Mittelalterliche Lyrik im Kontext

Deutsche Literatur
Studien und Quellen

Herausgegeben von
Beate Kellner und Claudia Stockinger

Band 49

Mittelalterliche Lyrik im Kontext

Herausgegeben von
Beate Kellner und Alexander Rudolph

DE GRUYTER

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde durch 37 wissenschaftliche Bibliotheken und Initiativen ermöglicht, die die Open-Access-Transformation in der Deutschen Literaturwissenschaft fördern.

ISBN 978-3-11-107270-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-107514-3
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-107653-9
ISSN 2198-932X
DOI https://doi.org/10.1515/9783111075143

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z. B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

Library of Congress control Number: 2024935226

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.dnb.de abrufbar.

© 2024 bei den Autorinnen und Autoren, Zusammenstellung © 2024 Beate Kellner und Alexander Rudolph, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyter.com.

Einbandabbildung: Große Heidelberger Liederhandschrift (Codex Manesse), Cod.Pal.germ. 848, Blatt 279r. Wikimedia Commons
Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Open-Access-Transformation in der Literaturwissenschaft

Open Access für exzellente Publikationen aus der Deutschen Literaturwissenschaft: Dank der Unterstützung von 37 wissenschaftlichen Bibliotheken und Initiativen können 2024 insgesamt neun literaturwissenschaftliche Neuerscheinungen transformiert und unmittelbar im Open Access veröffentlicht werden, ohne dass für Autorinnen und Autoren Publikationskosten entstehen.

Folgende Einrichtungen und Initiativen haben durch ihren Beitrag die Open-Access-Veröffentlichung dieses Titels ermöglicht:

Universitätsbibliothek Augsburg
Universitätsbibliothek Bayreuth
Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin
Universitätsbibliothek der Humboldt-Universität zu Berlin
Universität Bern
Universitätsbibliothek Bielefeld
Universitätsbibliothek Bochum
Universitäts- und Landesbibliothek Bonn
Universitätsbibliothek Braunschweig
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen
Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
Technische Universität Dortmund
Universitätsbibliothek Duisburg-Essen
Universitäts- und Landesbibliothek Düsseldorf
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt a. M.
Universitätsbibliothek Gießen
Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen
Fernuniversität Hagen, Universitätsbibliothek
Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek – Niedersächsische Landesbibliothek, Hannover
Technische Informationsbibliothek (TIB) Hannover
Universitätsbibliothek Hildesheim
Rheinland-Pfälzische Technische Universität Kaiserslautern-Landau
Universitätsbibliothek Kassel – Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel
Universitäts- und Stadtbibliothek Köln
Université de Lausanne
Universitätsbibliothek Marburg
Universitätsbibliothek der Ludwig-Maximilians-Universität München
Universitäts- und Landesbibliothek Münster
Bibliotheks- und Informationssystem (BIS) der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Universitätsbibliothek Osnabrück
Universität Potsdam
Universitätsbibliothek Trier
Universitätsbibliothek Vechta
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel
Universitätsbibliothek Wuppertal
Zentralbibliothek Zürich

Inhalt

Beate Kellner, Alexander Rudolph
Einleitung —— 1

Klaus W. Hempfer
Performativitätsfiktion, Walther und Petrarca —— 17

Andreas Kablitz
Lyrik als Provokation der Gattungstheorie (mit einem Ausblick auf die Dichtung der Trobadors: Wilhelm von Aquitanien, Jaufre Rudel) —— 57

Christoph Levin
Das *Hohelied* im Alten Testament —— 125

Renate Schlesier
Verwirrspiel mit dem Genus. Zur Flexibilität von Gender und Genre in Sapphos Lyrik —— 149

Andrew James Johnston
‚Widsith' und die Geburt der altenglischen Lyrik aus dem Geist der Epik —— 175

Bernhard Huss
Francesco Petrarca und die Legitimität von Lyrik —— 189

Florian Mehltretter
Jenseits der Poesia per musica. Lyrik und Medialität im italienischen Spätmittelalter —— 209

Ricarda Bauschke
Mittelhochdeutsche Lyrik im europäischen Kontext. Literarische Netzwerke, intertextuelle Dynamiken und Optionen ihrer Beschreibung —— 229

Judith Klinger
Unter Frauen: Zur Dialogisierung ‚weiblichen' Begehrens in Minneliedern —— 247

Jan-Dirk Müller
Kombinationslogik. Zu Walthers ‚Palästinalied' —— 285

Beatrice Trînca
Orpheus: Lyrik im Roman (Gottfried von Straßburg, Konrad von Würzburg) —— 301

Beate Kellner
Marienlied – Minnelied. Umbesetzungen, Spannungen und Grenzüberschreitungen zwischen lyrischen Genres —— 319

Alexander Rudolph
Kontinuität im Wandel. Eberhard von Cersne, der Mönch von Salzburg und die Lyrikgeschichte des Spätmittelalters —— 345

Dorothea Klein
Spruchsang im Kontext: Michel Beheims Lieder über die Eucharistie —— 377

Tobias Bulang
Segen und Beschwörung. Walther von der Vogelweide – Thomas Kling – Marcel Beyer —— 409

Personenregister —— 427

Beate Kellner, Alexander Rudolph

Einleitung

Ein Ziel des vorliegenden Bandes ist es, Beiträge zur Entwicklung einer systematischen Lyriktheorie zu leisten. Der Ausgangspunkt dafür soll nicht eine als universell geltende Gattungstrias Epik, Lyrik und Dramatik sein, die sich nach dem Redekriterium und damit der Frage, wer spricht, differenzieren ließe. Zwar gibt es Bestimmungen erzählender und dramatischer Texte nach dem Redekriterium schon seit Platon und Aristoteles,[1] doch diese gelten lange Zeit nicht für die Lyrik. Erst in den frühneuzeitlichen Poetiken des 16. und 17. Jahrhunderts wurde Lyrik als Sprechen des Dichters in eigener Person verstanden und den Erzählhaltungen in der Epik sowie der Einführung von Figuren, die sprechen, in der Dramatik entgegengesetzt. Ältere Epochen kennen diese Differenzierung nicht.[2] Goethes Einteilung der Sprechweisen in „Epos, Lyrik und Drama", die er als „drey ächte Naturformen der Poesie" verstand, nämlich „die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde"[3], geht von inhaltlichen und qualitativen Aspekten aus und erhebt ebenfalls universellen Anspruch. Sie erscheint aus heutiger Sicht schon aufgrund der Naturalisierung der dichterischen Formen ebenfalls als wenig geeignetes Denkmodell. Dennoch bauen die modernen Entwürfe einer systematischen Lyriktheorie häufig zumindest implizit auf den genannten frühneuzeitlichen und goethezeitlichen Universalismen auf und bergen von daher immer schon die Gefahr in sich, dass diese in ahistorischer Weise auf andere Epochen (frühere oder spätere) oder eurozentrisch auf literarische Kulturen außerhalb Europas übertragen werden, für die vergleichbare Vorstellungen nicht existierten und für die sie nicht adäquat sind.

Zugleich zeigt sich das Problem, dass moderne systematische Lyriktheorie zumeist an neuerer Literatur entwickelt wird und daher auch eher für sie passend ist als für ältere Epochen. Die Folge können teleologische Entwürfe von Literaturgeschichte sein, in der den vormodernen Epochen allenfalls der Charakter des Vorläufigen und der Vorstufen zugestanden wird. Zu bedenken ist darüber hinaus, dass die an der neueren Lyrik entwickelten Kategorien wie Autonomie, Erleben, lyrisches Ich, Genialität, Unmittelbarkeit, Innovation und Originalität, die bis heute oft im Horizont der noch immer wirkmächtigen, von Hegel begründeten Subjektivitätstheorie stehen,[4] im Hinblick auf die mittelalterliche oder die antike Lyrik kritisch hinterfragt werden müssen. Die Lyrik älterer Epochen lässt sich nicht voraussetzungslos als intime Aussprache des Subjekts mit sich selbst verstehen. Aus diesem Anspruch und dieser Perspektive heraus hat man die Lyrik älterer Epochen häufig missverstanden und abgewertet. Dies zeigt sich unmit-

1 Vgl. Primavesi 2008, 15–32.

2 Vgl. Hempfer 2008, 44–51.

3 Goethe, *Besserem Verständnis*, hrsg. von Birus 1994, 206.

4 Vgl. Hegel, *Die lyrische Poesie*, hrsg. von Völker 2000, 175, 179.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-001

telbar, wenn man sich etwa an eine berühmte Einlassung von Adorno erinnert, der die antike und mittelalterliche Lyrik ganz aus einem engeren Lyrikverständnis ausschließen wollte:

> Die großen Dichter der früheren Vergangenheit, die nach literargeschichtlichen Begriffen der Lyrik zurechnen, Pindar etwa und Alkaios, aber auch das Werk Walthers von der Vogelweide in seinem überwiegenden Teil sind unserer primären Vorstellung von Lyrik ungemein fern. Ihnen geht jener Charakter des Unmittelbaren, Entstofflichten ab, den wir zu Recht oder Unrecht uns gewöhnt haben, als Kriterium von Lyrik anzusehen [...].[5]

Sollte man vor dem Hintergrund dieser und vergleichbarer Urteile und Verkürzungen nun ganz auf Entwürfe zu einer systematischen Lyriktheorie verzichten? In diesem Sinne könnte man ältere Positionen verstehen, die zum Ausdruck brachten, es könne keine Theorie der Lyrik und des Lyrischen geben, die mit einer Theorie des Dramas oder der Narrationen vergleichbar wäre.[6] Wir meinen dagegen, die berechtigte Einsicht, dass es schwierig, vielleicht sogar unmöglich ist, überhistorische Definitionen von Lyrik zu geben, sollte nicht zu einem grundsätzlichen Verzicht auf Entwürfe zu einer systematischen Lyriktheorie führen. Methodisch gilt es allerdings, diese stärker als bisher historisch zu entwickeln und induktiv aufzubauen. Insofern sollte die Erschließung der historischen lyrischen Gattungen und ihrer Spezifik mehr als bisher ein Ausgangspunkt der systematischen Entwürfe sein. Die Zielvorstellung wäre also eine stärker historisch fundierte Lyriktheorie. Dies setzt ein Wechselspiel zwischen literaturtheoretischer und literarhistorischer Arbeit voraus, das nicht nur die systematische Lyriktheorie deutlicher als bislang historisch begründet, sondern umgekehrt auch die literarhistorische Erschließung der lyrischen Gattungen in den Horizont der systematischen Ansätze stellt und literaturtheoretisch perspektiviert. Damit würde sich auch die ungünstige Spaltung zwischen allgemeiner Lyriktheorie und literarhistorischer Arbeit an den lyrischen Texten auflösen lassen.[7]

Mit Blick auf diese Zielstellung sollen im vorliegenden Band zweitens verschiedene okzitanische, italienische, englische und deutsche Ausprägungen der mittelalterlichen europäischen Lyrik im Vergleich auch mit der klassischen Antike und der *Hohelied*-Tradition des Alten Testaments sowie der modernen Lyrik in ihren Kontexten untersucht werden. Hier zeigen sich die Berührungspunkte, aber auch die Differenzen besonders zwischen den jeweiligen Traditionen im Spektrum der verschiedenen Gattungen. Stellt man etwa die *Hohelied*-Tradition neben die Lyrik Sapphos und zieht auch die Rezeption des alttestamentlichen Texts in der mittelalterlichen Liebes- und Marienlyrik in Betracht, so ergeben sich zweifellos neue literarhistorische Einsichten und lassen sich auch Erträge für die Lyriktheorie gewinnen. Insofern soll die weitere Erschließung der

5 Adorno 2000, 371.

6 Vgl. Warning 1997, 17–18.

7 Vgl. dazu ausführlicher Kellner 2018, 39–67, sowie zu exemplarischen mediävistischen Perspektiven der Lyriktheorie jüngst auch Rudolph 2023.

intertextuellen Bezüge zwischen den verschiedenen Gattungen und Sprachen zum einen die Forschung in den jeweiligen Philologien voranbringen, zum anderen aber auch der Lyriktheorie neue Anstöße geben.

In den vergangenen Jahrzehnten standen insbesondere in der mediävistischen Lyrikforschung vor allem Fragen nach der Materialität und Medialität der mittelalterlichen Lyrik in Hinsicht auf Produktion, Tradierung und Rezeption im Zentrum der Forschung. Anknüpfend an Hugo Kuhns Überlegungen zum „Minnesang als Aufführungsform“[8] hat sich die Vorstellung von der ‚Aufführung‘ mittelalterlicher Lyrik verfestigt und man hat diese mit Begrifflichkeiten gekennzeichnet, die dem Modell des Theaters entlehnt waren, wie ‚Auftritt‘, ‚Inszenierung‘ oder ‚Partitur‘. Daraus hat man dann die leitende Vorstellung von der generellen ‚Rollenhaftigkeit‘ und Performativität mittelalterlicher Lyrik abgeleitet.[9] Im Hinblick auf die erwähnte Rollenhaftigkeit der mittelalterlichen Lyrik hat Ricarda Bauschke unlängst gezeigt, dass man nicht nur im romanischen Bereich über *Vidas* und *Razos*, sondern auch in der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters immer wieder versucht hat, hinter dieser Rollenhaftigkeit Rückschlüsse auf das Leben der Sänger als Autoren zu ziehen.[10] Auch wenn dies vielfach als literarisches Spiel inszeniert ist, zeigt sich doch allenthalben, dass man sich im Mittelalter nicht mit der bloßen Rollenhaftigkeit der Lyrik zufrieden geben wollte.

Heute steht man dem ahistorisch entlehnten Theaterparadigma kritisch gegenüber und geht eher von einer Pluralität der Produktions- und Rezeptionsformen zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit der Lyrik aus. Im Hinblick auf die Produktion ist ein Spektrum von schriftgestützter Skizze des mündlichen Entwurfs über die Anpassung eines ursprünglich mündlichen Textes an die Schrift bis hin zur schriftsprachlichen Konzeption lyrischer Texte als wahrscheinlich zu erachten. Bezüglich der Rezeption ergibt sich aus den mittelalterlichen Quellen das Bild eines Nebeneinanders von individueller und gemeinschaftlicher sowie von mündlicher und schriftlicher Rezeption. Insgesamt zeichnen sich verschiedene Vortragssituationen ab: gesellige Runden, festliche Anlässe, exklusive Zirkel, Vortrag des Sängers oder Joglars vor der Dame. Auch wenn vieles dafür spricht, dass ein Großteil der uns überlieferten Lyrik vorgetragen und gesungen wurde, womit Sangbarkeit und Performanz wichtige Parameter der Lyrik darstellen, erweist sich die Analyse der Medialität und Pragmatik als Teil einer übergreifenden ‚performativen Kultur‘[11] als sehr schwierig, da die Quellen zur Pragmatik zumeist dünn gesät sind und sich die Multimedialität des mündlichen Vortrags mit seinen vielen variablen Parametern wie Stimme, Klang, Musik, Gestik, Interaktionen mit dem Publikum nicht in einem Medium wie der Schrift einfangen lässt. Daraus ergibt sich, dass man die histori-

8 Vgl. Kuhn 1969.

9 Vgl. zur Forschungsdiskussion Kellner 2018, 18–28.

10 Vgl. Bauschke (im Druck).

11 Vgl. Reichlin 2021a, 235–236.

schen Vortragskontexte und die Performanz der Lyrik in den allermeisten Fällen nicht mehr rekonstruieren kann.[12]

Wie stark Oralität und Skripturalität miteinander verknüpft sind, manifestiert sich auch darin, dass auf der Basis der Schrifttexte immer wieder ein inszenierter Schauraum mündlicher Kommunikation entfaltet wird. Dies manifestiert sich ebenso in den zahllosen Referenzen auf das Singen wie auch in den deiktischen Strukturen der Texte, ihrer starken Verdichtung und Pronominalisierung, den Adverbien von Raum und Zeit sowie in den Anreden an und der Zwiesprache mit dem Publikum, in den Hinweisen auf körperliche Auftritte von Sängern, den Wiedergaben mündlicher Reden und nicht zuletzt auch an der Texten und Illustrationen ablesbaren Bedeutung, welche nonverbalen Zeichen der Kommunikation zugemessen wird. In solchem Sinne ist die mediale Konstitution der Lieder, ihre Situierung im Spannungsfeld zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit und damit zusammenhängend die Frage nach ihrer mündlichen oder schriftlichen Rezeption bei der Analyse kommunikationstheoretisch stets mitzudenken.[13] In jedem Falle wäre es falsch, eine lineare Entwicklung vom Gesungenen und Vorgetragenen zum Lesen der Lyrik rekonstruieren zu wollen, sondern auszugehen ist eher von einem historischen Nebeneinander oraler und schriftlicher Produktions- und Rezeptionsformen.

Insgesamt gilt es, auch regional bezogen auf Medialität sowie Performanz und Performativität stark zu differenzieren. Im deutschspachigen Bereich ist die Überlieferungslage etwa beim Minnesang im Hinblick auf die Tradierung von Melodien grundlegend anders als im okzitanischen und französischen Bereich. Dennoch ist Musikalität, selbst wenn in vielen Liedern keine Melodie überliefert und bekannt ist, auch in der deutschsprachigen Lyrik als wichtiges konstitutives Merkmal mitzudenken.[14] Vernachlässigt man dies, verkürzt man die mittelalterliche Lyrik um eine entscheidende Dimension. Das Verhältnis von Texten und Melodien ist allerdings ganz anders zu verstehen als in der Neuzeit, denn in Bezug auf die mittelalterliche Lyrik kann man in aller Regel nicht – wie etwa im romantischen Lied – mit einer Ausdeutung des Textes durch die Musik rechnen.[15] Abgesehen von der reicheren Musiküberlieferung im romanischen Bereich sind auch zahlreiche andere Differenzen zwischen der romanischen und deutschsprachigen Lyrik ins Auge zu fassen: So wird etwa in der okzitanischen und französischen Lyrik deutlicher zwischen Autor und Sänger (*joglar*) unterschieden und werden Vermittlungswege und Rezeptionsformen – und zwar mündliche und schriftliche – stärker in den Geleitstrophen (*tornadas*, *envois*) als Gelenkstellen zwischen der textinternen und der textexternen Kommunikationssituation zum Thema gemacht. Insgesamt zeigen die

12 Vgl. zum Forschungsstand zur pragmatischen und medialen Dimension des Minnesangs Reichlin 2021a.

13 Vgl. Kellner 2018, 26–27, Reichlin 2021a und 2021b.

14 Vgl. zur Überlieferung von Melodien im Minnesang Brunner 2021.

15 Vgl. Haug 2004.

romanische Lyrik[16] wie die lateinische[17] eine Fülle von Spezifika, aber auch Verbindungen und Gemeinsamkeiten mit der deutschsprachigen Dichtung. Hier sind ältere Ansichten einer monolateralen Einflussnahme vom Romanischen und Lateinischen hin zum Deutschen zugunsten der Vorstellung von wechselseitiger Befruchtung und intertextuellen Netzwerken zu relativieren.

Der vorliegende Tagungsband knüpft bilanzierend an die Debatten um Mündlichkeit, Schriftlichkeit, Performanz und Performativität und Einflussnahme an, doch er will auch neue Wege weisen und einen Perspektivenwechsel mit herbeiführen, der sich im Lichte der rezenten Debatten und aufbauend auf ihre Erträge stärker der Artifizialität der Lyrik zuwendet. Damit soll nicht rein textimmanenten Analysen der Lyrik das Wort geredet werden, vielmehr sollen die mittelalterliche Lyrik und ihre Kontexte in der klassischen Antike und im Alten Testament sowie in der Moderne unter Berücksichtigung ihrer jeweiligen zeitgeschichtlichen und intertextuellen Verflechtungen sowie ihrer medialen und überlieferungsgeschichtlichen Verfasstheit neu gelesen werden. Dies gilt besonders auch hinsichtlich von Form, Klang, Rhythmus, Metrik, Reimkunst, Musikalität sowie hinsichtlich von Varation, Wiederholungsstrukturen und Kohärenzmustern der Lyrik.[18]

Daran anknüpfend soll auch nach den Funktionen der Lyrik gefragt und diskutiert werden, welche Normen und Werte, welche Leitideen und Glaubensvorstellungen jeweils prägend sind und damit wie die Texte sich zu den Diskursen ihrer Zeit verhalten. So wird mittelalterliche volkssprachliche Lyrik in der Regel als Teil höfischer Repräsentation gesehen. Dies lässt sich dadurch stützen, dass die Verhandlung der zentralen höfischen Werte häufig im Vordergrund steht, denn immer wieder wird reflektiert, wie das Verhältnis des Sangs zur Gesellschaft zu bestimmen ist, was er für das Gelingen von Gemeinschaft leisten und wie er idealiter dazu beitragen kann. Im deutschsprachigen Minnesang steht etwa im Fokus, was ‚richtige Minne' ist und in welcher Relation sie zu den Normen und Werten der Gesellschaft steht, im Spruchsang nimmt die Lyrik auch politische Funktionen wahr, indem sie mahnt, warnt, Herrscher legitimiert und delegitimiert, kritisiert und rügt, aber auch lobt und preist. Besonders ab dem Spätmittelalter rücken auch städtische und bürgerliche Kontexte in den Vordergrund.

16 Vgl. dazu etwa zur Liebesdichtung in der Romania jetzt die Überblicke von Seidl 2021; Neumeister 2021; vgl. zu den romanisch-deutschen Interferenzen von Spruchsang und Sirventes mit Dokumentation des aktuellen Forschungsstands Burrichter 2019.

17 Vgl. etwa zur lateinischen Liebesdichtung im Mittelalter Bezner 2021; vgl. zu den lateinisch-deutschen Interferenzen im Bereich des Spruchsangs Callsen 2019, mit jeweiliger Dokumentation des aktuellen Forschungsstands.

18 Vgl. zu Form- und Klangkunst sowie besonders auch Formsemantik mit Blick auf die mittelhochdeutsche Dichtung zuletzt etwa Köbele 2013, Haustein 2015, Stock 2016 sowie die Überblicksdarstellung bei Rudolph 2021; zu lyrischer Kohärenzbildung zuletzt u. a. den Sammelband Köbele u. a. (Hrsg.) 2019; zu Funktionsweise und Ästhetik von Wiederholung und Variation in lyriktheoretischer Perspektive Kellner 2018, 58–67.

In Bezug auf die Verbindung der mittelalterlichen europäischen Lyrik mit gesellschaftlichen Semantiken sind politische Konstellationen ebenso zu berücksichtigen wie Rechtskontexte, gesellschaftliche Rituale oder christliche Leitbilder und Glaubensformen, womit auch sozialgeschichtliche Forschungsaufgaben und Forschungsperspektiven formuliert sind.[19] Schließlich bietet die Lyrik des Mittelalters, aber selbstverständlich auch jene der Antike und der Neuzeit, eine nicht zu unterschätzende Quelle für die historische und kulturelle Varianz der Konstruktionen von Geschlecht und Körperlichkeit, weshalb verstärkt nach Differenzierungen, Normierungen und Naturalisierungen von Geschlecht und Körper zu fragen ist.[20]

Für die vormoderne Literatur sind besonders auch Umbesetzungen zwischen religiösen und weltlichen Semantiken von Relevanz. Statt nur von einer einseitigen Übertragung der religiösen Konnotationen auf die weltliche Lyrik auszugehen, ist der Transfer in beide Richtungen in den Blick zu nehmen, denn zum einen schließt sich die weltliche Lyrik an die christliche Semantik an, zum anderen inkorporiert aber auch die religiöse Lyrik Elemente, Figuren, Denk- und Argumentationsmuster der weltlichen. Das Geben und Nehmen zwischen religiöser Literatur und weltlicher Lyrik umfassend zu erschließen, ist nach wie vor ein Desiderat. Von besonderem Interesse sind hier auch Kippfiguren zwischen dem Religiösen und Weltlichen, die Ambiguitäten erzeugen und eindeutige Zuordnungen oft erschweren.[21]

Über die Gesamtheit der dargelegten Ansätze hinweg ist es auch ein Ziel des vorliegenden Bandes, Spezifika und Merkmale der Lyrik im jeweiligen System der Gattungen herauszuarbeiten. Hier ist etwa von Kriterien auszugehen wie der relativen Kürze der Lyrik, der Affinität zum Vers unter Einschluss spezifischer Formen von Prosa und der Kombinationen von Vers und Prosa, der Relevanz von Metrik und Rhythmik, den Abweichungen von der Alltagssprache und erhöhter Artifizialität, gegebenenfalls der Selbstreflexivität, der Expressivität von Ich-Aussagen, der (inszenierten) Nähe zu Oralität und Performativität, der Musikalität und Sangbarkeit sowie der Relevanz von Wiederholungen und paradigmatischen Bezügen. Häufig ist zu beobachten, dass der Akzent auf der Klanglichkeit liegt, was bedeutet, dass der Laut sich aus seiner instrumentellen Funktion der bloßen Bedeutungsvermittlung löst und eigenes Gewicht bekommt. In zahlreichen Gedichten schlägt sich dies in der Arbeit an der Sprache und ihren lautlichen Mustern und Komponenten nieder, wobei zu beachten ist, dass Klänge und Reime die Semantik der Texte unterstützen, sie aber auch relativieren oder sogar konterkarie-

19 Vgl. bilanzierend zu Sozialgeschichte als Forschungsparadigma Peters 2021.

20 Vgl. einführend am Beispiel des Minnesangs Klinger 2021 sowie den Beitrag von Klinger im vorliegenden Band.

21 Vgl. hierzu auch Kellner/Rudolph 2021, Kellner 2022 sowie den Beitrag von Kellner im vorliegenden Band.

ren können.[22] Über die genannten Kriterien und Merkmale lässt sich jedoch nur approximativ erschließen, was lyrisches Sprechen ausmacht.

Die Beiträge des vorliegenden Bandes bearbeiten die genannten Problemhorizonte auf vielfältige Weise. In den Aufsätzen von Klaus W. Hempfer und Andreas Kablitz liegt der Fokus zu Beginn auf grundsätzlichen gattungstheoretischen Fragen. Hempfer unternimmt eine Präzisierung seiner 2014 vorgelegten „Skizze einer systematischen Theorie" der Lyrik, die die ‚Performativitätsfiktion' als ‚lyrischen Prototyp' bestimmt,[23] und geht auf unterschiedliche Kritikpunkte ein, die sowohl von der allgemeinen Lyrikforschung als auch von mediävisitischer Seite geäußert wurden. Ein besonderes Augenmerk gilt der mündlichen Vortragssituation, die u. a. für die Funktionsweise unterschiedlicher Ausprägungen vormoderner Lyrik zentral ist. Der Beitrag zielt dabei, ausgehend vom ‚Kranzlied' Walthers von der Vogelweide (L 74,20), auf eine medial differenzierte Bestimmung von ‚Performativitätsfiktion', die zwischen schriftlicher Kommunikation und mündlichem Vortrag unterscheidet, auch für letzteren aber die ‚Performativitätsfiktion' als kennzeichnend benennt. So erweist sich, wie Hempfer ausführt, die Simultanitätsrelation von Sprechsituation und besprochener Situation nicht nur im schriftlichen Text als fingiert, sondern auch im mündlichen Vortrag, und zwar hinsichtlich der „Präsenz der besprochenen Situation im Vortrag, die" – mit Ausnahme einer Thematisierung des Vortrags selbst – „realiter nicht möglich" (40) und somit „immer nur fingiert performativ realisierbar" sei (39). Mit Blick auf Petrarcas *Canzoniere* legt der Beitrag sodann dar, inwiefern sich anhand des Konzepts der ‚Performativitätsfiktion' systematisch begründen lasse, dass dieser – anders als in der Forschung einschlägig behauptet – kein narrativer Text sei.

Andreas Kablitz regt in seinem Beitrag ein gattungstheoretisches Verständnis von Lyrik an, das die Gestaltung der Sprache in literarischer Rede ins Zentrum stellt. Ausgehend von einer grundsätzlichen Unterscheidung sprachlicher Artefakte von anderen Kunstwerken legt Kablitz seinem gattungstheoretischen Entwurf die Beobachtung zugrunde, dass Dichtung „Wirklichkeit mithilfe der Sprache [gestaltet], [...] aber ebenso die Sprache selbst" (82). Dabei bildet der Unterschied „zwischen einer künstlerischen Gestaltung *von* resp. *mit* Sprache [...] die Grundlage der verschiedenen Gattungen" (83): Während sich Epik und Dramatik über eine Gestaltung von Wirklichkeit konstituieren, folgert Kablitz, dass das elementare Merkmal von Lyrik ihre Lautgestaltung ist. In „sprachlichen Ordnungsleistungen" wie Reim, Versmaß oder Strophenform liege „ihr gattungstypisches Fundament" (86). Als Argumente dafür benennt Kablitz erstens heuristisch die gattungsgeschichtlich enge Verknüpfung von Lyrik und Musik, zweitens den Umstand, dass nur im Falle von Lyrik metrische Muster zu Gattungsbezeichnungen werden, drittens die „strukturelle Affinität" der Lyrik „zum Ausweis der dargestellten

22 Vgl. dazu die näheren Ausführungen und Rückführungen auf die jeweiligen theoretischen Hintergrundannahmen bei Kellner 2018, 45–58.

23 Hempfer 2014.

Situation als einer poetischen“ (92) sowie viertens die Kürze lyrischer Texte im Sinne von Prägnanz. Kablitz demonstriert seine Thesen u. a. am Beispiel mehrerer prominenter Texte der deutschsprachigen Lyrik (Eichendorff, Schiller, Goethe, Fontane) und führt am Ende seines Beitrags darüber hinaus aus, inwiefern die Trobadorlyrik als Paradigma lyrischen Dichtens gelten kann.

Die folgenden beiden Beiträge sind biblischen und antiken Texten gewidmet, die teils direkt, teils indirekt auf die mittelalterliche Dichtung gewirkt haben. Im Falle des *Hohenliedes*, das den Gegenstand des Beitrags von Christoph Levin bildet, handelt es sich um einen Text, der in unterschiedlichen Varianten seiner christlichen allegorischen Deutung von kaum zu überschätzender Bedeutung sowohl für die geistliche Literatur als auch für die weltliche Liebeslyrik des Mittelalters ist,[24] wobei immer wieder wechselseitige Umbesetzungen zwischen religiöser und weltlicher Semantik zu beobachten sind.[25] Levins Beitrag bietet grundsätzliche Ausführungen zu Entstehungskontext und -bedingungen des *Hohenliedes* sowie zu vergleichbaren Texten, zu denen besonders altägyptische Liebeslieder zählen. Der Beitrag legt dar, wie die ursprüngliche ‚Kern-Komposition‘ des Textes sukzessive erweitert wurde, und argumentiert, dass das *Hohelied* als Sammlung von Liebesliedern sich nicht nur aufgrund der Zuweisung an Salomo „unter die religiösen Bücher verirren“ konnte, sondern sich bereits zuvor „religiös aufgeladen hat“ (138). Zu beobachten seien überdies Anspielungen und Zitate aus anderen biblischen Büchern, die als versteckte Warnungen vor dem Liebesverlangen verstanden werden können, sofern man sie zu entschlüsseln vermag. Dadurch werde ein Sub-Text erkennbar, der die Lektüre eines Textes, der immer wieder die Liebesvereinigung thematisiert, auch Frommen ermögliche (ohne ihn zugleich allegorisch deuten zu müssen).

Zu den Texten, an die die Bildlichkeit des *Hohenliedes* zuweilen erinnert, zählt Levin auch die Lyrik Sapphos, der der Beitrag von Renate Schlesier gewidmet ist. Auch wenn diese weniger direkt im Bezugshorizont der volkssprachlichen mittelalterlichen Liebeslyrik steht, ist sie umso mehr einflussreiches Zeugnis und wichtiger Bezugspunkt der antiken Liebesdichtung, deren Traditionen etwa in Form einer breiten Ovid-Rezeption von hoher Relevanz für die mittelalterliche Dichtung sind.[26] Schlesiers Beitrag unterzieht die viel diskutierte Frage der sozialen wie gattungssystematischen Situierung der Lyrik Sapphos einer kritischen Prüfung und postuliert, dass in nicht geringen Teilen der Forschung diesbezügliche Modelle „auf Erwartungen [basieren], die mit antiken oder modernen normativen Gender-Ideologien übereinstimmen“ (168, Anm. 76), insofern sie die Texte etwa als funktionalen Teil der Erziehung weiblicher Jugendlicher verstehen. Eine Untersuchung des ‚Gendering‘ sowie besonders auch des ‚Nicht-Gendering‘ in den Fragmenten zeige demgegenüber eine hohe Flexibilität von Gender sowohl mit Blick auf

24 Vgl. mit Blick auf den Minnesang Tervooren 2000.

25 Vgl. am Beispiel von Frauenlobs ‚Marienleich‘ Kellner 2022, bes. 229–243.

26 Vgl. mit Blick auf die mittelhochdeutsche Literatur zuletzt u. a. Klein 2008.

das Sprecher-Ich als auch das adressierte Gegenüber. Im Verbund mit ‚promisker Erotik' auf der einen sowie Spott und Schmähungen auf der anderen Seite, die in den Texten jeweils zum Ausdruck kommen, erweist sich, schließt Schlesier, „dass ein beachtlicher Teil von Sapphos Dichtung für die Verwendung in einem symposiastischen Kontext besonders gut geeignet ist" (166).

Während in der antiken Dichtung Versmaß und Strophenform als wesentliche Kriterien der Unterscheidung literarischer Gattung fungieren können, gilt dies für die altenglische Dichtung, von der Andrew James Johnston handelt, nicht. Da hier mit der altgermanischen Langzeile ein einziger Verstyp dominiert, „der für alle Varianten von Dichtung herhalten musste" (176), bedarf es insbesondere zur Beantwortung der Frage, ob etwa die Verfasser altenglischer Elegien ein Konzept von Lyrik als Gattung besaßen, anderer Kriterien. Am Beispiel des Listengedichtes ‚Widsith', in dem die gleichnamige Erzählerfigur u. a. Stationen ihrer Reisen aufzählt, legt Johnston dar, dass die englische Dichtung des Frühmittelalters ein solches Konzept entwarf, „indem sie die Lyrik historisch und formal gleichsam aus der Epik herausschälte". ‚Widsith' sei insofern episch, als es epische Stoffe und narrative Verfahren zusammenbringe, doch erzähle der Text im eigentlichen Sinne nichts, sondern gebe sich in seiner Listenstruktur „als ästhetische Reflexion des Epischen zu erkennen" (187). Johnston folgert, dass sich ‚Widsith' als eine Sonderform von Lyrik verstehen lässt, die in Form einer impliziten Literaturtheorie „dem Lyrischen eine neue Dimension jenseits von Affektivität und Nostalgie [eröffnet], wie wir sie üblicherweise mit den altenglischen Elegien verbinden" (ebd.).

In den darauffolgenden Beiträgen steht die italienische Lyrik des (Spät-)Mittelalters im Zentrum. Bernhard Huss thematisiert die für die mittelalterliche Liebesdichtung grundlegende Spannung zwischen der Verbalisierung weltlicher Liebe und deren prekärem Status aus geistlicher Perspektive am Beispiel der grundsätzlichen Frage nach der Legitimität von Lyrik, die Petrarca in seinem *Canzoniere*, aber auch anderen Texten verhandelt. Ausgangspunkt ist die bemerkenswerte Tatsache, dass Petrarca einerseits als einer der wirkmächtigsten (Liebes-)Lyriker der Romania gelten kann, andererseits das eigene Streben nach dichterischem Ruhm sowie die Diesseitsorientiertheit der eigenen Liebeslyrik keineswegs nur rechtfertigt. Am Beispiel eines Dialogs zwischen ‚Ratio' und ‚Gaudium' in *De remediis utriusque fortune*, Gesprächspassagen zwischen den Figuren des ‚Augustinus' und des ‚Franciscus' in *Secretum meum* sowie der Schlusssequenz der Canzonen im *Canzoniere*, die Petrarca in „unermüdliche[r] und zugleich unentschiedene[r] Arbeit" (199) renumeriert hat, zeigt Huss, wie Petrarca Anlass und Ausführung seiner Liebeslyrik „zugleich delegitimiert und legimiert" (206). Er erweise sich „als Dichter zwischen deligitimierender Selbstblockade und deren produktiver Aufhebung" (ebd.), der die Problematik der (Un-)Vereinbarkeit von Sinnenliebe und Seelenheil weniger löse, als vielmehr in ihrer Komplexität zum Ausdruck bringe.

Auch Florian Mehltretters Beitrag behandelt die italienische Lyrik des 14. Jahrhunderts. Mit dem Verhältnis von Lyrik und Medialität fokussiert er einen weiteren Aspekt, der für die mittelalterliche Dichtung im Allgemeinen von großer Bedeutung ist. Während im deutschsprachigen Raum auch im 15. Jahrhundert noch die ‚Sangbarkeit'

eines Textes als notwendiges Kriterium seiner Zugehörigkeit zu Lyrik als Gattung gelten kann (vgl. dazu den Beitrag von Dorothea Klein im vorliegenden Band) und man deshalb weiterhin durchgehend von Sang bzw. Lied zu sprechen hat, vollzieht sich im italienischen Bereich eine Differenzierung von Wort und Musik, und zwar nicht nur, was die handschriftliche Überlieferung (mit/ohne Notation), sondern auch, was die Vortragspraxis (gesungen/gesprochen) betrifft. Mehltretter argumentiert, dass die „Meistererzählung" (209) einer Trennung von Wort und Musik ab dem 13. Jahrhundert – im Sinne von hoher Lesepoesie auf der einen und gebrauchsorientiertem Musiktext auf der anderen Seite (‚Poesia per musica') – jedoch unzulässig ist. Zum einen habe man zu konzedieren, dass die literarischen Quellen zwischen ‚Lyrik' und ‚Poesia per musica' gerade nicht unterscheiden. Zum anderen lasse sich aber ebenso wenig von einer Medienindifferenz der italienischen Lyrik des 14. Jahrhunderts sprechen. Zu differenzieren seien vielmehr die unterschiedlichen metrischen Gattungen (Canzone, Sonett, Ballata, Madrigal und Caccia) sowie die mit ihnen in Zusammenhang stehenden musikalischen Praktiken. Am Beispiel mehrerer Codices zeigt Mehltretter, dass „die einzelnen metrischen Gattungen [...] je *unterschiedliche* und verschieden starke Optionen auf je anders strukturierte Musik haben und auch unterschiedlich auf ihre Musikalität bzw. Medialität verweisen können" (224). Dadurch würden eine systematische Differenziertheit sowie distinktive ‚Gattungsprofile' kenntlich, für die sich ‚Poesia per musica' als Sammelbegriff zu undifferenziert erweise, weshalb er als solcher zu verabschieden sei.

Der Beitrag von Ricarda Bauschke ist Interferenzen zwischen der romanischen und der deutschsprachigen Lyrik des Mittelalters gewidmet. Bauschke votiert darin für einen Perspektivenwechsel: Während bisherige komparatistische Verfahren in der germanistischen Mediävistik (besonders Motivsammlung, Kontrafakturforschung und intertextuelle Gruppenbildung) eine chronologische Reihenfolge zwischen einem mittelhochdeutschen Text und einem oder mehreren romanischen Prätexten implizieren, mit der „eine Hierarchisierung einhergeht, die den deutschsprachigen Liedern automatisch einen sekundären Status zuschreibt" (229), gelte es vermehrt „von einem europäischen Lyriksystem auszugehen, das sich als dynamisches Netzwerk darstellt" (243). Als Kriterien, um hierbei von Intertextualität und/oder Systemreferenz sprechen zu können, schlägt sie a) formale Intertextualität, b) die Verwendung prägnanter oder seltener Motive, c) die Kombination von Formstrukturen und Motiven, die in der Romania häufiger sind, d) die Quantität besonders vieler Elemente, die sich in der romanischen Lyrik finden, sowie e) Kontakte im historischen Umfeld vor. Exemplarisch vorgeführt wird dies an Walthers von der Vogelweide prominentem Lied *Ir sult sprechen willekomen* (L 56,14), in dem sich Walther mit einer in Italien etablierten Tradition stauferfeindlicher Positionsnahme auseinandersetze und für das Bauschke u. a. Bezüge zu Peire Vidals Canso-Sirventes PC 364,13 plausibel macht. Insgesamt gelte es, so schließt der Beitrag, „weniger die lyrischen Einzelsysteme einer Sprache zu betrachten" und Dichter wie Walther mehr „als europäische lyrische Akteure" (243–244) zu perspektivieren.

In den folgenden Aufsätzen steht die deutschsprachige Lyrik des Hoch- und Spätmittelalters im Zentrum. Judith Klingers gendertheoretisch grundierter Beitrag unter-

sucht Dialogisierungen ‚weiblichen' Begehrens im Gespräch unter Frauen vom frühen Minnesang bis Burkhard von Hohenfels. Den Ausgangspunkt bildet die Beobachtung, dass im frühen und hohen Minnesang stets nur externe Perspektivierungen von Frauengruppen vorliegen, die mit den Stichworten der Vereinzelung der *frouwe* als Effekt männlichen Begehrens, der Verallgemeinerung ihrer Eigenheiten als soziales Ideal sowie der Homogenisierung von Frauengruppen, im Sinne eines Fehlens von Differenzmarkierungen, beschrieben werden können. Demgegenüber zeige sich im Neidhart-Korpus „mit der Pluralisierung der Stimmen und der Partikularisierung männlicher und weiblicher Akteure eine Heterogenität [...], die neue Inszenierungs- und Artikulationsformen ermöglicht" (279). Ihre Spielräume analysiert der Beitrag mit Fokus auf die unter den ‚Sommerliedern' häufiger begegnenden Freundinnengespräche. Signifikant sei hierbei insbesondere die Tendenz, „die Verklammerung von Frauenrede mit dem heterosozialen oder hetero-erotischen Bezugsrahmen zu lockern oder aufzulösen", womit ein „Hervortreten homosozialer Dynamiken" korrespondiere (ebd.). Den Umstand, dass dadurch gegenüber dem frühen und hohen Minnesang neue Optionen der Begehrensartikulation kenntlich werden, beschreibt Klinger insofern als transformativ für die mittelhochdeutsche Liebeslyrik, als diese in der Folge der Neidhart-Lieder auch im Minnesang des 13. Jahrhunderts aufgegriffen und variiert werden.

Der Beitrag von Jan-Dirk Müller betont die Alterität der mittelalterlichen Lyrik mit Blick auf die Frage, wie in unterschiedlichen Fassungen eines Liedes die Reihenfolge der Strophen realisiert sein kann. Der Beitrag widmet sich der komplexen Überlieferung des sogenannten ‚Palästinaliedes' Walthers von der Vogelweide (L 14,38), von dem mehrstrophige Fassungen in insgesamt fünf Handschriften in unterschiedlicher Strophenanzahl und -folge vorliegen. Müller legt dar, wie in der Forschung immer wieder versucht wurde, diskursive oder narrative Zusammenhänge des Liedes zu rekonstruieren, die meist bestimmte Fassungen favorisieren, und argumentiert, dass hierbei nicht zuletzt unterschiedliche *moderne* Vorstellungen von Lyrik zum Ausdruck kommen. Beachte man demgegenüber, dass die verschiedenen Fassungen stets drei thematische Blöcke beinhalten, die unterschiedlich positioniert, zusammengesetzt und ergänzt werden können, lasse sich in der Varianz der Fassungen selbst „das verbindende poetische Prinzip" aufspüren, „das unterschiedliche Realisationen zulässt" (286). Statt nach einer ‚Sukzessionslogik' gelte es somit nach der ‚Kombinationslogik' des Liedes zu fragen. Seine Elemente seien „nur auf ein gemeinsames Zentrum hingeordnet, jedoch miteinander frei kombinierbar" (299), was auch für die Performanzsituation unterschiedliche Möglichkeiten der Realisation eröffne. „Walthers Lied", so folgert Müller, sei „denkbar weit entfernt vom gebildehaften Charakter moderner Lyrik" (ebd.).

Vorstellungen davon, was ‚lyrische Rede' kennzeichnet, beleuchtet Beatrice Trînca in ihrem Beitrag mit Blick auf eine andere Gattung: den höfischen Roman. Im Zentrum steht die Figur des Orpheus, der im Mittelalter besonders über die Rezeption von Ovids *Metamorphosen* als herausragender Sänger, aber auch als „Erfinder der Päderastie" bekannt war (303). Eine prominente Rolle nimmt Orpheus im Literaturexkurs in Gottfrieds von Straßburg *Tristan* ein, wo es gleich zu Beginn heißt, aus dem Mund der ‚Nachtigall

aus Hagenau‘ (früher mit Reinmar dem Alten identifiziert) sei Orpheus’ Zunge erklungen, womit der antike Sänger „den Ton an[gibt] für die volkssprachliche Lyrik“ (ebd.). Während Orpheus in dieser selbst jedoch kaum von Relevanz ist, findet er, wie Trînca ausführt, eine bemerkenswerte Erwähnung im Rahmen der ersten Liebesbegegnung von Partonopier und Meliur in Konrads von Würzburg gleichnamigem Roman. Trînca legt dar, wie der Text die unterschiedlichen Facetten der Orpheus-Figur fruchtbar macht, indem seine Nennung zum einen „die lyrische Prägung der Passage“ akzentuiere und zum anderen ihre (Hetero-)Normativität störe. Hierbei spiegle sich „die Fluidität der Geschlechter [...] in der Hybridität des Textes wider, der lyrische und epische Qualitäten aufweist“ (313). Der Beitrag verdeutlicht, wie im höfischen Roman Elemente und Sprechweisen der Liebeslyrik produktiv Verwendung finden, dabei aber, etwa durch Konkretisierungen, gleichzeitig auch Unterschiede zwischen Minnesang und der liebeslyrischen Rede in narrativem Zusammenhang kenntlich werden.

Beate Kellner untersucht in ihrem Beitrag Transferprozesse in der spätmittelalterlichen Lyrik zwischen religiöser Semantik, wie sie von biblischen Texten sowie der geistlichen Literatur vorgeprägt ist, und weltlicher Semantik aus dem Bereich der Liebesdichtung. Sind solche Prozesse bereits im Minnesang zu beobachten, führen sie besonders im Spätmittelalter zu wechselseitigen Umbesetzungen und Grenzüberschreitungen zwischen den Genres des Liebes- und geistlichen Liedes. Signifikant ist dies an erster Stelle im Falle von Minne- und Marienlyrik, wo sich Möglichkeiten zur Übertragung „aus dem Reservoir geteilter Begrifflichkeiten, Attribute und Prädikationen“ ergeben, „die für die Minnedame und Maria schon seit dem Hohen Mittelalter in Gebrauch waren“ (319). Kellner führt am Beispiel zweier Lieder Oswalds von Wolkenstein (Kl. 34 und 40) vor, wie „die Perspektive gläubiger Anbetung, Verehrung und Liebe sich im Marienlied der irdischen Liebe zwischen Mann und Frau so stark annähern [kann], dass die Unterschiede zwischen den Genres nahezu verschwinden“ (320). Dabei bestehe die Kühnheit des literarischen Experiments bei Oswald nicht zuletzt darin, zeitweise in der Schwebe zu halten, ob es sich um Minne- oder Marienlied handelt, und Vereindeutigungen im geistlichen oder weltlichen Kontext nachgerade zu vermeiden. Wo geistliche Texte des Spätmittelalters sonst vielfach verlangen, sich von den Verlockungen des Diesseitigen fernzuhalten, schaffen diese Lieder imaginative Freiräume und arbeiten intensiv mit der Ästhetik des Sprachklangs, womit „die *distractio* vom Geistlichen [...] sozusagen bereits im Text selbst mit angeboten“ (340) werde.

Die Frage, warum der deutschsprachigen Lyrik des Spätmittelalters – auch angesichts solch elaborierter literarischer Verfahren – literarhistorisch betrachtet deutlich weniger Aufmerksamkeit widerfahren ist als der Dichtung anderer Epochen, steht im Beitrag von Alexander Rudolph am Beispiel der Liebeslyrik um 1400 zur Diskussion. Rudolph argumentiert, dass ihre Eigenheit, einerseits noch nicht als Lyrikform jenseits der Minnesang-Tradition gelten zu können, die Grundlage dafür dargestellt hat, ihr Epigonalität und – besonders im europäischen Vergleich – Rückständigkeit zu attestieren. Da sie andererseits zugleich in vielerlei Hinsicht nicht mehr mit der hochmittelalterlichen Liebeslyrik identifizierbar sei, gelte es jedoch, gerade mit Blick auf die Gleichzeitigkeit

von Kontinuität und Wandel weitere literarhistorische Ansätze zu ihrer Analyse auszuarbeiten. Am Beispiel von Liedern aus dem Korpus des Mönchs von Salzburg und Eberhards von Cersne beobachtet Rudolph in diesem Sinne eine „Pluralisierung der sprachlichen und konzeptuellen Optionen in der Lyrik um 1400, Liebe darzustellen und verhandeln", die sich auch als Ergebnis poetischer Strategien erweise, „durch die Kombination und wechselseitige Umbesetzung von Elementen verschiedener Gattungstraditionen und Diskurstypen gerade in der Fortführung des Tradierten eigene und teils neue Darstellungsformen zu entwickeln" (369). Auf die Variationskunst des Minnesangs folge in der Liebeslyrik um 1400 „eine Kunst der Kombination", im Rahmen derer auch jene Liebesentwürfe, die gegenüber dem Minnesang neue Vorstellungen beinhalten, sich „nicht im Modus einer Überwindung der tradierten Entwürfe artikulieren, sondern im Modus der variierenden Reformulierung eines sehr viel breiteren Spektrums an Tradiertem unter veränderten Bedingungen" (371).

Der Beitrag von Dorothea Klein widmet sich mit dem Sangspruch bzw. Spruchsang einer Gattung, die zwar neben dem Minnesang als die prominenteste in der deutsprachigen Lyrik des Mittelalters gelten darf, deren Eigenheiten aber in teils großer Spannung zu modernen Lyrikbestimmungen stehen. Dies liegt, wie Klein argumentiert, besonders daran, dass der Spruchsang „wohl die lyrische Gattung mit den meisten diskursiven Verflechtungen überhaupt" (377) ist, indem er normativ Wissen vermittelt, Zeitkritik übt oder geistliche Thematik verhandelt. Klein diskutiert die Frage, was das Lyrische dieser Texte ausmacht, am Beispiel eines Extremfalles: Liedern des spätmittelalterlichen Dichters Michel Beheim über die Eucharistie, die Versifikationen von Prosavorlagen darstellen. Da Beheim seine Prätexte hier nahezu ausschließlich nur in der Hinsicht modifiziert, dass sie den formalen Vorgaben der teils hochkomplexen Strophenformen entsprechen, zeige sich, dass es primär die Formkunst selbst sei, der das Interesse des Dichters gegolten habe und die Ausweis seiner meisterlichen Kunst sei. Dementsprechend seien es weder rhetorische Eigenheiten noch eine spezifische Sprechhaltung noch ein etwaiger Mehrwert an Reflexion, „was das Lyrische des Sangspruchs in seinem Kern ausmacht", sondern Strophenbau und Melodie, „formale Artistik und Sangbarkeit und sonst nichts" (404–405). Gerade weil diese Feststellung für den Spruchsang „so banal wie basal" sei (405), gelte es, sie bei allgemeineren lyriktheoretischen Überlegungen vermehrt zur Geltung zu bringen.

Den Band beschließt ein Beitrag von Tobias Bulang, der den Bogen von der mittelalterlichen Lyrik bis hin zur Lyrik der jüngeren Gegenwart spannt. Im Fokus stehen zwei Texte, die sowohl Segen bzw. Beschwörung beinhalten als auch die ihnen eigene Performativität produktiv machen. Auf der einen Seite der sogenannte ‚Ausreisesegen' Walthers von der Vogelweide aus dem Wiener Hofton (L 24,18): Hier zeigt Bulang, wie die Selbstbesegnung in der Aufführungssituation zum Argument für die eigene Dichtung wird, indem der Sänger dem Publikum versichert, dass seine Wege – „die im Dienste der Wiederherstellung höfischer Freude stehen" (414) – von Gott geschützt sind. Zum anderen Marcel Beyers Gedicht ‚Wespe, komm', das sich auf den Tod des Lyrikers Thomas Kling im Jahr 2005 beziehen lässt: Diesem Text komme insofern poe-

tologische Relevanz zu, als die „Beschwörung des Toten […] den Fortgang der Dichtung im Vollzug der Beschwörung selbst“ (418) vollziehe. Die Zusammenschau der beiden Texte dient Bulang nicht dazu, eine etwaige ‚Entwicklung‘ der Verwendung von Beschwörungen in der Lyrikgeschichte aufzuzeigen; vielmehr sollen die Beispiele demonstrieren, dass Gesten der Segnung oder Beschwörung immer wieder für poetologische Reflexionen genutzt wurden, die „dann besonders produktiv und intensiv sind, wenn sie sich in die Geschichtlichkeit von Sprache und Literatur hinein entwerfen und spiegeln“ (421). Insofern zeigt der Beitrag, dass der Vergleich ganz unterschiedlicher Lyrikausprägungen bei gleichzeitiger Beachtung ihrer historischen Spezifizität gleichwohl übergreifende Potenziale lyrischer Rede aufzuzeigen vermag.

In der beschriebenen Vielschichtigkeit möchten die in diesem Band versammelten Beiträge sowohl der historisch ausgerichteten, literaturgeschichtlichen als auch der systematischen Lyrikforschung neue Impulse geben. Der Band versteht sich als Anregung, die Untersuchung der historischen Spezifizität verschiedener Lyrikausprägungen und allgemeine lyriktheoretische Fragestellungen vermehrt zu verbinden, um zu einer historischen Differenzierung von Lyrikbegriff und Lyrikverständnis beizutragen.

Ein großer Dank gebührt abschließend unseren studentischen Hilfskräften Maria Deischl, Christine Kraft, Matthias Laufhütte, Lea Schmidt und Jule Stadtland, die uns bei der Redaktion und den Korrekturarbeiten tatkräftig unterstützt haben.

Bibliographie

Adorno, Theodor W.: „Rede über Lyrik und Gesellschaft“ [1951], in: Ludwig Völker (Hrsg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2000 (= Reclams Universal-Bibliothek, 8657), 366–373.

Bauschke, Ricarda: „Biopoetik als Rezeptionsmodus in mittelalterlichen Lyrikhandschriften. Vidas – Razos – Miniaturen“, in: Silvia Reuvekamp (Hrsg.): *Text und Paratext. Praktiken und Strategien vormoderner Werkpolitik*. Berlin/Boston: de Gruyter (im Druck).

Bezner, Frank: „Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 125–155.

Brunner, Horst: „Melodien zu Minneliedern“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 218–232.

Burrichter, Brigitte: „Romanisch-deutsche Interferenzen“, in: Dorothea Klein/Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 181–189.

Callsen, Michael: „Lateinisch-deutsche Interferenzen“, in: Dorothea Klein/Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 159–168.

von Goethe, Johann Wolfgang: „Besserem Verständniss“ [1819], in: ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Hrsg. von Friedmar Apel u. a. Bd. 3: *West-östlicher Divan*. Teilbd. 1. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 113,1), 137–299.

Haug, Andreas: „Musikalische Lyrik im Mittelalter“, in: Hermann Danuser (Hrsg.): *Musikalische Lyrik*. Teil 1: *Von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*. Laaber: Laaber, 2004 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, 8,1), 59–129.

Haustein, Jens: „Grenzgänger. Formexperimente in der Sangspruchdichtung des Marner, Konrads von Würzburg und Frauenlobs“, in: Gert Hübner/Dorothea Klein (Hrsg.): *Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013*. Hildesheim: Weidmann, 2015 (= Spolia Berolensia, 33), 249–262.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: „Die lyrische Poesie [aus den „Vorlesungen über die Ästhetik“]“ [1835–1838], in: Ludwig Völker (Hrsg.): *Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart*. 2., durchgesehene und bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2000 (= Reclams Universal-Bibliothek, 8657), 171–180.

Hempfer, Klaus W.: „Überlegungen zur historischen Begründung einer systematischen Lyriktheorie“, in: ders. (Hrsg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Stuttgart: Steiner, 2008 (= Text und Kontext, 27), 33–60.

Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014 (= Text und Kontext, 34).

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

Kellner, Beate: „Frauenlobs *Marienleich.* Erotisierung – Komisierung – Vergöttlichung der Mariengestalt“, in: Frank Bezner/Beate Kellner (Hrsg.): *Alanus ab Insulis und das europäische Mittelalter*. Paderborn: Brill Fink, 2022, 217–269.

Kellner, Beate/Alexander Rudolph: „Religiöse Semantiken“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 379–409.

Klein, Dorothea: „Metamorphosen eines Dichters. Zur Ovid-Rezeption im deutschen Mittelalter“, in: dies./Lutz Käppel (Hrsg.): *Das diskursive Europa. Antike und Antikerezeption*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2008 (= Kulturgeschichtliche Beiträge zum Mittelalter und der frühen Neuzeit, 2), 159–178.

Klinger, Judith: „Minnesang in gender- und queertheoretischer Perspektive“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 331–351.

Köbele, Susanne: „Rhetorik und Erotik. Minnesang als ‚süßer Klang‘“, in: *Poetica* 45 (2013), 299–331.

Köbele, Susanne u. a. (Hrsg.): *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Heidelberg: Winter, 2019 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft, 94).

Kuhn, Hugo: „Minnesang als Aufführungsform“ [1968], in: ders.: *Kleine Schriften*. Bd. 2: *Text und Theorie*. Stuttgart: Metzler, 1969, 182–190.

Neumeister, Sebastian: „Liebeslyrik in Nordfrankreich“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 113–124.

Peters, Ursula: „Sozialgeschichte als Forschungsparadigma“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 352–363.

Primavesi, Oliver: „*Aere perennius*? Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität“, in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Stuttgart: Steiner, 2008 (= Text und Kontext, 27), 15–32.

Reichlin, Susanne: „Die pragmatische und mediale Dimension des Minnesangs“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 233–256. [2021a]

Reichlin, Susanne: „Thematisiertes Singen“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 257–276. [2021b]

Rudolph, Alexander: „Form- und Klangkunst“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 277–295.

Rudolph, Alexander: „Einige Überlegungen zu mediävistischen Perspektiven der Lyriktheorie“, in: *Poema* 1 (2023), 67–80.

Seidl, Stephanie: „Altokzitanische Lyrik“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 103–112.

Stock, Markus: „Triôs, triên, trisô. Klangspiele bei Wernher von Teufen und Gottfried von Neifen“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 138 (2016), 365–389.

Tervooren, Helmut: „Minnesang, Maria und das ‚Hohe Lied' – Bemerkungen zu einem vernachlässigten Thema", in: Dorothea Klein zusammen mit Elisabeth Lienert und Johannes Rettelbach (Hrsg.): *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner*. Wiesbaden: Reichert, 2000, 15–47.

Warning, Rainer: „Interpretation, Analyse, Lektüre. Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten", in: ders.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1997 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, 51), 9–43.

Klaus W. Hempfer

Performativitätsfiktion, Walther und Petrarca

Die folgenden Überlegungen zielen darauf, meine 2014 vorgelegte Skizze einer systematischen Lyriktheorie vor dem Hintergrund kritischer Stellungnahmen zu präzisieren und im Hinblick auf die spezifischen Voraussetzungen insbesondere mittelalterlicher Lyrik zu modifizieren. Dabei werde ich auch versuchen, grundsätzliche Missverständnisse auszuräumen, die vor allem die Prototypentheorie und das Konzept der Performativitätsfiktion betreffen, sowie die immer wieder präsupponierte Unhintergehbarkeit der Opposition von historischer vs. systematischer Herangehensweise zu problematisieren.

1 Geschichte vs. Systematik oder die falsche Opposition

1.1 Was sind Prototypen?

Es war sicherlich kühn, eine transhistorische Lyriktheorie entwickeln zu wollen, noch dazu in einem „Büchlein“[1]. Dies umso mehr, als etwa Rainer Warning oder Andreas Mahler grundsätzlich bestritten haben, dass ein solches Unterfangen sinnvoll sein könnte.[2] Ich war lange Zeit derselben Meinung,[3] bis mir ein Strukturmuster in diachron und diatop höchst unterschiedlichen Texten auffiel, dessen Varianz mit der in der kognitiven Psychologie entwickelten und in der linguistischen Semantik weitergeführten Prototypen-Theorie systematisch erfassbar schien. Ich versuchte also schlicht, auf einen anderen Begriff von ‚Begriff‘ anstelle des ‚klassischen‘ Klassenbegriffs zu rekurrieren. Ausgehend von Wittgensteins Konzept der Familienähnlichkeiten konnten nämlich Rosch und andere den expliziten Nachweis liefern, dass unsere normalsprachlichen Kategorien keine rein klassifikatorischen Konzepte sind, sondern zugleich skalare. So legte Rosch Versuchspersonen bekanntlich etwa Listen mit Einrichtungsgegenständen vor und bat sie einzustufen, wie repräsentativ der jeweilige Gegenstand für die Kategorie *furniture* sei. Die Befragten waren sich darin einig, dass zum Beispiel *chair* ein deutlich besseres Beispiel für die Kategorie sei als *telephone* oder *clock*. Des Weiteren konnte nachgewiesen werden, dass, wenn Versuchspersonen aufgefordert werden, Exemplare einer Kategorie zu benennen, sie zuerst die prototypischeren erwähnen. Der Prototypen-Begriff ermöglicht also sowohl die Zuordnung eines *exemplar*, wie es in der Prototypentheorie heißt, zu

1 So Göschl 2018, 391.

2 Vgl. Warning 1997, 17–18, und Mahler 2006, 217–218 (mit weiteren Literaturangaben).

3 Zuerst in Hempfer 1973, 148–149.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-002

einer Kategorie A und nicht einer Kategorie B, also etwa der Kategorie ‚Möbel' und nicht der Kategorie ‚Haushaltsgerät', als auch die Skalierung dieser Zugehörigkeit:

> In a sense, prototype categories give us the best of both worlds.[4]

Wiederum hat nun bereits Wittgenstein darauf verwiesen, dass „Begriff[e] mit verschwommenen Rändern" wie ‚Spiel'[5] nicht nur für die Normalsprache charakteristisch sind, sondern eben denjenigen Begriffstyp darstellten, der auch der Begriffsverwendung etwa in Ethik und Ästhetik zugrunde liege, d. h., Wittgenstein selbst konzipiert die Übertragung seiner Theorie normalsprachlicher Kategorienbildung (Wittgenstein spricht von ‚Begriff') auf disziplinäre Diskurse, wie sie im Bereich der Ästhetik etwa die Gattungstheorie darstellt.

Damit ist der Prototypenbegriff natürlich nicht einfach ein „statistisch-empirisches Gegenmodell" zur ‚normalen' geisteswissenschaftlichen Theoriebildung.[6] Richtig ist, dass ein neues Verständnis von normalsprachlichen Kategorien bis hin zu theoretischen Begriffen bestimmter Wissenschaftsbereiche in der kognitiven Psychologie mit statistisch-empirischen Methoden entwickelt wurde, was nicht besagt, dass die disziplinären Anwendungen dieses Konzepts ihrerseits empirisch-statistisch zu verfahren haben, da es literaturwissenschaftlich ja nicht darum geht, den Prototypenbegriff als solchen zu überprüfen, sondern ob etwa im Bereich der Gattungstheorie der neue ‚Begriff' Probleme lösen kann, die die traditionelle Auffassung von ‚Gattungen' als ‚Klassen' erzeugt hat. *Wie* eine prototypische Gattungs- bzw. Lyriktheorie zu konstruieren und zu überprüfen ist, ergibt sich ausschließlich aus den methodischen Möglichkeiten der Literaturwissenschaft als einer historisch-hermeneutischen Disziplin. Dass sich eine prototypische Lyriktheorie nicht über Probandenbefragungen überprüfen lässt, die immer nur ein gegenwärtiges Lyrikverständnis zu Tage fördern können, habe ich selbst betont.[7] Deshalb wird diese freilich nicht zu „einer metaphysischen Kategorie" oder einer „self-fulfilling prophecy".[8] Generell lässt sich festhalten, dass die prinzipielle Theoriebeladenheit von Beobachtungen mittlerweile weitestgehender Konsens in Wissenschaftstheorie und -geschichte ist und die traditionelle Opposition von ‚empirischen' (Natur-)Wissenschaften und ‚hermeneutischen' (Geistes-)Wissenschaften wesentlich

4 Taylor 2003, 58.

5 Wittgenstein 2001, 790.

6 So Göschl 2018, 393. Der Prototypenbegriff scheint mir gerade das präzise zu erfassen, was Zymner 2019a, 38, im Hinblick auf den Gattungsbegriff eher bildhaft formuliert hat: „[...] eine Gattung ist keine ‚Schublade', sondern eher ein flüssiger ‚Farbklecks' mit einem farblich bestimmenden Zentralbereich und verschwimmenden Übergängen zu anderen ‚Farbklecksen', mit ‚Verlaufsformen' und ‚Farbmischungen' an seinen Rändern (und Gattungsfelder gleichen eher noch sehr feuchten Aquarellen als Taxonomien, die nach kontradiktorischen Kriterien geordnet sind)."

7 Vgl. Hempfer 2014, 26, Anm. 72.

8 So Göschl 2018, 393.

modifiziert hat.[9] Den Prototyp des Lyrischen im Besonderen habe ich sodann als „interpretatives Konstrukt“ bestimmt, dessen Validität sich zum einen mit seiner Distinktivität zu anderen transgenerischen Kommunikationsmodi wie dem Erzählen oder dem Dramatischen qua theatraler Aufführung begründen lässt und zum anderen mit der relativen Häufigkeit von Texten, die den Prototyp mehr oder weniger idealtypisch realisieren.[10] Zentral ist in diesem Zusammenhang die Reflexion des Verhältnisses von Theorie und intendierten Anwendungen. Wenig weiterführend scheint dabei das Postulat einer „Lyrikintention im Sinne des Hypothetischen Intentionalismus“[11] und die daraus abgeleitete Definition:

> Lyrik ist die Menge aller Gedichte und aller Sprachgebilde, von denen berechtigterweise angenommen werden kann, dass sie als Gedichte wahrgenommen werden sollen.[12]

Die intentionalistischen Argumenten inhärente Zirkularität[13] scheint mir hier besonders evident, da nicht gesagt wird, wann jemand berechtigterweise annehmen kann, dass er bestimmte Texte als Gedichte wahrnehmen soll und andere nicht. Des Weiteren scheinen mir traditionelle Definitionen, auch wenn sie nicht tautologisch sind, für Gattungsbestimmungen weniger geeignet als Merkmalskomplexionen, die unmittelbar auf spezifische Konstitutionsbedingungen von Texten zielen und denen der Status von Konventionen, nicht aber von Institutionen zukommt.[14] Damit sind wir wiederum beim Verhältnis von Theorie und intendierten Anwendungen.

1.2 Historische Fundierung einer systematischen Lyriktheorie

Einer der häufigsten Einwände gegen meine „Skizze“ läuft darauf hinaus, dass sie nicht alle Texte erfasst, die man in etwa zweieinhalbtausend Jahren in unterschiedlichen Nationalliteraturen als ‚Lyrik‘ bezeichnet und/oder als solche begriffen hat.[15] Offen gestanden, das wollte ich auch gar nicht. Insbesondere wollte ich keine Wiederbelebung von ‚Lyrik‘ als Sammelbegriff. In der Alltagssprache, aber auch in unserem alltäglichen disziplinären Diskurs, verwenden wir ‚Lyrik‘ in der Trias von Epik/Narrativik, Lyrik und Dramatik als einen Sammelbegriff eindeutig klassifikatorischen Charakters, der nicht mehr als nicht-erzählende, nicht-dramatische und (in der Regel)

9 Vgl. hierzu grundlegend Stegmüller 1973 und 1979, weitere bibliographische Verweise in Hempfer 2018, 13 mit Anm. 44.
10 Vgl. Hempfer 2014, 68–70.
11 Hillebrandt 2021, 60.
12 Ebd., 61 (im Original kursiv).
13 Vgl. hierzu ausführlich Hempfer 2018, 28–36 (im Hinblick auf die Interpretationstheorie) und ebd., 38–39 (im Hinblick auf die Fiktionstheorie).
14 Zur systematischen Unterscheidung von ‚Konvention‘ und ‚Institution‘ im Anschluss an Lewis 2002 [1969] vgl. Hempfer 2018, 43–56.
15 Vgl. zuletzt Kablitz 2021, 22, Anm. 12, und Mahler 2021 [=2022], 157–158.

kürzere Verstexte zusammenfasst. Ein solcher Begriff hat durchaus pragmatische Funktion(en), etwa in Titeln von Lehrveranstaltungen, er ist jedoch semantisch weitgehend leer und fasst derart Heterogenes zusammen – vom (nicht zu langen) didaktischen Poem bis zum Epigramm, von der Fabel bis zur Ode oder von der Kanzone bis zu Verssatire und Epistel –, dass eine Systematisierung *a priori* ausgeschlossen ist.

Davon unterscheidet sich grundlegend das Goethe'sche Konzept der Naturformen, auch wenn immer wieder das Gegenteil präsupponiert oder explizit behauptet wird:

> Es giebt nur drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik* und *Drama.* Diese drey Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken.[16]

Während der Differenzierung von Epos und Drama das platonisch-aristotelische Redekriterium zugrunde liegt, nämlich die „Art und Weise, in der man alle Gegenstände nachahmen kann" (*Poetik* 1448a),[17] wird die Lyrik über ein spezifisches Affektregime bestimmt, das sich im weitesten Sinn als ‚thematisch' begreifen lässt. Im Unterschied zu den rein klassifikatorischen Sammelbegriffen scheint Goethe die „Naturformen" als Prototypen *avant la lettre* zu begreifen, insofern diese auch gemischt auftreten können und Goethe hieraus die historische Variabilität der „Dichtarten", die er explizit von den „Naturformen" unterscheidet, ableitet.[18] Da „die Dichtarten bis ins Unendliche mannigfaltig" sind, schlägt Goethe zu deren Korrelierung mit den Naturformen ein Verfahren vor, das den „judgments of prototypicality" der kognitiven Psychologie nicht unähnlich ist und das darauf beruht, „daß man die drey Hauptelemente in einem Kreis gegen einander überstellt und sich *Musterstücke* sucht, wo jedes Element einzeln obwaltet."[19]

Ich will nun weder behaupten, Goethe habe bereits eine prototypische Gattungstheorie entwickelt, noch möchte ich zurück zur Trias – hierauf ist zurückzukommen.[20] Mir geht es vielmehr um den Nachweis, dass moderne Versuche der Entwicklung einer systematischen Lyriktheorie kein *a priori* unhistorisches Unterfangen darstellen. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die Poetologie der italienischen Renaissance und deren durchaus unterschiedliche und durchaus problematische Versuche, „Lyrik als Makrogattung" zu bestimmen, die von Huss/Mehltretter/Regn 2012 zusammenfassend als „ein prekäres Projekt der Systematisierung"[21] charakterisiert wurden. In Frankreich hat sich das Konzept einer Makrogattung ‚Lyrik' erst sehr viel später, nämlich

16 Goethe, *West-östlicher Divan*, hrsg. von Birus 1994, 206 (kursiv im Original).
17 Zitiert nach Aristoteles, *Poetik,* hrsg. von Fuhrmann 1982, 9.
18 Vgl. Goethe, *West-östlicher Divan*, hrsg. von Birus 1994, 207.
19 Ebd.
20 Beides behauptet Göschl 2018, 393–394. Zur expliziten Distanzierung von der Trias vgl. Hempfer 2018, 206, sowie unten, 23.
21 Vgl. Huss/Mehltretter/Regn 2012, 14–129, beide Zitate S. 14.

im Übergang vom Klassizismus zur Romantik herausgebildet[22] und erhält dann etwa in Victor Hugos *Préface de Cromwell* (1827) zusammen mit Epos und Drama eine geschichtsphilosophische Fundierung als dominierende Kunstform der primitiven Epoche:

> Voilà le premier homme, voilà le premier poète. Il est jeune, il est lyrique. La prière est toute sa religion : l'ode est toute sa poésie.[23]

Die geschichtsphilosophische Zuordnung der beiden anderen Großgattungen – das Epos dominiere in der heidnischen Antike und das Drama sei die Kunstform des Christentums – braucht uns hier nicht zu interessieren, von besonderem Interesse ist jedoch die selbstverständliche Verbindung von ‚Lyrik' als eine der drei Makrogattungen mit ‚Ode'. Gleichwohl setzt sich in den 20er-Jahren des 19. Jahrhunderts ‚Lyrik' allmählich als ‚Makrogattung' durch, wie die wechselnden Titel von Hugos frühester Gedichtsammlung zeigen können: Sein erster Gedichtband erscheint 1822 mit dem Titel *Odes et poésies diverses*, 1823 und 1824 als *Odes* bzw. *Nouvelles Odes* und erhält 1826 den endgültigen Titel *Odes et Ballades*. Trotz der Unterschiedlichkeit der beiden Genera spricht Hugo in seiner *Préface* jedoch von „ce recueil de compositions lyriques",[24] d. h., ‚lyrisch' wird hier explizit als einzelgattungenübergreifende Qualität verstanden.[25]

Wie Oliver Primavesi nachgewiesen hat, kannte auch die römische Antike keine Makrogattung ‚Lyrik'. Er zeigt stattdessen, wie im Hellenismus aus den frühgriechischen *melopoioí* (*tò mélos* = das Lied) ein Kanon von neun herausragenden *lyrikoí* – die komplexen Gründe für den Bezeichnungswechsel lasse ich hier aus – etabliert wurde, in die Horaz im Widmungsgedicht seiner *Carmina* explizit wünschte, von Maecenas eingereiht zu werden:

> Quodsi me lyricis vatibus inseres,
> Sublimi feriam sidera vertice.
>
> Ja, reihst du mich dem Kreis lyrischer Sänger ein,
> O, dann trage ich das Haupt bis zu den Sternen hoch.[26]

Die mündlich zur Musikbegleitung vorgetragenen – oder besser ‚vorgesungenen' – Verstexte früher griechischer Lyriker, die Platon in der *Politeía* übrigens nicht im Rahmen der Erziehungsfunktion von Dichtkunst, sondern von Musik behandelt,[27] werden im Hellenismus zu „Buchlyrik ohne Melodien",[28] und es ist diese Buchlyrik,

22 Zu diesem Transformationsprozess, der sich wesentlich über die Verbindung von Ode und Elegie vollzieht vgl. grundlegend Penzenstadler 2000, speziell zu Lamartine Kablitz 1985.

23 Hugo, *Théâtre complet*, hrsg. von Thierry/Mélèze 1963, 411.

24 Hugo, *Œuvres poétiques*, hrsg. von Albouy 1964, 279.

25 Zur komplexen Geschichte der Sammlung vgl. ebd., I, 1207–1214.

26 Horaz, *carm.* I, 1, 35–36. Zitiert nach Horaz, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Färber 1964, 8–9.

27 Vgl. Platon, *rep.* 398b–403c. In 398d findet sich eine explizite Definition von *mélos* als *lógos* + *harmonía* + *rhytmós*.

28 Primavesi 2008, 24.

an die Horaz mit seinen *Carmina* anschließt, die ihrerseits dann gattungskonstitutiv werden, sodass „*lyricus* gegen Ende des 1. Jahrhunderts n. Chr. selbst zur Gattungsbezeichnung“ wurde,[29] wobei „der neue Gattungsbegriff [...] streng auf den durch die Horazische Odendichtung vorgegebenen formalen Rahmen bezogen bleibt, und keineswegs bereits zum Sammelbecken aller nicht-epischen und nicht-dramatischen Poesie geworden ist“.[30]

Warum diese langen historischen Ausführungen? Schlicht deshalb, weil eine systematische Lyriktheorie zunächst einmal das adäquat erfassen können muss, was über zweieinhalbtausend Jahre als ‚Lyrik‘ im engeren Sinne bezeichnet und begriffen worden ist. Ein solches Prozedere scheint mir wesentlich produktiver, als immer wieder historische Randerscheinungen wie den Dadaismus oder die konkrete Poesie als Argument für die Unmöglichkeit einer systematischen Lyriktheorie zu verwenden.[31] Pinguine, die nicht fliegen können, sind auch nicht gerade prototypische Vögel, vielmehr sind sie „leicht von allen anderen Vögeln zu unterscheiden“, und dennoch haben Zoologen Merkmale benennen können, um Pinguine „stammesgeschichtlich“ zur „Klasse der Vögel“ zählen zu können.[32] Wie Pinguine nicht fliegen, realisieren sprecher-, syntax- und semantiklose Texte wie Hugo Balls Lautgedichte oder Raoul Hausmanns Plakatgedichte natürlich auch keinen wie auch immer definierten lyrischen Prototyp, in ihrer ausschließlichen Fokussierung auf die Materialität und Medialität von Sprache schließen sie gleichwohl, wenn auch als deren Negation, an die lyrische Tradition an, für die ebendiese beiden Komponenten spezifischer sind als für andere Gattungen. An diesem Beispiel zeigt sich gerade der ‚Witz‘ des Prototypen-Konzepts, weil hiermit – trotz der gegenteiligen Behauptung Wielands[33] – sehr wohl zwischen nicht-lyrischen und nicht prototypisch lyrischen Texten unterschieden werden kann: Epen sind prototypisch narrative und nicht lyrische Texte genauso wie Fabeln oder *contes en vers*, Balladen sind trotz ihrer generellen Subsumption unter ‚Lyrik‘ wegen ihrer je unterschiedlichen Nähe zum Prototyp des Erzählens nicht prototypisch lyrische Texte, d. h., die prototypische Differenzierung von ‚lyrisch‘ und ‚narrativ‘ ermöglicht es allererst, die ‚Lyrisierung‘ etwa narrativer Texte systematisch zu beschreiben.[34]

Mahlers Kritik, dass ich keine Theorie der Lyrik, sondern des Lyrischen entwickelt habe, ist völlig zutreffend.[35] Dies war freilich so gewollt, auch wenn ich terminologisch wesentlich präziser hätte sein müssen. ‚Lyrik‘ ist für mich, wie bereits gesagt, ein Sam-

29 Ebd., 28–29.

30 Ebd., 29.

31 So argumentiert etwa Wieland 2019, 109.

32 Die Zitate entstammen dem Artikel ‚Pinguine‘ in Wikipedia, der 2004 in die Liste der „exzellenten Artikel“ aufgenommen wurde: https://de.wikipedia.org/wiki/Pinguine (zuletzt abgerufen am 14.02.2024).

33 Vgl. Wieland 2019, 110.

34 Für eine Skizze zur Ballade am Beispiel von Goethes „Erlkönig“ vgl. Hempfer 2014, 54–56, zum romantischen Epos vgl. Brunke 2018.

35 Mahler 2021 [=2022], 153.

melbegriff, der so Heterogenes zusammenfasst, dass er nicht systematisch theoretisierbar ist. Es kann nur historisch beschrieben werden, was jeweils mit dem Terminus ‚Lyrik' extensional zusammengefasst wurde und wie sich die historisch unterschiedlichen extensionalen Gruppierungen intensional ausdifferenzieren. Demgegenüber begreife ich ‚das Lyrische' als eine Schreibweise bzw. einen Kommunikationsmodus (im Sinne Genettes), der sich transhistorisch vom Narrativen, vom Dramatischen und ggf. weiteren pragmatischen Kommunikationsmodi/Schreibweisen[36] prototypisch unterscheiden lässt. Die Relation des prototypisch ‚Lyrischen' zum Sammelbegriff ‚Lyrik' ist historisch genauso variabel wie der Sammelbegriff selbst – sofern er denn überhaupt existiert. Wesentlich für mich ist nur, dass der Prototyp des Lyrischen ein über zweieinhalb Jahrtausende rekurrentes Strukturmuster erfasst, das diese Texte von prototypisch narrativen oder dramatischen Texten unterscheidet. Nicht zutreffend scheint mir der Einwand, der skizzierte Prototyp sei „vornehmlich auf mimetische lyrische Texte"[37] begrenzt. Zum einen geht Mahler von einer Opposition von ‚performativ' und ‚mimetisch' aus, die ich auf dem Hintergrund meiner Bestimmung von zwei Prototypen des Performativen nicht übernehmen kann,[38] und zum anderen habe ich vielleicht nicht ausreichend deutlich gemacht, dass das, was ich als „besprochene Situation" bezeichnet habe, nicht mit dem identisch ist, was in der Narratologie die *histoire* als Konstitution einer realiter möglichen Welt meint. Die besprochene Situation kann sehr wohl amimetisch sein, wie ich an einem Rimbaud-Text und einer Duineser Elegie Rilkes zu zeigen versucht habe.[39] Die Beispiele hierfür ließen sich beliebig vermehren, meine These in besonderem Maße stützend etwa mit Baudelaires „Rêve parisien" oder den „Ville(s)"-Gedichten aus den *Illuminations* Rimbauds. In diesen Texten werden die besprochenen Situationen explizit durch die Sprecherinstanz[40] als dichterische Konstrukte und nicht als Mimesis ausgewiesen, die gleichwohl die Unterscheidung von Sprechsituation und besprochener Situation ermöglichen: „Ce sont des villes!"[41] Unbestreitbar bleibt natürlich, dass Texte, die sich gezielt auf das lautliche und/oder graphische ‚Spiel der Signifikanten' beschränken, nur als Negation eines prototypisch Lyrischen zu bestimmen sind, eine Negation, die gleichwohl nicht einfach eine beliebige ist, sondern die eine für die lyrische Tradition besonders ausgeprägte ‚Arbeit' am sprachlichen Material zum mehr oder weniger ausschließlichen Zweck macht.

36 Zur Unterscheidung von pragmatischen und thematischen Schreibweisen vgl. zuletzt Hempfer 2018, 206–207.

37 Mahler 2021 [=2022], 158.

38 Vgl. hierzu zuletzt Hempfer 2018, 113–121.

39 Vgl. Hempfer 2014, 42–45, und Hempfer 2019, 71–77.

40 Im „Rêve parisien" etwa bezeichnet sich der als Dichter ausgewiesene Sprecher als „architecte de mes féeries" (V. 37), zitiert nach Baudelaire, *Œuvres complètes*, hrsg. von Pichois 1975, 102.

41 Dies ist der Beginn des Prosagedichts „Villes", zitiert nach Rimbaud, *Œuvre-vie*, hrsg. von Borer 1991, 350.

2 Performativitätsfiktion

2.1 ‚Performativität' und ‚Fiktion'

Kritisiert wurde nicht nur der prototypische Ansatz als solcher, sondern dessen inhaltliche Füllung durch das Konzept der Performativitätsfiktion. Ich werde dieses im Folgenden zu präzisieren versuchen, muss aber zunächst einige grundlegende Missverständnisse aufklären.

So gehen Hillebrandt u. a. 2019 bei ihrer Kritik des Konzepts ‚Performativitätsfiktion' von der Behauptung aus, ich habe es „mit Bezug auf die sprechakttheoretische Fiktionstheorie von John Austin" konzipiert.[42] Diese Behauptung kann schwerlich richtig sein: Zum einen hat John Austin keine sprechakttheoretische Fiktionstheorie entwickelt, sondern eine Theorie normalsprachlicher performativer Äußerungen (Austin 1962). Zum anderen wird John Austin hier wohl mit John Searle verwechselt, der in der Tat eine vielbeachtete sprechakttheoretische Fiktionstheorie vorgelegt hat (Searle 1974/1975), mit der ich mich freilich seit 1990 kritisch auseinandergesetzt habe, zuletzt in Hempfer 2018.[43] Ein völliges Missverständnis ist schließlich die Behauptung, ich ginge von einer simplen „Fingierung einer Simultanität von Sprech- und besprochener Situation" aus, vielmehr rekurriere ich mit *Performativitäts*-Fiktion natürlich auf die Autoreferentialität des Performativen, die von Benveniste bereits in den 60er-Jahren explizit herausgestellt wurde und die in Austins klassischer Definition impliziert ist:

> There is something which is at the moment of uttering being done by the person uttering.[44]

Es geht also nicht um irgendeine Simultanitätsrelation, sondern darum, dass der Sprecher *selbst* im Augenblick des Sprechens das tut, was er sagt. Infolgedessen ist auch die folgende Behauptung, „andere Textsorten wie beispielsweise Reportagen und Briefe [machen] von einer solchen fingierten Simultanitätsrelation Gebrauch, ohne dass diese Textsorten deswegen als fiktional angesehen würden",[45] auf doppelte Weise unzutreffend: Reportagen etwa sind ebendeshalb nicht performativ, weil der Reporter selbst nicht Fußball spielt, d. h., Sprechender und Handelnder sind nicht identisch, und die Sprechsituation ist keine fingierte, weil von einem Reporter ebendas berichtet wird, was sich zeitgleich vollzieht. Bei der Reportage handelt es sich also schlicht um schon in der antiken Rhetorik kodifiziertes präsentisches Erzählen, das allenfalls dann zur Performativitätsfiktion werden könnte, wenn ein Reporter über ein Fußballspiel berichtet, das gar nicht stattfindet, in dem er selbst aber gleichwohl spielt. Entscheidend für die Distinktivität des Prototyps der performativen Äußerung ist also die Referenziden-

42 Hillebrandt u. a. 2019, 5.
43 Vgl. Hempfer 1990, 120, Anm. 43, und 122–123, sowie Hempfer 2018, 48–50 und 69–72.
44 Austin 1962, 60 (im Original mit Kursivierung).
45 Hillebrandt u. a. 2019, 6.

tität von sprechendem Ich auf der Ebene der *énonciation* und dem Ich, von dem auf der Ebene des *énoncé* gesprochen wird, und andererseits die Simultanität der Konstitution der besprochenen Situation, Handlung usw. im Akt und durch den Akt des Sprechens selbst. Aufgrund dieser Präzisierungen dürfte deutlich geworden sein, warum Reportagen und Briefe gerade keine performativen Äußerungen sind.[46]

Ähnlich grundlegende Missverständnisse wie die Performativitätskomponente hat auch das Fiktionalitätskonzept erzeugt. Ich habe dabei die Unterscheidung von ‚Fiktivität' und ‚Fiktionalität' präsupponiert, von der Andreas Kablitz sagt, sie sei „nachgerade das Kernstück aller Theorie literarischer Fiktion"[47]. Auch wenn die Relationierung der beiden Konzepte umstritten ist, so ist doch unumstritten, dass sich ‚Fiktivität' in narratologischer Terminologie auf die Ebene der *histoire*, ‚Fiktionalität' auf die Ebene des *discours* bezieht. Um eine terminologische Narratologisierung zu vermeiden, bietet es sich an, im Anschluss an Benveniste von *énonciation* als der Ebene der Äußerung und von *énoncé* als Ebene des Geäußerten zu sprechen. Die Benveniste'schen Kategorien sind transgenerischer Natur, sie sind also gerade nicht für narrative Texte spezifisch und können deshalb auch nicht als solche den narrativen Charakter lyrischer Texte begründen, wie in der narratologisch ausgerichteten Lyrikologie behauptet wird.[48] Dass mein Konzept der ‚Performativitätsfiktion' nicht auf die Fiktivität des Geäußerten, sondern auf die Fiktionalität der Äußerung zielt, wird von Werner Wolf explizit betont,[49] in der Regel aber aufgrund der Nichtscheidung von ‚Fiktivität' und ‚Fiktionalität' nicht gesehen, dafür umso schärfer kritisiert. Dies gilt etwa von der bereits zitierten Einleitung zu *Grundfragen der Lyrikologie*[50] als auch von dem Beitrag von Ralph Müller[51] in demselben Band, der glaubt, dass die Performativitätsfiktion für Lyrik „eine unüberbrückbare ontologische Grenze zwischen Textwelt und Diskurswelt" voraussetze und dass sich an der „grundlegenden Unterscheidung von Adressant und Autor [...] die These der grundsätzlichen Dekontextualisierung oder Fiktionalisierung von Lyrik festmachen" ließe.[52]

Die Unterscheidung von Autor und Sprecher hat zunächst überhaupt nichts zu tun mit der selbstverständlichen ontologischen Differenz von Einzeltext (= Textwelt) und der je zeitgenössischen Ordnung der Diskurse (= Diskurswelt), denn der jeweils historische Autor schreibt ja nicht nur den Text, sondern auch den Sprecher seines

46 Zum Prototyp einer performativen Äußerung vgl. Hempfer 2018, 113–117 (dort auch der Verweis auf die Unterscheidung Benvenistes von *énonciation* und *énoncé*). Dieselben Unterschiede gelten auch im Hinblick auf die von Zymner angeführte ‚teichoskopische Rede' (vgl. Zymner 2015, 133–134).

47 Kablitz 2013, 170.

48 Zu einer Auseinandersetzung mit narratologischer Lyriktheorie vgl. Hempfer 2014, 16–21 sowie umfassend Wolf 2020.

49 Vgl. Wolf 2013, 188, Anm. 10: „‚fiction' is here [sc. in Hempfer 2014] justified *with reference to the communicative situation* even in poems that may refer to non-fictional phenomena" (Herv. im Original). Wolf bezieht sich auf einen Preprint von Hempfer 2014.

50 Vgl. Hillebrandt u. a. 2019, insb. 5–7.

51 Müller 2019, insb. 92–96.

52 Ebd., 93 (beide Zitate).

Textes – auf die bewusste Paradoxalität dieser Formulierung komme ich zurück –, weil er gar nicht anders kann, als mit den zeitgenössisch jeweils verfügbaren Diskursivierungsverfahren umzugehen. Das heißt, aus der Trennung von Autor und Sprecher ist sicherlich nicht die Dekontextualisierung des Textes abzuleiten. Wenn dem so wäre, wäre in allen Texten, die die Differenz von Autor und Erzähler explizit ausstellen, *a priori* eine Dekontextualisierung gegeben. Nicht erst der Roman des 18. Jahrhunderts, sondern schon Ariosts *Orlando Furioso* vom Beginn des 16. Jahrhunderts oder Cervantes' *Don Quijote* vom Beginn des 17. konstituieren einen auktorialen Erzähler, der zugleich allwissend und unzuverlässig ist. Der Autor – nicht aber der Erzähler – ist hinsichtlich seiner Figuren natürlich immer allwissend, wie sich prototypisch am *stream-of-consciousness*-Erzählen zeigt, wo es aber eben gerade keine allwissende Erzählerfigur gibt, und ein Autor – sehr wohl aber der Erzähler – darf nie unzuverlässig sein, weil er sonst schlicht ein schlechter Autor wäre. Worauf das Netzwerk ‚Lyrikologie' und auch Culler[53] eigentlich hinauswollen, ist die unbestreitbare Tatsache, dass in Lyrik *fiktive* und *nicht-fiktive* Aussagen möglich sind, wobei nicht-fiktive Aussagen nicht mit faktisch wahren Aussagen identifiziert werden dürfen, sondern diese können wahr, falsch oder unentscheidbar sein. Dies alles geht seit Käte Hamburgers unglücklicher Bestimmung der Lyrik als „Wirklichkeitsaussage", die auch bei Käte Hamburger letztlich keine solche ist,[54] durcheinander und führt zu grundlegenden Missverständnissen, die noch dadurch verstärkt werden, wie Irina Rajewsky betont hat, dass im Englischen mit *factual* „both the mode of representation (sc. fictional vs. factual) and the quality of what is represented (sc. fictive vs. factual)" bezeichnet wird.[55] Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass aus der Fiktionalität des Äußerungsmodus (= *énonciation*) keineswegs notwendig die Fiktivität des Geäußerten folgt,[56] vielmehr wurden „Funktionen des Faktischen in der Fiktion" im Hinblick etwa auf den *Orlando Furioso* genauso aufgezeigt wie umgekehrt die „Fiktion der Autobiographie" im Hinblick auf Tassos Dialoge,[57] und beides lässt sich an einer Vielzahl anderer historischer Beispiele unschwer belegen.

Ganz anders argumentiert Marc Föcking in seiner witzig-geistreichen Analyse von Gelegenheitsdichtung am Beispiel von „Happy birthday to you". Völlig zutreffend

53 Vgl. zuletzt Culler 2021 [=2022].

54 Vgl. bereits Hempfer 1973, 170–175, und zuletzt Hempfer 2019, 61–62.

55 Rajewsky 2019, 37.

56 Genau hiervon scheint Culler auszugehen, wenn er die ‚besprochene Situation' mit „a fictional world" im Sinne der Narratologie identifiziert (zuletzt Culler 2021 [=2022], 148). Für wenig differenziert halte ich die Feststellung Paynes, „the poem is a forum for direct truth claims about the actual world on the part of the poet" (Payne 2007, 8, zitiert von Culler 2021 [=2022], 146). Wenn Dichter prinzipiell wahre Aussagen über Wirklichkeit machen (wollen sollen), dann provoziert dies natürlich die platonische Lügenthese, der schon Sir Philip Sidney mit der genauen Gegenthese zu Payne begegnet war: „the poet [...] nothing affirms, and therefore never lieth" (Sidney, *An Apology for Poetry*, hrsg. von Shepherd 1965 [1595], 123).

57 Vgl. Hempfer 2010 und Häsner 2010.

ist, dass bei der aktualen Verwendung dieses Textes in einem bestimmten Gebrauchskontext, markiert durch das notwendige Einsetzen eines je konkreten Namens im dritten Vers, das Kriterium der Performativitätsfiktion nicht erfüllt ist, es sich vielmehr um genuine Performativität handelt. Ich würde deshalb allerdings nicht die Performativitätsfiktion als Kriterium für das prototypisch Lyrische zugunsten einer „Kontextsensibilität" aufgeben wollen, die „beide Performativitätstypen alternativ ermöglicht",[58] sondern ‚Gelegenheitsdichtung' wegen deren Bindung an einen je spezifischen Gebrauchskontext nicht als prototypisch lyrisch einstufen, wie ich dies am Beispiel Mallarmés zu zeigen versucht habe.[59]

Zumindest terminologisch stellt sich freilich die Frage, ob es nicht besser gewesen wäre, das Gemeinte als Pseudo-Performativität zu bezeichnen. Ich glaube nicht. An anderer Stelle[60] habe ich im Hinblick auf bestimmte Entwicklungen im Kontext des *nouveau nouveau roman* und der Texttheorie im Umkreis von *Tel Quel* Versuche diskutiert, den Produktionsprozess des Romantextes als simultan zu seiner Rezeption ‚vorführen' zu wollen, was naheliegenderweise nicht geht und was schon von Calvino in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) parodistisch aufgespießt wurde.[61] Die Intention der *tels queliens* war freilich die grundsätzliche Restrukturierung des narrativen Diskurses und die Überführung eines *produit* in eine *productivité*, wie dies Kristeva formulierte.[62] Diesen spezifischen historischen Versuch einer grundlegenden Transformation von Erzählen habe ich als Pseudo-Performativität bezeichnet, was mir jedoch etwas ganz anderes zu sein scheint als die Performativitätsfiktion qua transhistorischem Merkmal[63] des lyrischen Diskurses und zentrale Differenzqualität zum Erzählen. Dieses ‚Merkmal' ist natürlich eine Konvention,[64] auf der wesentlich die Illusion der Unmittelbarkeit basiert, die traditionell mit dem lyrischen Diskurs verbunden wird. Hiermit scheint nun genau der Zusammenhang gegeben, den historischen Erlebnisbegriff systematisch neu zu verorten.

2.2 Performativitätsfiktion und ‚Erlebnislyrik'

Dass die Versuche, transhistorische Strukturmodelle zu konstruieren, keine szientistische Spielerei sind, sondern helfen, das Historische als historisch Spezifisches allererst

58 Föcking 2021 [=2022], 138.
59 Vgl. Hempfer 2018 [=2019].
60 Vgl. Hempfer 1976.
61 Vgl. Hempfer 1999, 173–175.
62 Hempfer 1976, 33–38.
63 Für mich ist die Unterscheidung von ‚transhistorisch' und ‚ahistorisch', die nicht alle Rezensenten zu teilen scheinen (vgl. etwa Göschl 2018, der meine ‚Skizze' durchgängig als ‚ahistorisch' charakterisiert), zentral. ‚Transhistorisch' meint, dass diachrone Invarianten auffindbar oder besser ‚konstruierbar' sind, die genau deswegen nicht ‚ahistorisch' sind, weil sie sich ‚durch die Geschichte hindurch' nachweisen lassen.
64 Zur Unterscheidung von ‚Institution' und ‚Konvention' vgl. oben Anm. 14.

dingfest zu machen, lässt sich schön am Erlebnisbegriff zeigen. Marianne Wünsch kommt das Verdienst zu, den traditionellen Erlebnisbegriff durch den Begriff des ‚Erlebnispostulats' ersetzt zu haben, der nicht mehr auf einer Wahrheitsrelation zwischen den Propositionen des Textes und der Biographie des realen Autors basiert, sondern auf Textstrukturen, die die Illusion von Erlebnishaftigkeit vermitteln. Als „spezifische Neigung der EP-Lyrik" [EP = Erlebnispostulat] stellt Marianne Wünsch die „Identifizierung von Sprech- und besprochener Situation"[65] heraus und meint damit im Grundsätzlichen dasselbe, was ich mit ‚Performativitätsfiktion' bezeichne. Aufgrund der Beispiele von Sappho bis in die Moderne, die in Hempfer 2014 und 2019 angeführt wurden, kann es sich allerdings nicht um ein Spezifikum der Erlebnislyrik handeln, wie noch Wieland 2019 behauptet,[66] vielmehr scheint genau das Umgekehrte der Fall zu sein: Es ist die Performativitätsfiktion als transhistorisch mögliche Eigenschaft des lyrischen Diskurses, die allererst die Rückprojektion des goethezeitlich-romantischen Verständnisses von ‚Erlebnis' auf Zeiträume ermöglichte, für die das – selbst für seine Entstehungszeit inadäquat theoretisierte – Erlebniskonzept nicht vorausgesetzt werden kann. Dies wird nicht nur *in praxi* etwa durch die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts belegt, sondern auch explizit metapoetisch reflektiert, wie z. B. in Du Bellays „Contre les Pétrarquistes" (1553) oder in Ronsards „Cherche, Cassandre, un poëte nouveau" sowie dessen „Élégie à son livre", die in der Ausgabe der *Amours* von 1560 das erste Buch schließen und das zweite eröffnen.[67] Umgekehrt kann das Potential zur Referentialisierung, das die Performativitätsfiktion eröffnet, durch andere Textkonstituenten verstärkt werden, wie dies in der ‚Erlebnislyrik' aus Goethezeit und Romantik durch die Einbeziehung von Elementen aus der Lebenswelt des realen Autors in unterschiedlicher und unterschiedlich deutlicher Weise geschieht. Diese stärkere Referentialisierbarkeit ist durchgängig verbunden mit einer Entkonventionalisierung des poetischen Ausdrucks, die wiederum in unterschiedlichen Nationalliteraturen unterschiedlich und phasenverschoben erfolgt.

Dass ‚Performativitätsfiktion' auch und gerade in ‚Erlebnispostulatslyrik' vorkommt, lässt sich mit der Beobachtung Werner Wolfs verbinden, dass generische Konventionen, selbst wenn sie erheblich von der normalsprachlichen Kommunikation abweichen, illusionsbildend sein können – paradigmatisch verweist Wolf auf die Oper, wo ja nicht nur in Versen gesprochen wird, sondern diese werden auch noch gesungen.[68] Verbindet man diese Beobachtung mit dem Immersionskonzept der neueren Illusionstheorie,[69] dann kann die Performativitätsfiktion durch die Simultanisierung von Sprechsituation und besprochener Situation und unter Rekurs auf weitere Vertextungsverfahren eine

65 Wünsch 1975, 101.
66 Wieland 2019, 109, Anm. 16.
67 Vgl. hierzu Näheres in Hempfer 1988, 1991 und 1993.
68 Vgl. Wolf 2013, 204.
69 Vgl. die Beiträge in Wolf/Bernhart/Mahler (Hrsg.) 2013.

Illusion von Unmittelbarkeit erzeugen, die als Erlebnispostulat interpretierbar ist, das in seiner spezifisch historischen Füllung aber gerade nicht zurückprojiziert werden darf. Dass eine solche Rückprojektion aber so erfolgreich möglich war, ergibt sich aus transhistorischen Konstitutionsbedingungen des lyrischen Diskurses. Mir geht es also um alles andere als eine Wiederbelebung der – goethezeitlich-romantischen – Subjektivität, sondern um transhistorische Strukturen, die in je historischen Diskursordnungen ganz unterschiedliche Funktionen haben, gleichwohl verfehlte ahistorische Funktionalisierungen – wie das Missverständnis der ‚Performativitätsfiktion' als Spezifikum goethezeitlicher Erlebnis(postulats)lyrik – allererst ermöglichen.[70] Solchermaßen ließe sich begründen, warum ein adäquates Verständnis vorgoethezeitlicher Lyrik so erfolgreich subjektphilosophisch verstellt werden konnte. Und es ließe sich begründen, warum es der Ronsard-Forschung trotz aller Anstrengungen misslungen ist, für Cassandre, Marie oder Hélène mit auch nur minimaler Sicherheit reale Frauenfiguren dingfest zu machen, während Goethes Gedichte für und um „Friedericke" unschwer mit Friederike Brion zu referentialisieren sind.[71]

2.3 Der ‚Animismus'-Vorwurf

Rüdiger Zymner wird seit geraumer Zeit nicht müde, nicht nur der Lyriktheorie, sondern der Literaturwissenschaft insgesamt eine „mündlichkeitsmetaphorische" und „animistische" Ausrichtung vorzuwerfen, die von Sprecherinstanzen, Sprechakten, Stimmen etc. spreche, wo doch tatsächlich nur „Schriftzeichengebilde" vorlägen:

> Graphisch repräsentierte Gedichte oder graphisch repräsentierte Lyrik sind von hier aus gesehen zunächst einmal als Ganze tatsächlich keine Sprechakte und keine Sprachhandlungen (und sollten besser auch nicht als Sprechakte oder Sprachhandlungen betrachtet werden), sondern das

70 In diese ‚Falle' bin ich in meiner Dissertation selbst getappt. Trotz des Nachweises einer stilistisch und generisch eindeutig klassizistischen Faktur der Chénier'schen *Iambes* habe ich zugleich einen „Erlebnischarakter" der Texte konstatiert, den ich an der „Simultaneität von Sprechakt und sprachgewordenem Vorgang" (Hempfer 1972, 281–282), also der ‚Performativitätsfiktion' *avant la lettre*, dingfest gemacht habe. Trotz der autobiographischen Referentialisierbarkeit geht es in den *Iambes* Chéniers freilich gerade nicht um den Ausdruck individuell-subjektiven Erlebens, sondern um die Konstruktion einer satirischen *persona*, die sich in einem Fragment gebliebenen *ïambe* selbst als „Fils d'Archil[oque], fier A[ndré]" (Chénier, *Œuvres complètes*, hrsg. von Dimoff 1966 [1919], 270) apostrophiert und die Zustände in der Endphase der Französischen Revolution scharf kritisiert. Die ‚Performativitätsfiktion' zielt solchermaßen nicht einfach auf ein Erlebnispostulat, sondern dieses fungiert als Authentisierungsstrategie einer drastischen Abrechnung mit den je gegenwärtigen politischen Zuständen in ‚bester' satirischer Tradition: „Difficile est saturam non scribere" (Juv. I, 30).

71 Vgl. hierzu den Kommentar in Goethe, *Gedichte 1756–1799*, hrsg. von Eibl 1987/1998, 830–837, sowie zum Ausstellen der Performativitätsfiktion in „Erwache Friedericke" Hempfer 2014, 39–42.

> *Ergebnis oder Produkt* einer Schreibhandlung bzw. des Schreibens und dann der beispielsweise druckgraphischen Reproduktion des Geschriebenen: Es sind *Schriftzeichenobjekte* oder *Schriftzeichenartefakte* [...].[72]

Es ist sicherlich unstrittig, dass zumindest seit der ‚frühen' Frühen Neuzeit Autoren in der Regel ihre Texte schreiben bzw. einem Schreiber diktieren. Dies bedeutet freilich keineswegs, dass ein mündlich verfasster und/oder vorgetragener Text nicht verschriftlicht werden kann und umgekehrt. Ein eindeutig schriftlich produzierter Text wie Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta*, der in einer Mehrzahl unterschiedlich umfassender und angeordneter, zu Lebzeiten des Autors entstandener Zusammenstellungen überliefert ist und nie vorgetragen wurde – mit seinen in der Endfassung 366 hochgradig komplexen Texten sicher auch nicht hierfür bestimmt war –, beginnt gleichwohl folgendermaßen:

> Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
> di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
> in sul mio primo giovenile errore
> quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono [...].[73]

Petrarca zitiert hier natürlich zum einen die für mittelalterliche Lyrik charakteristische Vortragssituation, viel bedeutsamer ist jedoch, dass Petrarca nicht schreibt „Voi che leggete". Vielmehr schreibt der Autor einen Sprecher, der textimmanent Leser anspricht – nicht anschreibt –, und der ganze Prozess wird von den textexternen Rezipienten gelesen. Gelesen wird also ein Text, in dem ein Sprecher redet. Genau dies bildet die ‚animistische' Literatur- und Lyriktheorie ab. Auf die historisch spezifische Ausprägung und Funktionalität eines scheinbaren oder tatsächlichen Paradoxons ist abschließend zurückzukommen.[74]

Dem Pauschalvorwurf liegt wohl eine Verwechslung der Kategorien Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit einerseits und graphische vs. phonische Repräsentation von Sprache andererseits zugrunde.[75] Besonders in der mediävistischen Forschung wurden und werden die Fragen, die sich aus der schriftlichen Tradierung ursprünglich mündlich vorgetragener Texte ergeben, ausführlich diskutiert – ich komme hierauf zurück –, für eine Lyriktheorie entscheidender ist freilich noch, dass sich lyrische Texte vielfach explizit als mündliche inszenieren. So wird die Geliebte nicht etwa angeschrieben wie die Adressatin im faktualen Liebesbrief, sie wird angesprochen, d. h., der geschriebene Text fingiert Mündlichkeit. Besonders deutlich wird dies bei Apostrophen, die man von ‚nor-

72 Zymner 2019b, 214.

73 Zitiert nach Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004, 5. Zu einer Zusammenstellung der zeitgenössischen Fassungen vgl. ebd., CCV–CCXII.

74 Vgl. hierzu unten Abs. 3.

75 Vgl. hierzu den grundlegenden Artikel von Koch/Oesterreicher 1985, dessen zentrale Thesen Ausgangspunkt für die Arbeit des Freiburger SFB zu „Schriftlichkeit und Mündlichkeit" bildeten.

malen‘ Anreden an den Adressaten eines Textes unterscheiden sollte, da sie im genuin rhetorischen Verständnis als *Ab*wendung aus der Kommunikationssituation verstanden werden[76] und sich an Entitäten richten, die realiter nicht angeredet werden können. Lamartines „Le Lac“ (1820) ist ein prototypisches Beispiel für den Apostrophengebrauch, ja dessen Exuberanz in lyrischen Texten, insofern das lyrische Ich genauso die – abwesende – Geliebte wie den See, die Berge, den Wald u. v. a. m. anredet, nicht aber anschreibt:

> O lac ! l’année à peine a fini sa carrière,
> Et près des flots chéris qu’elle devoit revoir,
> Regarde ! je viens seul m’asseoir sur cette pierre
> Où tu la vis s’asseoir ! (V. 5–8)[77]

Das „Regarde !“ aus V. 7 macht offenkundig, dass das lyrische Ich den See an*spricht*, weil der textinterne Sprecher diesen nur im *hic et nunc* („sur *cette* pierre“) der *Sprech*situation sehen kann.[78] Ein explizites Thematisieren des Sprechens findet sich etwa auch in einem der frühesten uns erhaltenen lyrischen Zeugnisse, einer Ode, also einem ‚Lied‘ Sapphos, das spätestens seit den alexandrinischen Philologen nurmehr gelesen wurde, in dem aber explizit eine Situation besprochen wird, in der die Sprecherin anwesend ist und in der ‚gesprochen‘, ‚gehört‘ und ‚erblickt‘ wird.[79] Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Ausgehend von dem zuletzt erwähnten Text habe ich in Hempfer 2014 das Konzept der Performativitätsfiktion entwickelt und in Hempfer 2019 einen Zusammenhang mit der Verwendung von Apostrophen im engeren Sinne herzustellen versucht,[80] deren spezifische Funktion für die Konstitution lyrischer Präsenz auch von Culler 2015 betont wird.[81] Allerdings unterscheidet Culler nicht zwischen textinternen Anreden an einen textexternen Adressaten als Niederschlag der Grundstruktur sprachlicher Kommunikation einerseits und Apostrophen im engeren Sinn andererseits. Genauso wenig wie der Sprecher freilich der schreibende Autor ist, ist der im Text angesprochene Leser der

76 Vgl. hierzu Lausberg 1990, § 762.

77 Zitiert nach Lamartine, *Méditations poétiques*, hrsg. von Lanson 2000 [1915], 134.

78 Vgl. hierzu Hempfer 2019, 68.

79 Vgl. den Sappho-Text mit der Übersetzung von Max Treu in Sappho, *Lieder*, hrsg. von Treu 1979, 24–25, eine etwas wörtlichere Übersetzung findet sich in Hempfer 2014, 30–31.

80 Vgl. hierzu Hempfer 2019, 63–70. Regn 2022 kritisiert meine Konzeption im Hinblick auf Petrarca, scheint mir jedoch nicht zwischen der Fiktionalität der *énonciation* und der potentiellen (Nicht-)Fiktivität des *énoncé* zu unterscheiden. Einig sind wir uns darüber, dass die Apostrophe eine „*fictio rhetorica* des Dichters“ (ebd., 213) ist, die ich freilich ungern als „Gedankenrede“ (ebd.) plausibilisieren möchte, denn schließlich wendet sich der Sprecher – nicht der Autor Petrarca – an Quellen, Zweige, Gras, Blumen etc. mit den Worten „date udïenza insieme | a le dolenti mie parole extreme“ (Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004, 588). Auf diesen Dissens mit meinem Freund Gerhard Regn ist unten (Abs. 3) zurückzukommen.

81 Vgl. Culler 2015, 275–279.

textexterne Rezipient,[82] vielmehr liest dieser den ‚Leser', den der ‚Sprecher' anspricht. Schließlich können Aktanten der besprochenen Situation in dieser angesprochen werden, d. h., die für Sprache im allgemeinen primär phonische Repräsentation wird durch die graphische gedoppelt – nicht nur einfach ersetzt –, wobei diese Doppelung mitzulesen ist, weil Klangschemata unterschiedlichster Art – von der Silbenzahl und -länge, Reim- und Strophenordnungen, Assonanzen, Alliterationen u. a. m. – gerade die Mündlichkeitsfiktion des schriftlichen Textes ‚unterfüttern'.

Es kann also keineswegs darum gehen, die ‚Mündlichkeitsmetaphorik' durch die Verabsolutierung der ‚graphischen Realität' des gedruckten Textes zu ersetzen, vielmehr ist der vorgebliche Animismus lyrischer Theorie Niederschlag des Befundes, dass sich Lyrik selbst dann als mündlich inszeniert, wenn sie längst ausschließlich schriftlich produziert und rezipiert wird (siehe Petrarca). Eine solche ‚Mündlichkeitsfiktion' ist notwendige Grundlage der Konstitution von ‚Performativitätsfiktion'.

Zusammenfassend lässt sich die komplexe Relation von ‚Medialität' und ‚Materialität' im lyrischen Gedicht folgendermaßen festhalten: Der Autor schreibt einen Sprecher, der als geschriebener spricht und nicht schreibt und der in und durch sein Sprechen eine besprochene Situation simultan zum Akt des Sprechens erzeugt. Schließlich liest der Rezipient, was der Autor den Sprecher sagen lässt, und durch die Mündlichkeitsfiktion wird auch die genuin performative Simultanitätsrelation, in der ‚Reden' zugleich ein ‚Tun' bedeutet, zur Performativitäts*fiktion*, die der Leser durch den medialen Wechsel (von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit) sowie den materialen (von der Stimme zur gedruckten Buchseite) als solche liest.

Dass der vermeintliche ‚Animismus' nicht durch ‚Graphismus' abzulösen ist, sondern dass eine Lyriktheorie die komplexe Interdependenz von Materialität (Graphie vs. Phonie) und Medialität (Schriftlichkeit vs. Mündlichkeit) des lyrischen Textes abbilden muss,[83] vermögen Gedichte Ernst Jandls wie etwa das folgende besonders eindrucksvoll zu illustrieren:

calypso

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

wer de wimen
arr so ander

82 Dies betont auch Zymner 2019a, 28.

83 In Hillebrandt u. a. 2019, 7–11, wird der Begriff ‚Modalität' für beides (Medialität und Materialität) verwendet, was der Klärung nicht unbedingt förderlich ist. Hinzu kommt, dass Genettes Begriff des *mode* auf das zielt, was Hillebrandt u. a. unter der Frage nach der ‚Sprechinstanz' verhandeln. Dass manches trotz der Klärungsversuche durcheinander geht, scheint schon der ambige Titel der Einleitung anzudeuten: „Wer spricht das Gedicht?" Vgl. dagegen die präzisen Unterscheidungen in von Ammon 2019.

so quait ander
denn anderwo

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

als ich anderschdehn
mange lanquidsch
will ich anderschdehn
auch lanquidsch in rioo

ich was not yet
in brasilien
nach brasilien
wulld ich laik du go

wenn de senden
mi across de meer
wai mi not senden wer
ich wulld laik du go

yes yes de senden
mi across de meer
wer ich was not yet
ich laik du go sehr

ich was not yet
in brasilien
yes nach brasilien
wulld ich laik du go[84]

Das Gedicht bezieht seine Komik wesentlich aus dem Gegeneinanderausspielen der Graphie und Phonie zweier unterschiedlicher Sprachen, wobei der ‚Witz' gerade daraus resultiert, dass mit der Graphie des Deutschen die Phonie des Englischen wiederzugeben versucht wird – paradigmatisch etwa mit „sehr" für „there" (V. 28), das zugleich aber auch als „sehr" Sinn macht (ich würde sehr gerne gehen) – und dass solchermaßen der Text metapoetisch und implizit die für lyrische Texte charakteristische Gleichzeitigkeit von fingierter Mündlichkeit und ‚faktischer' Schriftlichkeit ausstellt. Wenn also der Autor allererst einen Sprecher schreibt, der im Text spricht, kann man auf die Einführung des ästhetisch wenig reizvollen ‚Adressanten' verzichten und weiter von ‚Sprecher', ‚Sprechinstanzen' usw. sprechen und schreiben. Entscheidend ist nur, dass der ‚Sprecher' eine vom Autor ontologisch verschiedene Instanz ist. Dies un-

84 Jandl 1971, 16–17.

terstreichen auch Hillebrandt u. a.[85] Die Unterscheidung von Materialität vs. Medialität ermöglicht zugleich die Unterscheidung der mittelalterlichen Vortragssituation von der neuzeitlichen (Dichter-)Lesung: Der vorzutragende Text ist ein medial mündlich konzipierter Text, der schriftlich verfasst und tradiert werden kann, die (Dichter-)Lesung basiert auf einem schriftlichen Text, der oralisiert wird. Die beiden Prozesse sind wesentlich verschieden.

2.4 Performativitätsfiktion und Medialität

Aufgrund der komplexen Medialität mittelalterlicher Lyrik hat Beate Kellner einen anderen Einwand gegen die Performativitätsfiktion als transhistorischen Prototyp formuliert:

> [...] was sich in der Nachträglichkeit der Schrift recht deutlich als „Performativitätsfiktion" zu erkennen gibt, gewinnt im mündlichen Vortrag etwa eines mittelalterlichen Minneliedes tatsächlich performativen Charakter.[86]

Ich habe es mir in der Tat zu leicht gemacht, indem ich in Hempfer 2014 als mittelalterliches Beispiel einen Text Wilhelms IX. gewählt habe – „Farai un vers de dreyt nien" („Ich mache ein Gedicht über rein gar nichts") –, der sich in der Schlussstrophe explizit als schriftlicher ausweist, der einem Adressaten geschickt wird, der ihn seinerseits an einen Dritten weiterleitet, der das Rätsel des Textes auflösen soll.[87] Am Ende meiner knappen Analyse habe ich eingeräumt, dass beim Vortrag des schriftlichen Textes aus der Performativitätsfiktion „genuine Performativität" wird,[88] dass gleichwohl aber Fiktionalität „auf andere Art und Weise, nämlich durch die textuell markierte Aufspaltung von Autor und/oder Sänger einerseits und textinternem Ich andererseits" realisiert werde – dies im Anschluss an Überlegungen zur Konstitution von Fiktionalität in mittelalterlicher Lyrik von Rainer Warning, Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider.

---

85 Vgl. insb. Hillebrandt u. a. 2019, 12, sowie Zymner 2019a, 26–27. Vgl. ferner von Ammon 2019, der die spezifische Problematik analysiert, die sich allererst durch den mündlichen Vortrag schriftlich fixierter und zum Lesen gedachter Gedichte ergibt.

86 Kellner 2018, 51.

87 „Fag ai lo vers, no say de cuy; | e trametrai lo a selhuy | que lo·m trametra per autruy | lay vers Anjau, | que·m tramezes del sieu estuy | la contreclau." – „Ich habe das Lied gemacht, ich weiß nicht über wen; | und ich werde es demjenigen übermitteln, | der es für mich [mir] für eine(n) andere(n) (weiter-)schicken wird, | dort gegen Anjou hin, | damit diese(r) (andere) mir den Nachschlüssel [Auflösung] für dessen [d. h. des Lieds] Hülle übermittle." (Text und Übersetzung nach *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder der Trobadors*, hrsg. von Rieger 1980, 17–19).

88 Hempfer 2014, 67.

Aufgrund der Ausführungen von Beate Kellner zu *Nemt, frouwe, disen kranz* (L 74, 20)[89] möchte ich jetzt anders zu argumentieren versuchen. Im Folgenden kann es mir natürlich nicht um eine Neuinterpretation dieses vielinterpretierten Textes gehen, sondern nur um das systematische Problem des Verhältnisses von Sprechsituation qua Vortragssituation und der im Vortrag besprochenen Situation.

‘Nemt, frouwe, disen kranz‘,
alsô sprach ich zeiner wol getânen maget,
‘sô zieret ir den tanz
mit den schœnen bluomen als irs ûfe traget.
het ich vil edele gesteine,
daz müest ûf iuwer houbet,
ob ir mirs geloubet.
seht mîne triuwe, daz ich ez meine.

Ir sît sô wolgetân,
daz ich iu mîn schapel gerne geben wil,
daz beste, daz ich hân.
wîzer unde rôter bluomen weiz ich vil,
die stênt sô verre in jener heide,
dâ si schône entspringent
und die kleinen vogele singent,
dâ suln wir si brechen beide.‘

Si nam daz ich ir bôt,
einem kinde vil gelîch, daz êre hât.
ir wangen wurden rôt
sam diu rôse, dâ si bî den lilien stât.
des erschamten sich ir liehten ougen.
dô neic si mir vil schône.
daz wart mir ze lône.
wirt mirs iht mêr, daz trage ich tougen.

Mir ist von ir geschehen,
daz ich disen sumer allen meiden muoz
vaste under diu ougen sehen:
lîhte wirt mir einiu, sô ist mir sorgen buoz.
waz, ob si gêt an disem tanze?
‘frouwe, dur iuwer güete,
rucket ûf die hüete!‘
owê, gesœhe ichs under kranze!

Mich dûhte daz mir nie
lieber wurde, danne mir ze muote was.
die bluomen vielen ie
von dem boume bî uns nider an daz gras.
seht, dô muoste ich von fröiden lachen,

89 Kellner 2018, 51 und 283–296.

dô ich sô wunneclîche
was in troume rîche.
dô taget ez und muoz ich wachen![90]

90 Walther von der Vogelweide, *Liedlyrik*, hrsg. von Bauschke-Hartung 2011, 278–283, ausführliche Anmerkungen zum Forschungsstand ebd., 693–699. Die folgende Übersetzung entstammt der zitierten Ausg.:

„Nehmt, Herrin, diesen Kranz“,
so sprach ich zu einem wohlgestalten Mädchen,
„dann schmückt Ihr den Tanz
mit den schönen Blumen, wie Ihr sie (dann auf dem Haupte) tragt.
Hätte ich viel edles Gestein,
das sollte auf Euer Haupt,
wenn Ihr mir's glauben wollt.
Seht meine Treue, daß ich es (ehrlich) meine.

Ihr seid so wohlgeschaffen,
daß ich Euch meinen Blumenkranz gerne geben will,
den schönsten, den ich habe.
Weiße und rote Blumen weiß ich viele,
die stehen da fern auf jener Heide,
wo sie herrlich aufsprießen
und die kleinen Vögel singen,
dort wollen wir beide sie pflücken.“

Sie nahm, was ich ihr anbot,
ganz wie ein junges Mädchen von höfischem Anstand.
Ihre Wangen wurden rot
gleich der Rose, wo sie bei den Lilien steht.
Darüber wurden ihre strahlenden Augen voll Scham.
Dabei verneigte sie sich vor mir sehr anmutig.
Das ward mir zum Lohn.
Wird mir etwas mehr zuteil werden, das halte ich geheim.

Mir ist durch sie etwas widerfahren,
so daß ich diesen Sommer allen Mädchen
tief in die Augen sehen muß:
Vielleicht begegnet mir die eine, dann ist meinem Kummer abgeholfen.
Wie, wenn sie in diesem Tanze schreitet?
„Herrinnen, seid so gütig,
rückt die Hüte höher!“
Weh mir, sähe ich sie mit einem Kranz!

Mich dünkte, daß ich noch nie
in meinem Herzen glücklicher war als damals.
Die Blüten fielen immerzu
von dem Baume zu uns nieder ins Gras.
Seht, da mußte ich vor Freude lachen,

Beate Kellner betrachtet den Eingangsvers als Performativitätsfiktion, weil sein propositionaler Gehalt in Vers 2 als Erinnerung des Sängers ausgewiesen wird:

> Damit macht der Sprecher selbst klar, dass es sich um eine „Performativitätsfiktion“ handelt.[91]

Ich frage mich nunmehr jedoch, ob es nicht die Vortragssituation als solche sein könnte, die unabhängig von narrativen und anderen Einfügungen den scheinbar genuin performativen Prozess notwendig zu einem fiktionalen macht. Die Vortragssituation dürfte in der Regel kaum je mit der ‚vorgetragenen‘ (= besprochenen) Situation identisch sein, es sei denn, sie wird selbst ‚besprochen‘ wie etwa in der Eingangsstrophe von *Ir sult sprechen ‚willekommen‘* (L 56, 14)[92] oder in Marcabrus Sirventes „Dirai vos senes duptansa“[93], wo in jeder Strophe nach jeweils drei Verszeilen ein Vers eingefügt ist, der nur aus einem Wort besteht: „Escoutatz“ („Hört zu“) – und das über zwölf sechszeilige Strophen hinweg. Auch die erste Strophe von *Nemt, frouwe, disen kranz* ließe sich, ohne den narrativisierenden Einschub in Vers 2, als genuin performativ begreifen, wenn man annähme, dass der Autor/Sänger eine einzelne Dame anredet und ihr tatsächlich einen Kranz überreicht. Dies wäre jedoch nicht nur durch die sexuelle Konnotation der zweiten Strophe für die edle Dame – *frouwe* – wenig ersprießlich, sondern das Blumenpflücken *verre in jener heide* („da fern auf jener Heide“) kann sich schwerlich gleichzeitig zum Vortrag vollziehen. Dass hier ein ‚Problem‘ besteht, scheint die Textüberlieferung zu bestätigen, denn die Handschriften A und C haben in Vers 6 und Vers 7 das Vergangenheitstempus mit *entsprungen* und *sungen*,[94] das die besprochene Situation als vergangen erzählt, wohingegen der Schlussvers der Strophe in der gesamten Texttradition die Situation des Blumenpflückens an einem anderen als dem Sprechort, aber doch simultan oder zumindest unmittelbar bevorstehend ausweist. Strophe 3 springt wieder in die Erzählvergangenheit des zweiten Verses, um im letzten Vers die in der zweiten Strophe metaphorisch eindeutig benannte sinnliche Vereinigung in die Zukunft zu verschieben. In Strophe 4 wird mit *disen sumer* ein aktualer Sprechzeitpunkt benannt, der ein fiktiver wäre, wenn der Vortrag zu einer anderen Jahreszeit erfolgte. Noch deutlicher wird die Vortragssituation fiktionalisiert, wenn die Damen im *hic et nunc* des Vortrags als Tanzende (*in disem tanze*) angeredet und um ein Verhalten gebeten werden, das die potentielle Präsenz der Dame mit dem an einem anderen Ort in der Vergangenheit übergebenen Kranz offenkundig machen könnte. In der letzten Strophe wird die

---

als ich, so beglückt,
im Traume reich war.
Da tagt es – und ich muß erwachen!

91 Kellner 2018, 287.

92 Abgedruckt in Walther von der Vogelweide, *Liedlyrik*, hrsg. von Bauschke-Hartung 2011, 158–163.

93 Abgedruckt in *Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder der Trobadors*, hrsg. von Rieger 1980, 44–49.

94 Vgl. den Abdruck der Handschrift A in Kellner 2018, 286–287, sowie den Variantenapparat in Walther von der Vogelweide, *Liedlyrik*, hrsg. von Bauschke-Hartung 2011, 278.

Sprechsituation zunächst plausibilisiert, indem die besprochene Situation als Erinnerung im Präteritum vermittelt wird (*Mich dûhte* ...), um in der unmittelbaren Anrede der im Vorausgehenden als Damen spezifizierten Zuhörer (*seht* ...) die gesamte besprochene Situation als Traum auszuweisen. Die Adressatinnen können nun freilich das Lächeln des Sprechers im Traum nicht *realiter* sehen,[95] und sie können genauso wenig dessen Erwachen beiwohnen (Vers 5, 8), das im Übrigen auch erzählend hätte wiedergegeben werden können, aber durch das Präsens und das deiktische *dô* als simultan zum Sprechakt sich vollziehend ausgewiesen wird. Mir scheint nun gerade die nicht ergriffene Möglichkeit einer narrativen Plausibilisierung darauf zu verweisen, dass die Performativitätsfiktion als Spezifikum auch und gerade des Vortrags gewählt wird, indem der Text durchgehend so strukturiert ist, dass er das Erinnerte als im Vortrag gegenwärtig präsentiert.

Für mich wäre der Text also geradezu eine idealtypische Realisation von Performativitätsfiktion, insofern im Vortrag eine Simultanität von Sprechsituation und besprochener Situation konstituiert wird, die durch und in der Vortragssituation notwendig zu einer fingierten wird, und solchermaßen genuine Performativität in Performativitätsfiktion überführt. Dies resultiert aus dem grundlegenden Unterschied von ‚Vortragssituation' und ‚theatraler Aufführung', der in der germanistischen Mediävistik etwa von Jan-Dirk Müller und Peter Strohschneider unterstrichen wurde,[96] durch Zumthors vages und überdehntes *performance*-Konzept aber eher verwischt wird. Der Sänger ist, und zwar auch dann, wenn er vom Autor eindeutig unterscheidbar ist, kein Schauspieler, der eine Rolle spielt und aus seiner Rolle fällt, wenn er sich unmittelbar an das Publikum wendet – was natürlich in historisch unterschiedlicher Weise möglich ist –, sondern für den Vortrag ist die Publikumsanrede das generische Spezifikum. Wir haben also keinen impliziten Publikumsbezug wie im Theater, sondern einen expliziten, in den andere Adressatenbezüge immer schon eingebettet sind. Diese mediale ‚Realität' scheint mir unser Text nun in geradezu paradoxaler Weise auszuspielen, am deutlichsten in den beiden Schlussstrophen. Während sich der Sänger unmittelbar an die Zuhörerinnen wendet, um unter diesen die Dame zu finden, der er in der besprochenen Situation den Kranz überreicht hatte, fordert er in Strophe 5 die Zuhörerinnen auf zu sehen, wie er im Traum vor Freude lacht, um mit der letzten Verszeile die besprochene Situation – das Aufwachen – und die Sprechsituation – den je aktualen Vortrag – zur Deckung zu bringen, was freilich nur über die Paradoxie einer Äußerungsstruktur möglich wird, die ihre Performativität zugleich als Fiktion ausstellt.

95 Vgl. Kellner 2018, 293: „Das *seht* bezieht sich auf die Blumen, die ins Gras fielen, zurück und auf das Lachen des Minners voraus. Beides bleibt dem Sehen des Publikums entzogen, doch gerade durch dieses Zeigen, ohne zu enthüllen, dürfte die Imagination des Publikums angeregt worden sein. Es wird eingeladen, dabei zu sein, ohne dass es doch dabei sein könnte." Genau dies scheint mir sprachlich durch die Performativitätsfiktion realisiert zu werden.

96 Vgl. Müller 2001 [1994], Strohschneider 1996, insb. 11–13, sowie Müller 2004.

Entscheidend für meine Argumentation ist also, dass die Performativitätsfiktion auch für die für den mündlichen Vortrag konzipierte Lyrik gilt, da die Sprechsituation hier ja zur Vortragssituation wird, zu der die besprochene Situation sich notwendig nicht zeitgleich vollziehen kann, es sei denn, die besprochene Situation ist die Vortragssituation selbst. Dann wäre die Autoreflexivität der prototypisch performativen Äußerung erfüllt. Die erste Strophe von *Ir sult sprechen ‚willekomen'* wäre hierfür vielleicht ein Beispiel.

Aufgrund des Einwandes von Beate Kellner modifiziere ich meine ursprüngliche Position und begreife die Simultanitätsrelation von Vortragssituation (*qua* mündlicher Sprechsituation) und besprochener Situation als immer nur fingiert performativ realisierbar – mit Ausnahme einer autoreflexiven Beziehung von Vortragssituation und besprochener Situation, d. h. einem Reden in der Vortragssituation über diese selbst.

Aus dieser Modifikation ergibt sich die Notwendigkeit einer medial differenzierten Bestimmung von ‚Performativitätsfiktion':

> Konstituenten eines revidierten Modells der prototypischen Struktur lyrischer Äußerungen:
>
> (1) Eine Sprechsituation, die durch die Bühler'sche Ich-Origo, sprich eine Ich-Hier-Jetzt-Deixis charakterisiert ist.
>
> (2) Eine besprochene Situation, die als ‚Geschehen', ‚Ereignis', ‚Prozess' o. ä. ausdifferenziert werden kann, aber keine *histoire* im Sinne der Narratologie konstituiert, die notwendig eine Situationsveränderung voraussetzt.[97]
>
> (3) Eine Simultanitätsrelation zwischen Sprechsituation und besprochener Situation, die darauf beruht, dass im und durch den Akt der Äußerung sich eine besprochene Situation konstituiert, deren lokale, temporale und personale Deixis referenzidentisch ist mit derjenigen der Sprechsituation, das heißt, die Simultanitätsrelation ist autoreferentiell im Sinne Benvenistes: „L'acte s'identifie donc avec l'énoncé de l'acte."[98]
>
> (4) Eine Performativitätsfiktion, deren performativer Charakter aus der Simultanität und Autoreflexivität von Sprechsituation und besprochener Situation resultiert und deren Fiktionalität darauf basiert, dass die Simultanitätsrelation immer nur eine – medial unterschiedlich – fingierte ist: In schriftlicher Kommunikation konstituiert der Autor eine Äußerungsinstanz, die in einem *hic et nunc*, das spricht, was der Rezipient in einem anderen Hier und Jetzt liest, das heißt, die Simultanitätsrelation ist eine textinterne, die nicht der Kommunikationssituation zwischen Produzent und Rezipient entspricht. Im mündlichen Vortrag besteht zwar eine Simultanitätsrelation zwischen Vortragendem und Rezeption, nicht aber zwischen Vortragssituation und besprochener Situation, insofern der Vortragende nicht im Vortrag die Situ-

97 Vgl. im Einzelnen hierzu die grundlegenden Differenzierungen in Wolf 2020, insb. 156–162.

98 Benveniste 1966, 274.

ation konstituieren kann, über die er redet, das heißt, fingiert wird eine Präsenz der besprochenen Situation im Vortrag, die realiter nicht möglich ist.

(5) Das Fehlen bzw. die Asymmetrie der Sprecher-Adressaten-Relation, insofern der Sprecher die ‚Lizenz' hat, sich sowohl adressatenlos, unmittelbar und ohne explizite Motivation zu äußern, als auch einen Adressaten explizit anzusprechen. Das adressatenlose, unbegründete Sprechen sowie die Apostrophe, verstanden als Abwendung aus einer realiter möglichen Kommunikationssituation hin zu Entitäten, die nicht adressiert werden können, sind selbstverständliche Konventionen des lyrischen Diskurses, deren Differenz zur Normalkommunikation geradezu als ‚Fiktionalitätssignal' fungieren kann,[99] nicht aber als ‚Fiktivitätssignal'.

Dieses revidierte Modell des Lyrischen möchte nun in keiner Weise die historisch unterschiedlichen Bedeutungen materialer Organisationsprinzipien auf der Ebene der Syntax/Syntaktik im semiotischen Verständnis[100] für die Produktion und Rezeption lyrischer Texte von der Antike bis in die Moderne in Abrede stellen, ganz im Gegenteil: Lautliche und graphische Ordnungsmuster basieren auch dann noch auf Prinzipien der „Wiederholung und Variation",[101] wenn die semantische und pragmatische Ebene erheblich reduziert ist oder gänzlich fehlt. Kablitz 2021 sieht die Lyrik in ähnlicher Weise durch eine besondere „Gestaltung" charakterisiert, die Lyrik von anderen Versgenera unterscheidet. Dieser Unterschied wurde schon wiederholt zu bestimmen versucht, etwa in Weiterführung des Jakobson'schen Poetizitätskriteriums,[102] Kablitz situiert demgegenüber den Unterschied auf pragmatischer Ebene:

> Die Konsequenzen der Priorität der Gestaltung von Sprache gegenüber einer (durchaus ebenso möglichen und weithin praktizierten) Gestaltung von Welt in der Lyrik zeigen sich etwa daran, dass die versgebundene Rede in ihrem Fall einen Teil der dargestellten Situation bildet, sofern eine Gleichzeitigkeit mit der Sprechsituation vorliegt. Um es anhand eines weiteren Eichendorff-Beispiels zu illustrieren: Im Blick auf sein Gedicht *O Täler weit, o Höhen* haben wir davon auszugehen, dass der Sprecher *in* der durch die Rede konstituierten Situation sich auch in genau *dieser* Form der Rede äußert. Eine entsprechende Annahme aber gilt für das Versdrama gerade nicht.[103]

99 Zur besonderen Bedeutung der Apostrophe für den lyrischen Diskurs vgl. Culler 2015, 211–243. Culler 2021 [=2022], 148, macht den Vorschlag, dass es eines „second prototype or prototypical core for lyrics" bedarf, „in which poetic discourse, the discourse of a poet, makes claims about the world without the mediation of a fictional speaker". Ich werde auf diesen Vorschlag an anderem Ort zurückkommen.

100 Zum hier vorausgesetzten Verständnis der drei semiotischen Ebenen vgl. Stegmüller 1969, 33–34. Auf dieser Grundlage unterscheide ich ‚Pragmatik' explizit von *parole* bzw. ‚Performanz' als Aktualisierung bzw. Gebrauch eines semiotischen Systems. Vgl. hierzu bereits den drucktechnisch entstellten Beitrag Hempfer 1977.

101 Diese Kriterien entwickelt Beate Kellner näher, insbesondere im Anschluss an die mittelalterliche Lyrik. Vgl. Kellner 2018, 58–67.

102 So etwa durch Zymner 2009.

103 Kablitz 2021, 26, Anm. 21.

Die im Zitat thematisierte Simultanität von Sprechsituation und besprochener Situation[104] ist grundlegend für mein Konzept der Performativitätsfiktion, das Kablitz aber für nicht tragfähig hält. Seine Ausführungen scheinen mir freilich geradezu auf das Gegenteil hinauszulaufen, insofern die spezifische Gestaltetheit lyrischer Texte nur eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung ist, um die gleichfalls poetische Gestaltung dramatischer oder narrativer Texte von lyrischen zu unterscheiden. Hierzu benötigt Kablitz den Rekurs darauf, „dass der Sprecher *in* der durch die Rede konstituierten Situation sich auch in genau *dieser* Form der Rede äußert". Ebendiese Beobachtung ist es jedoch, die Grundlage meines nunmehr präzisierten Konzepts der Performativitätsfiktion darstellt. ‚Gestaltetheit' und ‚Performativitätsfiktion' werden solchermaßen systematisch vermittelbar.

3 Warum Petrarcas *Canzoniere* kein narrativer Text ist

Eines der bedeutendsten Bücher der letzten Jahrzehnte zu Petrarcas *Canzoniere,* Marco Santagatas *I frammenti dell'anima* (1992), hat den Untertitel „Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca". Und in der „Premessa" heißt es: „Vedremo che sull'idea di Canzoniere, cioè di libro *narrativo*, hanno influito suggestioni diverse e non omogenee."[105] Auf derselben Seite ist Petrarca jedoch auch „il fondatore della lirica moderna".[106]

Der petrarkische *Canzoniere* liegt uns bekanntlich in einer Mehrzahl handschriftlicher (Teil-)Fassungen vor, die von der – allerdings nur hypothetisch rekonstruierten – „redazione Correggio", entstanden zwischen 1356 und 1358,[107] bis zum „ultimo Canzoniere" in der Handschrift Vat. lat. 3195 reichen, in der Petrarca noch wenige Wochen vor seinem Tode 1374 eine Umnummerierung der letzten 31 Gedichte vorgenommen hat. Auf der Grundlage eines systematischen Vergleichs aller erhaltenen (Teil-)Fassungen gelangt Marco Santagata zu folgendem abschließenden Fazit:

> L'aspetto che più di ogni altro colpisce chi arrivi a leggere la redazione vaticana dopo avere attraversato tutte quelle precedenti è la sua rinuncia alla narratività.[108]

104 Ich spreche lieber von ‚besprochener' als von ‚dargestellter' Situation, weil ‚Darstellung' eine mimetische Relation impliziert, die für ‚moderne', im Sinne von ‚dunkler' Lyrik nicht mehr gilt, aber auch in dunklen Texten wie Rimbauds „Ville(s)"-Gedichten wird über etwas gesprochen (s. o., 23).

105 Santagata 1992, 11 (Herv. von mir).

106 Ebd.

107 Zu dieser Fassung und zu einer Beschreibung aller überlieferten Fassungen vgl. Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004, CCV–CCIX. Die von Wilkins 1951 zuerst rekonstruierte Correggio-Fassung, die Santagata aufgreift, wird neuerdings in Zweifel gezogen. Vgl. hierzu Regn 2022, 22 und die bibliographischen Verweise in Anm. 18.

108 Santagata 1992, 296.

Es ist genau diese Fassung letzter Hand, in der der petrarkische *Canzoniere* für den europäischen Petrarkismus traditionsbildend wurde und auch die wissenschaftliche Rezeption weitestgehend bestimmt hat. Marco Santagata beschränkt sich nun freilich nicht auf das Konstatieren von Narrativitätsreduktion, sondern skizziert nichtnarrative Kohärenzfaktoren:

> Alla sparizione dei più scoperti segnali di narratività si accompagna – e il fenomeno non può essere casuale – l'incremento di modalità organizzative per cicli tematici, per affinità situazionali, per episodi, per brevi nuclei narrativi o paranarrativi: sono forme di ordinamento proprie più delle raccolte, cioè dei macrotesti organizzati secondo principi estrinseci, che del Canzoniere così come Petrarca lo intende con la redazione Correggio.[109]

Auch wenn Marco Santagata kurze narrative oder paranarrative Textgruppen anführt, benennt er Sammlungsstrukturen, die sich in keinem gängigen Sinn als ‚narrativ' begreifen lassen. Damit stellt sich natürlich die Frage nach der systematischen Relation von ‚Narration' und nichtnarrativen Bestandteilen.

Weitgehende Übereinstimmung herrscht, dass der petrarkische wie eine Mehrzahl petrarkistischer *canzonieri* als Gedichtsammlungen keine ‚eigentliche' *histoire* erzählen, wohl aber aufgrund der in Einzeltexten vermittelten Situationen, Ereignissen, Begebenheiten etc. für den Leser ein „*histoire*-Substrat" rekonstruierbar machen,[110] das seinerseits mehr oder weniger kontrastierende Semantiken transportiert. Als ‚narrativ' lässt sich, wenn überhaupt, also nur das rekonstruierbare *histoire*-Substrat bezeichnen, das ein Spezifikum von *canzonieri* im Unterschied zu Einzelgedichten oder zur Gliederung von Gedichtsammlungen nach Büchern ist. Demgegenüber scheinen es Verfahren auf der Ebene des *discours* zu sein, die gerade den „ultimo Canzoniere" zu einer Sammlung solcher nichtnarrativer Texte machen.

Um zu begründen, warum es sich bei diesen nichtnarrativen Texten um Lyrik handelt, bedarf es einer systematischen Lyriktheorie, die sich nicht auf Vers und Metrik oder das Poetische im Jakobson'schen Sinn zurückziehen kann, denn auch genuin narrative Genera bedienen sich bekanntlich der ‚gebundenen' Sprache. Nicht hilfreich ist in diesem Zusammenhang die post-klassische Narratologie, weil sie in ihrem unbändigen Expansionsstreben Lyrik schlicht „as yet another form of narrative"[111] betrachtet und damit voraussetzt, was allererst zu beweisen wäre. Culler hat bereits 2008 überzeugend gegen narratologische Ansätze in der Lyriktheorie argumentiert,[112] ich selbst habe in Hempfer 2014 insbesondere die Frage diskutiert, inwiefern durch die narratologische Begrifflichkeit „gerade der Zugriff auf die Spezifität lyrischer Texte verstellt bzw. diese Spezifität nur als ‚Abweichung' von im engeren oder weite-

109 Ebd., 299.
110 Zu diesem Begriff vgl. Regn 1987, Kap. 4.
111 Wolf 2020, 143.
112 Vgl. Culler 2008, 2017 und 2018.

ren Sinne narrativen Texten formulierbar“ werde,[113] und Wolf 2020 kommt nach einer umfassenden Bestandsaufnahme nicht nur englischsprachiger Publikationen zu folgendem Schluss:

> [...] it is problematic to take “narrative[...] as the norm” [Culler 2018, 208] and to insist on a narratological approach even where it does not make sense, and lyric poetry is such a case.[114]

Dem habe ich in theoretischer Hinsicht nichts hinzuzufügen, möchte aber noch knapp auf Petrarca zurückkommen, weil dessen Einleitungsgedicht eine besonders komplexe Relation von metapoetisch signalisierter Vortragssituation, realer Schriftlichkeit und Performativitätsfiktion aufweist.

> Voi ch’ascoltate in rime sparse il suono
> di quei sospiri ond’io nudriva ’l core
> in sul mio primo giovenile errore
> quand’era in parte altr’uom da quel ch’i’ sono:
>
> del vario stile in ch’io piango et ragiono,
> fra le vane speranze e ’l van dolore,
> ove sia chi per prova intenda amore,
> spero trovar pietà, nonché perdono.
>
> Ma ben veggio or sì come al popol tutto
> favola fui gran tempo, onde sovente
> di me medesmo meco mi vergogno;
>
> et del mio vaneggiar vergogna è ’l frutto,
> e ’l pentérsi, e ’l conoscer chiaramente
> che quanto piace al mondo è breve sogno.[115]

Wie bereits oben skizziert, wird mit „ihr, die ihr hört“ explizit eine Vortragssituation thematisch, die eine Zuhörerpräsenz impliziert, die mit dem ‚Klang der Seufzer in verstreuten Reimen‘ fortgeführt wird. Zugleich wird in der gegenwärtigen Sprechsituation qua Vortragssituation eine besprochene Situation als Gegenstand der „rime sparse“ aufgerufen, die in die Vergangenheit verlegt wird („giovenile errore“), von der sich die Sprechergegenwart durch eine zumindest partielle *mutatio vitae* (Vers 4) unterscheidet. In der zweiten Strophe wird die Vortragssituation mit Schriftlichkeit hybridisiert, insofern der Adressatenkreis nicht mehr auf Zuhörer beschränkt ist, sondern auf alle ausgedehnt wird, die Liebe erfahren haben (Vers 7) und die das Weinen und Reden des Sprechers wohl nur lesen können. Die Syntax des Quartetts ist verknoddelt: Zeile 5 ist Genitivattribut zu *pietà* und *perdono* in Vers 8, wir haben es also mit einem extremen Hyperbaton zu tun, das den Platzwechsel aufeinanderfolgender

113 Hempfer 2014, 17.
114 Wolf 2020, 165.
115 Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004 (im Folgenden abgekürzt als RVF), 5.

syntaktischer Glieder mit einer extremen Sperrstellung von zwei Versen kombiniert. Semantisch ist mit „stile“ nicht nur das Stillagensystem der Rhetorik gemeint, sondern generell der „modo di comporre sì in prosa come in verso“.[116] Das heißt, der „vario stile“ zielt auf den Ausdruck der *contrari affetti,* des ‚eitlen Hoffens‘ und des ‚eitlen Schmerzes‘ als Erscheinungsformen der Liebe als solcher, die durch das doppelte *vane* insgesamt negativiert wird. Den Grund hierfür liefert der letzte Vers, der freilich durch eine „Poetik des Aufschubs“, wie Gerhard Regn sagen würde, immer wieder dekonstruiert wird.[117]

In dem großen Buch von Gerhard Regn gibt es einen Abschnitt zu „Mündlichkeit und Schriftlichkeit“[118], in dem er deren Verhältnis im Hinblick auf das Einleitungsgedicht anders bestimmt, als ich es bisher getan habe. Fraglos einig sind wir uns darüber, dass der „*Canzoniere* ein Lyrikbuch ist, das gelesen werden soll“,[119] und Regn stützt diese Auffassung mit dem Hinweis auf einen Brief Petrarcas an Pandolfo Malatesta, datiert auf den 04.01.1373, der einer Handschrift des *Canzoniere* beigefügt war und der in überarbeiteter Form in die *Seniles* aufgenommen wurde. Regn zitiert und übersetzt folgende Passage:

> Nugellas meas vulgares, que utinam tuis manibus, tuis oculis, tuoque iudicio digne essent, per hunc nuntium tuum ad te familiariter venientes videbis non patienter modo, sed lete, non dubito, cupideque atque aliqua vel extrema bibliothece tue parte dignabere. [Meine Sächelchen in der Volkssprache – dass sie doch deiner Hände, deiner Augen und deines Urteils würdig sein mögen! – gelangen, überbracht durch deinen eignen Boten, vertraulich zu dir, und du wirst sie nicht nur nachsichtig, sondern zweifellos freudig und begierig in Augenschein nehmen und ihnen einen, wenn auch bescheidenen, Platz in deiner Bibliothek einräumen.][120]

Hier ist nirgends von ‚hören‘, wie im Einleitungstext des *Canzoniere*, die Rede, sondern der Rezeptionsprozess wird sowohl in seiner Medialität (‚Augen‘) als auch in seiner Materialität (‚Hände‘) als ein Lesen thematisch. Gerade wegen dieser Betonung der Schriftlichkeit der Rezeption glaube ich nicht, „dass Petrarca mit der Thematisierung des Hörens den Hinweis gibt, die gereimte Sprachmusik möge auch akustisch zu Gehör kommen“.[121] Regns wesentliches Argument beruht darauf, dass zu jener Zeit „die Gedichte nicht bloß stumm, sondern laut gelesen werden, und zwar unabhängig von einer Vortragssituation“.[122] Von einem lauten Lesen und damit einem Hören ist in dem Brief aber eben nicht die Rede, und selbst wenn Malatesta die Handschrift laut gelesen haben sollte, bleibt doch fraglich, ob das Hören der eigenen Stimme mit dem Hören der Seufzer Petrarcas bzw. des Sprechers des petrarkischen Textes bedeutungsgleich und referenzidentisch sein kann.

116 Tommaseo/Bellini 1977, s. v. *Stile*.
117 Vgl. hierzu nunmehr Regn 2022.
118 Ebd., 89–92.
119 Ebd., 91.
120 Ebd.
121 Ebd., 92.
122 Ebd.

Ich möchte deshalb bei meiner Deutung bleiben und den Eingangsvers und die Eingangsstrophe insgesamt zwar nicht als „relikthafte“[123], sehr wohl aber als fingierte Evokation mündlicher Kommunikation begreifen.

Dies scheint sich durch Bembos Einleitungsgedicht zu seinen *Rime* (1530) weiter stützen zu lassen, der Petrarcas komplexe mediale Hybridisierung auflöst:

> Piansi et cantai lo stratio et l’aspra guerra
> ch’i’ hebbi a sostener molti et molt’anni,
> et la cagion di cosí lunghi affanni,
> cose prima non mai vedute in terra.
> Dive, per cui s’apre Helicona et serra,
> use far a la morte illustri inganni,
> date a lo stil, che nacque de’ miei danni,
> viver quand’io sarò spento et sotterra.
> Ché potranno talhor gli amanti accorti,
> queste rime leggendo, al van desio
> ritoglier l’alme col mio duro exempio;
> et quella strada ch’a buon fine porti
> scorger da l’altre, et quanto adorar Dio
> solo si dee nel mondo, ch’è suo tempio.[124]

Bembo, der 1501 bei Aldo Manuzio eine kommentierte Ausgabe der *Rerum vulgarium fragmenta* herausgegeben und mit seinen *Prose della volgar lingua* (1525) Petrarca als Modellautor der italienischen Dichtungssprache kodifiziert hat, weicht ganz offenkundig vom Einleitungsgedicht Petrarcas ab. Alfred Noyer-Weidner hat schon vor Jahrzehnten hierzu Entscheidendes gesagt,[125] mir geht es nur um zwei ‚Abweichungen‘, und zwar im Hinblick auf Medialität und Tempus.

Bembo verzichtet nicht nur auf die Thematisierung der Vortragssituation, er weist den Text im ersten Terzett explizit als einen zu lesenden aus, und das Lesen der folgenden Gedichte („queste rime leggendo“, V. 10) soll durch das abschreckende Beispiel des Sprechers den richtigen Weg für die ‚richtig‘ Liebenden aufzeigen. Das, was gelesen wird, ist eine abgeschlossene Lebensphase – „Piansi e cantai“ –, deren Abgeschlossenheit der perfektive Aspekt des *passato remoto*[126] der Verben der ersten Zeile unmissverständlich zum Ausdruck bringt. Das heißt, Bembo eröffnet sein ‚Liederbuch‘ in deutlicher Differenz zu Petrarca, die in ihrem *aemulatio*-Charakter nicht nur durch den epischen Musenanruf der zweiten Strophe, sondern auch durch den genuin neuplatonischen Schluss – die Positivierung der Welt („tempio“) durch deren Verweischarakter auf Gott

123 Gegen die nur „relikthafte Evokation“ einer ursprünglichen Mündlichkeit argumentiert Regn 2022, 92.

124 Bembo 2008, 6–8.

125 Vgl. Noyer-Weidner 1986 [1974]. Der Beitrag wurde in der italienischen Forschung leider nicht rezipiert.

126 Vgl. hierzu Bertinetto 1986.

gegenüber der genuin christlichen Verurteilung von Welt als „breve sogno“ (RVF 1, 14) – offensichtlich wird.[127] In den Gedichten selbst rekurriert Bembo freilich immer wieder auf die prototypisch lyrische Äußerungsstruktur, bedient sich aber auch der Vergangenheitstempora zur Vermittlung von Erinnerungen, wobei Vergangenes jedoch immer wieder an ein gegenwärtiges Sprechen und einen gegenwärtigen Zustand rückgebunden wird, wie paradigmatisch etwa in den beiden *innamoramento*-Sonetten (*Rime* 2 und 3).[128]

Zurückzukommen ist abschließend nochmals auf den Tempusgebrauch in Petrarcas Einleitungssonett, denn „piansi e cantai“ findet sich genauso auch in den *Rerum vulgarium fragmenta*, allerdings nur einmal und nicht im Einleitungsgedicht. Im petrarkischen Einleitungsgedicht ist das Tempus, mit dem das frühere Dichten evoziert wird, wie gesagt, das Präsens: Erbeten wird Mitleid bzw. Verzeihen für die unterschiedlichen Weisen „in ch’io piango et ragiono“. Präsentisch wird also Vergangenes evoziert, das der Rezipient nicht hört, sondern in der Folge im bereits als Ganzes vorliegenden Buch liest. Nun könnte man, zumindest als Narratologe, das Präsens als historisches Präsens für ein Präteritum – ‚piansi e ragionai‘ – lesen, womit natürlich nicht analysiert wäre, warum hier Präsens steht. Dazu einen kleinen Ausflug in den *Canzoniere.*

Die Koppelung „piango et ragiono“ kommt nur im Einleitungsgedicht vor, *piango* allein wird siebzehnmal und *ragiono* viermal verwendet[129] – mir geht es hier nur um die Verbform in der ersten Person Singular Präsens, die Verben *piangere* und *ragionare* finden sich in einer Mehrzahl morphologischer Formen. Statt *ragionare* erscheint in der Verbindung mit *piangere* in der Regel *cantare*.

Dass lyrisches Sprechen etwas anderes ist als ‚Erzählen‘, stellt Petrarca in zwei Gedichtanfängen nun geradezu aus:

> Cantai, or piango, et non men di dolcezza
> del pianger prendo che del canto presi,
> ch’a la cagion, non a l’effetto, intesi
> son i miei sensi vaghi pur d’altezza. (RVF 229, 1–4)

und:

> I’piansi, or canto, ché ’l celeste lume
> quel vivo sole alli occhi mei non cela,
> nel qual honesto amor chiaro revela
> sua dolce forza et suo santo costume. (RVF 230, 1–4)

127 Zu diesem Verständnis des Schlusses gegenüber gängig orthodox-petrarkistischen Lektüren in Zusammenhang mit Bembos expliziter Liebestheorie in den *Asolani* (1505) vgl. Hempfer 1991, 26–29.

128 Eine nähere Untersuchung zum Verhältnis von Performativitätsfiktion und Erinnerung liegt, soweit ich sehe, bisher weder zu Petrarca noch zu Bembo vor.

129 Vgl. hierzu und den folgenden Stellen die Belege in Accademia della Crusca 1971.

Mit dem „or“ wird in beiden Texten explizit die *hic-et-nunc*-Deixis des sprechenden und erlebenden Ich markiert, die bis zum jeweiligen Textende aufrechterhalten wird. Aus diesem *hic et nunc* heraus kann sich der Sprecher natürlich mit dem Präteritum auf Vergangenes beziehen, ohne dass der Text zu einer ‚Narration‘ wird. Und dass die Abfolge der beiden Texte auf keiner wie auch immer gearteten Syntagmatik der *histoire* basiert, macht die scheinbare Antithetik der Eingangsverse klar, die deswegen eine nur scheinbare ist, weil sich aus der Differenz der Lexeme und der hiermit jeweils verbundenen Tempora – „Cantai, or piango“ vs. „I’piansi, or canto“ – letztlich das quasi-Hendiadyoin des Einleitungsgedichts – „piango et ragiono“ – ergibt. Das heißt, aus der spezifischen Verschränkung von temporaler und lexematischer Differenz resultiert die Simultanität von Affekt (*piangere*) und dessen sprachlicher Artikulation (*ragionare/cantare*), eine Simultanität, die an einer Stelle der *Trionfi* grammatikalisch noch eindeutiger artikuliert wird, wo es über Laura heißt:

> E quella di ch’anchor piangendo canto
> avrà gran meraviglia di se stessa,
> vedendosi fra tutte dar il vanto.[130]

Dieses „piangendo canto“ scheint mir ein Wissen über die spezifische Faktur lyrischer Rede zu implizieren, ein *knowing how* natürlich, das durch das *knowing that* der Narratologie schlicht verfehlt wird.

Ein letztes Beispiel, warum die Verwendung von Präterita nicht schon narratives Sprechen bedeutet, aus einem der umnummerierten Schlusstexte des *Canzoniere*, das Bembo in seinem Einleitungstext – anders – aufgreift:

> Piansi et cantai: non so più mutar verso;
> ma dì et notte il duol ne l’alma accolto
> per la lingua et per li occhi sfogo et verso. (RVF 344, 12–14)

Das Weinen und Singen ist Vergangenheit, die Bedeutung von „mutar verso“ ist umstritten,[131] für den vorliegenden Zusammenhang ist nur entscheidend, dass die besprochene Situation, das ausschließliche – und nicht mehr auch durch Hoffen bestimmte – Leiden, durch das Präsens der ersten Person Singular im *hic et nunc* der Sprechsituation fixiert ist, also die Simultanität und Referenzidentität von Sprechsituation und besprochener Situation realisiert, die im schriftlichen Text immer nur eine fingierte sein kann. Im *Canzoniere* wird also nicht einfach erzählt, auch wenn auf Erinnerung zurückgegriffen wird, sondern, wie dies Franz Penzenstadler formuliert hat, handelt es sich um eine „Konzeption des Gedichts als *augenblickshafter* Rede- und/oder Erinnerungsakt“.[132] Diese Feststellung bezieht sich auf das einzelne Gedicht. Aus dem ‚Liederbuch‘ insge-

130 Petrarca, *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*, hrsg. von Pacca/Paolino 1996, 528.
131 Vgl. den Kommentar in Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004, 1333.
132 Penzenstadler 2015, 84 (Herv. von mir).

samt lassen sich natürlich ‚Stationen einer Geschichte', das sogenannte *histoire*-Substrat rekonstruieren, diese werden jedoch nicht in ihrem syntagmatischen Ablauf einfach berichtet, sondern der Rezipient scheint in deren jeweilige Gegenwart versetzt zu werden, was durch die Performativitätsfiktion realisierbar wird.

Dies kann verständlich machen, warum der petrarkische *Canzoniere* über Jahrhunderte eben nicht als narrativer Text, sondern als Inbegriff von Lyrik rezipiert wurde. Schon in Petrarca-Kommentaren des 16. Jahrhunderts wird, wie Gerhard Regn gezeigt hat,[133] die Differenz zu prototypisch narrativen Texten wie der *Aeneis* oder der *Commedia* thematisch, und die „rime sparse" werden als „non continovate", als nicht kontinuierliche, verstanden.

Wenn in neueren Publikationen das Desideratum formuliert wird, die Lyrikologie müsse „die Augenblickshaftigkeit der Lyrik in den Blick nehmen",[134] dann scheint mir die Performativitätsfiktion als diskursive Konvention hierfür die zentrale sprachstrukturelle Voraussetzung zu sein.

Abschließend möchte ich auf einen Einwand Gerhard Regns zu sprechen kommen, der das Konzept der Performativitätsfiktion nicht systematisch, wohl aber historisch in Frage stellt, und zwar gerade im Hinblick auf Petrarcas *Canzoniere*. Der ‚Clou' der Regn'schen Argumentation besteht darin, dass er die Fiktionsmerkmale aus Hempfer 2018 auf das Konzept der Performativitätsfiktion aus Hempfer 2014 projiziert und dann feststellt, dass diese durch den *Canzoniere* nicht erfüllt werden.[135] Hier existiert nun in der Tat ein Problem, das aus der Polysemie von ‚Fiktion' resultiert.

Das doppelte Fiktionsparadoxon in der prägnanten Zusammenfassung Regns – „die Setzung einer Referenz ohne Referenten und der Glaube, dass etwas zutrifft, bei gleichzeitigem Wissen, dass dies nicht der Fall ist"[136] – hat einen grundlegend anderen Status als der Begriff der Performativitätsfiktion. Dieser zielt auf eine spezifische Diskursstruktur, die das prototypisch Lyrische vom prototypisch Narrativen, Dramatischen und ggf. weiteren Diskursformationen abzugrenzen erlaubt. Das Wort ‚Fiktion' bezieht sich hier auf den Tatbestand, dass es sich nicht um tatsächlich performative Äußerungen handelt. Eindeutiger wäre vielleicht, von ‚fingierter Performativität' zu sprechen. Entscheidend ist jedoch, dass hiermit auf ein Spezifikum des lyrischen Diskurses seit der frühgriechischen Lyrik abgehoben wird,[137] das zunächst einmal grund-

133 Regn 1987, 53 mit einschlägigen Quellenverweisen in Anm. 196–199.

134 Hillebrandt u. a. 2021, 18.

135 Vgl. Regn 2021 [=2022], 115–116.

136 Ebd., 116.

137 Dass es sich hierbei nicht etwa um eine Spezifität des von mir in Hempfer 2014 behandelten Sappho-Textes handelt, belegen Rösler 1984 und Deufert 2004. So verweist etwa Deufert explizit auf Fragmente des Alkaios, deren Sprecher vorgibt, „sich gemeinsam mit seinen Kameraden auf einem Schiff zu befinden, das von einem schweren Sturm bedroht ist", und diese Situation zugleich als aktuale zu besprechen (Deufert 2004, 25, vgl. hierzu näher Hempfer 2014, 30–33, insb. 32–33, Anm. 8).

sätzlich von den transgenerischen Fiktionsmerkmalen zu unterscheiden ist, auf die sich Regn bezieht.

Wichtig scheint mir, dass Regn feststellt, dass die *differentia specifica* von Dichtung für Petrarca das „fingere“ sei. Er zitiert dafür folgende Stelle aus den *Seniles*:

> Officium eius [sc. poetae] est fingere idest componere atque ornare et veritatem rerum vel moralium vel naturalium vel quarumlibet aliarum artificiosis adumbrare coloribus et velo amene fictionis obnubere, quo dimoto veritas elucescat eo gratior inventu quo difficilior sit quaesitu. [Die Aufgabe [des Dichters] besteht darin, zu fingieren, das heißt zusammenzufügen und auszuschmücken und die Wahrheit der Dinge, seien sie moralischer, natürlicher oder sonstiger Art, mit den kunstvollen Farben [der Rhetorik] anzudeuten und mit dem Schleier einer schönen Fiktion zu verhüllen, der, wenn er beseitigt wird, die Wahrheit aufleuchten lassen kann, die zu finden umso schöner ist, je schwieriger sich die Suche nach ihr gestaltet.][138]

Dieses *fingere* bindet Regn wesentlich an rhetorische Verfahren, explizit an *evidentia* und Apostrophe, die „im Modus des Als-Ob operieren“[139]. Es ist nun freilich dieser Modus des Als-Ob, der die rhetorische Figürlichkeit mit der Performativitätsfiktion verbindet, die das *fingere* von der Ebene der *elocutio* auf die Ebene der *énonciation* insgesamt überführt. Wenn ich dann aus der Fiktionalität der *énonciation* abgeleitet habe, dass es sich nicht um eine „Wirklichkeitsaussage“ handeln könne, dann war dies insofern inkonsistent, als ich ja systematisch zwischen ‚Fiktionalität‘ und ‚Fiktivität‘ unterscheiden will. Historisch scheint diese Unterscheidung in der mittelalterlichen Integumentum-Poetik nicht gemacht zu werden, wenn etwa Dante im *Convivio* Dichtung generell als „bella menzogna“ und damit als erfunden begreift, der allerdings eine ‚tiefere‘ allegorische Bedeutung eingeschrieben ist, die der Leser als Wahrheitsdiskurs entschlüsseln muss.[140] Ebendiese Konzeption scheint auch das Zitat aus den *Seniles* aufzurufen, in dem davon die Rede ist, dass unter dem „Schleier einer schönen Fiktion“ die Wahrheit aufleuchtet. Gerhard Regn versteht den *Canzoniere* nun allerdings gerade als Ablösung der Integumentum-Poetik, insofern hier die Fiktion nicht als Anleitung für die Suche einer tieferen Bedeutung fungiere, sondern „im Dienst einer Wahrheitsrede“ steht, „die Wahrheit über einen individuellen Sprecher mitteilt, der eine historische Referenz hat: Petrarca“.[141] Dass es „Petrarcas *Ziel* ist [...], dass seine Leser der Laura-Lyrik eine Realitätsreferenz zuschreiben, die analog zu derjenigen der realpragmatisch verankerten Korrespondenzgedichte ist“,[142] hat Regn überzeugend am *Canzoniere* selbst und an einer Mehrzahl anderer Petrarca-Texte demonstriert, doch muss das Ziel, die Absicht,

138 Die Stelle aus den *Seniles* XII 2, 50 wird zitiert und übersetzt in Regn 2022, 195.

139 Regn 2021 [=2022], 126.

140 *Convivio* II, I, 2–12. Zum Überlieferungsproblem dieser Stelle und zur Situierung der Dante’schen Position im mittelalterlichen Kontext vgl. den ausführlichen Kommentar zu dieser Stelle in Dante Alighieri, *Opere minori*, hrsg. von Vasoli/de Robertis 1988, 108–119, kritischer Text in Dante Alighieri, *Convivio*, hrsg. von Brambilla Ageno 1995. Vgl. ferner Kablitz 2009.

141 Regn 2021 [=2022], 126.

142 Ebd., 117 (Hervorh. von K.W.H.).

nicht der Realität entsprechen. Im Unterschied zu Giovanni Colonna und zu anderen Adressaten war Laura trotz jahrhundertelangen Bemühungen nicht referentialisierbar und damit natürlich auch die Aussagen über sie und ihr Verhältnis zum realen Autor. Eingeschrieben in den Text scheint mir deshalb nur ein Wahrheits*postulat* zu sein, dessen (Nicht-)Fiktivität in letzter Instanz unentscheidbar bleiben muss, da ein vorgeblich autobiographischer Diskurs prinzipiell nur durch extratextuelle Fakten bestätigt oder widerlegt werden kann. Dass der *Canzoniere* einen fiktionalen Diskurs konstituiert, scheint mir demgegenüber mit der Performativitätsfiktion als eines realiter nicht möglichen Modus der *énonciation* begründbar. Begründbar wird hiermit zugleich die Differenz zum prototypischen Erzählen durch das Erzeugen einer Illusion von Präsenz und Augenblickshaftigkeit. ‚Performativitätsfiktion' als Gedankenlyrik plausibilisieren zu wollen,[143] scheint mir wenig plausibel. Auch Gedanken müssen kommuniziert werden: Weil Petrarca schreibend spricht, können wir seine Gedanken lesend hören.

Gerhard Regns Einwände haben mich zu einem generellen Fiktionsverständnis zurückgeführt, wie ich es vor mehr als dreißig Jahren schon einmal zu formulieren versuchte und das in seiner ‚Technizität' unverkennbar einen Zeitindex enthält:

> Mir schiene es [...] möglich, Fiktionalität als eine Als-ob-Struktur dergestalt zu definieren, dass sich fiktionale Texte über eine bestimmte Menge von Strukturen konstituieren, die sie hinsichtlich dieser Strukturen isomorph zu bestimmten Typen nichtfiktionaler Diskurse erscheinen lassen, dass sie aber gleichzeitig über Strukturen verfügen, die diese Isomorphie als eine nur scheinbare ausweisen.[144]

Eine solchermaßen auf der Ebene der *énonciation* definierte ‚Fiktionalität' ermöglicht die Fiktivität oder Nicht-Fiktivität des *énoncé* und damit auch dessen potenzielle Nicht-Entscheidbarkeit.

Auf dem Hintergrund der bisherigen Überlegungen scheint es mir möglich, an einem modifizierten und präzisierten Konzept der ‚Performativitätsfiktion' festzuhalten: Es ermöglicht zum einen die spezifische ‚Gestaltetheit' des prototypisch lyrischen Diskurses von der normalen performativen Äußerung zu unterscheiden, und es ermöglicht andererseits, die Ausdifferenzierung unterschiedlicher ‚Gestaltetheiten' auf der Ebene der transhistorischen Kommunikationsmodi bzw. Schreibweisen. Schließlich erlaubt das Konzept der ‚Performativitätsfiktion' die *systematische* Begründung, warum der petrarkische *Canzoniere* kein narrativer Text ist.

143 Vgl. hierzu die Interpretation von *Canz*. 35 ebd., 121–123.

144 Hempfer 1990, 127.

Bibliographie

Accademia della Crusca: *Concordanze del Canzoniere di Francesco Petrarca*. Hrsg. vom Ufficio Lessicografico. 2 Bde. Florenz: Accademia della Crusca, 1971.

Alighieri, Dante: *Opere minori*. Bd. I/II. Hrsg. von Cesare Vasoli e Domenico de Robertis. Mailand/Neapel: Riccardo Ricciardi, 1988.

Alighieri, Dante: *Convivio*. Hrsg. von Franca Brambilla Ageno. 3 Bde. Florenz: Le Lettere, 1995.

von Ammon, Frieder: „Wer spricht beim Gedichtvortrag? Zum Problem der Korrelation von Sprecher und Adressanten in Aufführungssituationen", in: Claudia Hillebrandt u. a. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 224–241.

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982 (= Reclams Universal-Bibliothek, 7828).

Austin, John Langshaw: *How to Do Things with Words*. Hrsg. von James Opie Urmson. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Baudelaire, Charles: *Œuvres complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Bd. I. Paris: Gallimard, 1975 (= Bibliothèque de la Pléiade, 1).

Bembo, Pietro: *Le rime*. Hrsg. von Andrea Donnini. Bd. 1. Rom: Salerno, 2008 (= Testi e documenti di letteratura e di lingua, 28).

Benveniste, Émile: *Problèmes de linguistique générale*. Bd. 1. Paris: Gallimard, 1966.

Bertinetto, Pier Marco: *Tempo, aspetto e azione nel verbo italiano. il sistema dell'indicativo*. Florenz: Accademia della Crusca, 1986 (= Studi di grammatica italiana, 4).

Brunke, Dirk: *Das romantische Epos am Río de la Plata. Subjektivität und Lyrisierung*. Stuttgart: Steiner, 2018 (= Text und Kontext, 38).

Chénier, André: *Œuvres complètes*. Hrsg. von Paul Dimoff. Bd. 3. Nachdruck. Paris: Delagrave, 1966 [1919].

Culler, Jonathan: „Why Lyric?", in: *Publications of the Modern Language Association of America* 123 (2008), 201–206.

Culler, Jonathan: *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2015.

Culler, Jonathan: „Lyric Words, not Worlds", in: *Journal of Literary Theory* 11 (2017), 32–39.

Culler, Jonathan: „Narrative Theory and the Lyric", in: Matthew Garrett (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Narrative Theory*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 2018, 201–216.

Culler, Jonathan: „Lyric Prototypes", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 131 (2021 [=2022]), 141–149.

Deufert, Marcus: „Situationsbezogenheit und Improvisation in der frühgriechischen Lyrik: Der Festsaal in der Symposionselegie des Xenophanes", in: Albrecht Hausmann (Hrsg.): *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*. Heidelberg: Winter, 2004, 23–45 (= Euphorion, 46).

Föcking, Marc: „‚Happy birthday': Überlegungen zu einem unterschätzten Text", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 131 (2021 [=2022]), 129–140.

Göschl, Albert: Rez. „Klaus W. Hempfer: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*, Stuttgart: Steiner, 2014", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 68 (2018), 391–394.

von Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche.* Bd. 1: *Gedichte 1756–1799*. Hrsg. von Karl Eibl. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987, Sonderausgabe 1998 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 18).

von Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche.* Bd. 3: *West-Östlicher Divan*. Teilbd. 1. Hrsg. von Hendrik Birus. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 113).

Häsner, Bernd: „‚*Imiterete voi stesso*': Anmerkungen zu Tassos *Forestiero Napoletano* und zur autobiographischen Fiktion im Dialog", in: Ulrike Schneider/Anita Traninger (Hrsg.): *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance*. Stuttgart: Steiner, 2010, 99–119 (= Text und Kontext, 32).

Hempfer, Klaus W.: *Tendenz und Ästhetik. Studien zur französischen Verssatire des 18. Jahrhunderts*. München: Fink, 1972 (= Romanica Monacensia, 5).
Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973 (= Information und Synthese, 1).
Hempfer, Klaus W.: *Poststrukturale Texttheorie und narrative Praxis. Tel Quel und die Konstitution eines* nouveau nouveau roman. München: Fink, 1976 (= Romanica Monacensia, 11).
Hempfer, Klaus W.: „Zur pragmatischen Fundierung der Texttypologie“, in: Walter Hinck (Hrsg.): *Textsortenlehre – Gattungsgeschichte*. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1977, 1–26 (= Medium Literatur, 4).
Hempfer, Klaus W.: „Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts (Ariost, Ronsard, Shakespeare, Opitz)“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 38 (1988), 251–264.
Hempfer, Klaus W.: „Zu einigen Problemen einer Fiktionstheorie“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 100 (1990), 109–137.
Hempfer, Klaus W.: „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)“, in: Michael Titzmann (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer, 1991, 7–43; (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 33).
Hempfer, Klaus W.: „Shakespeares *Sonnets*: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel“, in: Dieter Mehl/Wolfgang Weiß (Hrsg.): *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium*. Münster/Hamburg: LIT, 1993 (= Studien zur Englischen Literatur, 5), 168–205.
Hempfer, Klaus W.: „(Pseudo-)Performatives Erzählen im zeitgenössischen französischen und italienischen Roman“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 50 (1999 [= 2000]), 158–182.
Hempfer, Klaus W.: „Funktionen des Faktischen in der Fiktion oder das Überspielen einer Grenze in Ariosts *Orlando Furioso*“, in: Ulrike Schneider/Anita Traninger (Hrsg.): *Fiktionen des Faktischen in der Renaissance*. Stuttgart: Steiner, 2010, 45–60 (= Text und Kontext, 32).
Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014 (= Text und Kontext, 34).
Hempfer, Klaus W.: *Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Metzler, 2018 (= Abhandlungen zur Literaturwissenschaft).
Hempfer, Klaus W.: „Zur Differenz von ‚Lyrik‘ und ‚Gelegenheitsdichtung‘: Das Beispiel Mallarmé“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 128 (2018 [=2019]), 187–211.
Hempfer, Klaus W.: „Lyrik und Fiktion(alität)“, in: *Recherches germaniques*, hors-série 14 (2019), 59–77.
Hillebrandt, Claudia: „Form-, Pakt- und Sprachtheorie revisited? Zum lyrikologischen Potenzial neuerer Bestimmungsversuche von Lyrik in der analytischen Kunstphilosophie“, in: dies. u. a. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 47–65.
Hillebrandt, Claudia u. a.: „Einleitung: Wer spricht das Gedicht?“, in: dies. u. a. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 1–21.
Hillebrandt, Claudia u. a.: „Grundfragen der Lyrikologie. Konturen und Problemstellungen zur Einleitung“, in: dies. u. a. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 2: *Begriffe, Methoden und Analysedimensionen*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 1–22.
Horatius Flaccus, Q.: *Sämtliche Werke*. Lateinisch und Deutsch. Hrsg. von Hans Färber. 2 Bde. München: Heimeran, 1964.
Hugo, Victor: *Théâtre complet*. Bd. I. Préface par Roland Purnall. Notices et notes par Jean-Jacques Thierry et Josette Mélèze. Paris: Gallimard, 1963 (= Bibliothéque de la Pléiade, 166).
Hugo, Victor: *Œuvres poétiques*. Bd. I. Préface par Gaëtan Picon. Édition établie et annotée par Pierre Albouy. Paris: Gallimard, 1964 (= Bibliothéque de la Pléiade, 171).
Huss, Bernhard/Florian Mehltretter/Gerhard Regn: *Lyriktheorie(n) der italienischen Renaissance*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012 (= Pluralisierung & Autorität, 30).

Jandl, Ernst: *Laut & Luise*. Olten: Walter, 1971.
Kablitz, Andreas: *Alphonse de Lamartines* Méditations poétiques. *Untersuchungen zur Bedeutungskonstitution im Widerstreit von Lesererwartung und Textstruktur*. Stuttgart: Steiner, 1985.
Kablitz, Andreas: „Bella menzogna. Mittelalterliche allegorische Dichtung und die Struktur der Fiktion (Dante, *Convivio* – Thomas Mann, *Der Zauberberg* – Aristoteles, *Poetik*)“, in: Peter Strohschneider (Hrsg.): *Literarische und religiöse Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit*. *DFG-Symposium 2006*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009, 222–271.
Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2013 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 190).
Kablitz, Andreas: *Epistemologie und Ästhetik. Die Philosophie der Dichtung im Spiegel ihrer Transformationen*. Heidelberg: Winter, 2021.
Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.
Koch, Peter/Wulf Oesterreicher: „Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 36 (1985), 15–43.
Lamartine, Alphonse de: *Méditations poétiques*. Édition critique par Gustave Lanson. Nachdruck. Genf: Slatkine, 2000 [1915].
Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. *Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. Stuttgart: Steiner, ^{3}1990.
Lewis, David K.: *Convention. A Philosophical Study*. Oxford: Blackwell, 2002 [1969].
Mahler, Andreas: „Towards a Pragmasemiotics of Poetry“, in: *Poetica* 38 (2006), 217–257.
Mahler, Andreas: „Theorie der Lyrik? Versuch einer Replik“, in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 131 (2021 [=2022]), 150–161.
Mittelalterliche Lyrik Frankreichs I: Lieder der Trobadors. Provenzalisch/Deutsch. Ausgewählt, übersetzt und kommentiert von Dietmar Rieger. Stuttgart: Reclam, 1980.
Müller, Jan-Dirk: „‚Ir sult sprechen willekomen‘. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik“ [1994], in: ders.: *Minnesang und Literaturtheorie*. Hrsg. von Ute von Bloh und Armin Schulz. Tübingen: Niemeyer, 2001, 107–128.
Müller, Jan-Dirk: „Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs“, in: Albrecht Hausmann (Hrsg.): *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*. Heidelberg: Winter, 2004, 47–64 (= Euphorion, 46).
Müller, Ralph: „Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen? Anmerkungen zum Verhältnis von Redekriterium und Lyrikbegriff in der jüngeren Lyrikologie“, in: Claudia Hillebrandt u. a. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 87–101.
Noyer-Weidner, Alfred: „Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht“ [1974], in: ders.: *Umgang mit Texten.* Bd. 1: *Vom Mittelalter bis zur Renaissance*. Stuttgart: Steiner, 1986, 289–333 (= Text und Kontext, 3).
Payne, Mark: „Ideas in Lyric Communication: Pindar and Paul Celan“, in: *Modern Philology* 105 (2007), 5–20.
Penzenstadler, Franz: *Romantische Lyrik und klassizistische Tradition. Ode und Elegie in der französischen Romantik*. Stuttgart: Steiner, 2000 (= Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft 28).
Penzenstadler, Franz: „Augenblicke der Erinnerung – erinnerte Augenblicke. Zeitfragmente in Petrarcas *Rerum vulgarium fragmenta*“, in: Milan Herold/Michael Bernsen (Hrsg.): *Der lyrische Augenblick. Eine Denkfigur der Romania*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, 69–97 (= Mimesis, 55).
Petrarca, Francesco: *Trionfi, rime estravaganti, codice degli abbozzi*. Hrsg. von Vinicio Pacca und Laura Paolino. Mailand: Mondadori, 1996.
Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Nuova edizione aggiornata. Hrsg. und komm. von Marco Santagata. Mailand: Mondadori, 2004. [RVF]

Platon: *Werke*. Griechisch – deutsch. 8 Bde. Hrsg. von Gunther Eigler. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ^{4}2005.

Primavesi, Oliver: „*Aere perennius?* Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität", in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Stuttgart: Steiner, 2008, 15–32 (= Text und Kontext, 27).

Rajewsky, Irina O.: „Theories of Fictionality and their Real Other", in: Monika Fludernik/Marie-Laure Ryan (Hrsg.): *Narrative Factuality. A Handbook*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 29–50 (= Revisionen, 6).

Regn, Gerhard: *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition. Studien zur* Parte prima *der* Rime *(1591/1592)*. Tübingen: Narr, 1987.

Regn, Gerhard: „Lyriktheorie und Textinterpretation. Der Kasus Petrarca", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 131 (2021 [=2022]), 111–128.

Regn, Gerhard: *Poetik des Aufschubs. Augustinus, Dante und die antiken Klassiker in Petrarcas* Canzoniere. Heidelberg: Winter, 2022 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 60).

Rimbaud, Arthur: *Œuvre-vie*. Édition du centenaire, établie par Alain Borer. Paris: Arléa, 1991.

Rösler, Wolfgang: „Die frühe griechische Lyrik und ihre Interpretation. Versuch einer Situationsbeschreibung", in: *Poetica* 16 (1984), 179–205.

Santagata, Marco: *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Mulino, 1992.

Sappho: *Lieder*. Griechisch und deutsch. Hrsg. von Max Treu. München: Artemis & Winkler, ^{6}1979.

Searle, John R.: „The Logical Status of Fictional Discourse", in: *New Literary History* 6 (1974/1975), 319–332.

Sidney, Sir Philip: *An Apology for Poetry (or The Defence of Poesy)* [1595]. Hrsg. von Geoffrey Shepherd. London: Nelson, 1965.

Stegmüller, Wolfgang: *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie*. Bd. I, 1: *Wissenschaftliche Erklärung und Begründung*. Berlin/Heidelberg/New York: Springer, 1969.

Stegmüller, Wolfgang: *Probleme und Resultate der Wissenschaftstheorie und Analytischen Philosophie*. Bd. II, 2: *Theorienstruktur und Theoriendynamik*. Berlin/Heidelberg/New York: Springer, 1973.

Stegmüller, Wolfgang: „Walther von der Vogelweides Lied von der Traumliebe und Quasar 3 C 273. Betrachtungen zum sogenannten Zirkel des Verstehens und zur sogenannten Theoriebeladenheit der Beobachtungen", in: ders.: *Rationale Rekonstruktion von Wissenschaft und ihrem Wandel*. Stuttgart: Reclam, 1979 (= Reclams Universal-Bibliothek, 9938), 27–86.

Strohschneider Peter: „‚nu sehent, wie der singet!' Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang", in: Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *‚Aufführung' und ‚Schrift' in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1996, 7–30 (= Germanistische Symposien-Berichtsbände, 17).

Taylor, John R.: *Linguistic Categorization*. Oxford: Oxford University Press, ^{3}2003.

Tommaseo, Nicolò/Bernardo Bellini: *Dizionario della lingua italiana, presentazione di Gianfranco Folena.* 20 Bde. Nachdruck. Mailand: Biblioteca universale Rizzoli, 1977.

Walther von der Vogelweide: *Werke*. Bd. 2: *Liedlyrik.* Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Zweite, verbesserte und erweiterte Auflage, hrsg. von Ricarda Bauschke-Hartung. Stuttgart: Reclam, 2011 (= Reclams Universal-Bibliothek, 820).

Warning, Rainer: „Interpretation, Analyse, Lektüre: Methodologische Erwägungen zum Umgang mit lyrischen Texten", in: ders.: *Lektüren romanischer Lyrik: von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1997, 9–44 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae, 51).

Wieland, Klaus: „Stefan George: *Von einer Begegnung* (1890). Ein intertextueller Dialog mit Dante, Petrarca und Baudelaire", in: *Recherches germaniques*, hors-série 14 (2019), 105–125.

Wilkins, Ernest H.: *The Making of the* Canzoniere *and other Petrarchan Studies*. Rom: Storia e Letteratura, 1951.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen.* Kritisch-genetische Edition. Hrsg. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001 (= Bibliothek Suhrkamp, 1372).

Wolf, Werner/Walter Bernhart/Andreas Mahler (Hrsg.): *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013 (= Studies in Intermediality, 6).

Wolf, Werner: „Aesthetic Illusion as an Effect of Lyric Poetry?“, in: ders./ Walter Bernhart/Andreas Mahler (Hrsg.): *Immersion and Distance: Aesthetic Illusion in Literature and Other Media*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2013 (= Studies in Intermediality, 6)., 183–233.

Wolf, Werner: „Lyric Poetry and Narrativity: A Critical Evaluation, and the Need for ‘Lyrology’“, in: *Narrative* 28 (2020), 143–173.

Wünsch, Marianne: *Der Strukturwandel in der Lyrik Goethes*. *Die systemimmanente Relation der Kategorien „Literatur“ und „Realität“: Probleme und Lösungen*. Stuttgart u. a.: Kohlhammer, 1975 (= Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur, 37).

Zymner, Rüdiger: *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: mentis, 2009.

Zymner, Rüdiger: Rez. „Klaus W. Hempfer: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014“, in: *Arbitrium* 33 (2015), 129–134.

Zymner, Rüdiger: „Begriffe der Lyrikologie. Einige Vorschläge“, in: Claudia Hillebrandt u. a. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 25–50. [2019a]

Zymner, Rüdiger: „Text und literaturwissenschaftlicher Animismus“, in: Claudia Hillebrandt u. a. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie*. Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 209–223. [2019b]

Andreas Kablitz

Lyrik als Provokation der Gattungstheorie

(mit einem Ausblick auf die Dichtung der Trobadors: Wilhelm von Aquitanien, Jaufre Rudel)

Klaus W. Hempfer zum 80. Geburtstag

1 Die Lyrik als ‚Störfall' der Gattungstheorie

Dass die Lyrik das ‚Stiefkind' der Gattungstheorie bildet – dieser Sachverhalt ist wohl, ja er ist vielleicht allzu bekannt. Während über die Definition der elementaren Merkmale von Epos und Drama weithin Konsens zu bestehen scheint, verhält sich dies bei lyrischer Dichtung offensichtlich anders. Für ihre fundierenden Eigenheiten ist eine vergleichbare Evidenz nicht gegeben.

Schon der, wiewohl mitunter bestrittene, theoriegeschichtliche Sachverhalt, dass die kanonisch gewordene Trias von dramatischer, epischer und lyrischer Dichtung keineswegs seit der Antike zum festen Bestand der Poetologie zählt,[1] erweist sich in dieser Hinsicht als aufschlussreich.[2] Erst seit der Goethezeit hat sie sich herausgebildet.[3] Die

1 Zur Kritik an der Herleitung der Trias der Gattungen aus der antiken Dichtungstheorie vgl. bereits Behrens 1940. Siehe hierzu ebenso Genette 1986, 89–159. Gleichwohl hält sich diese Auffassung bis in jüngste Publikationen hinein, vgl. etwa Gallego 2018, 231–243, 234.

2 Zu den Ursachen dieser ‚Lücke' des Lyrischen in der antiken Poetologie vgl. unten, 84.

3 Einen maßgeblichen Einfluss auf diese Entwicklung hat Goethe selbst, namentlich in seinen Anmerkungen zum *West-östlichen Divan*, genommen. Mit seinem dabei benutzten Begriff der „Naturform" zur Charakteristik von Lyrik, Dramatik und Epik, scheint er deren Trias aus allen historischen Entstehungsprozessen herauszulösen und gleichsam zu anthropologischen Universalien zu erklären: „Es giebt nur drey ächte Naturformen der Poesie: die klar erzählende, die enthusiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde: *Epos, Lyrik* und *Drama.* Diese drey Dichtweisen können zusammen oder abgesondert wirken. In dem kleinsten Gedicht findet man sie oft beysammen, und sie bringen eben durch diese Vereinigung im engsten Raume das herrlichste Gebild hervor, wie wir an den schätzenswerthesten Balladen aller Völker deutlich gewahr werden" (Goethe, *West-östlicher Divan*, hrsg. von Birus 1994, 206). Zum Eindruck des universellen Charakters dieser triadischen Gliederung trägt nicht zuletzt Goethes Hinweis bei, dass wir in den „Balladen *aller* Völker" (Hervorhebung A. K.) beobachten können, wie die Vereinigung der drei Grundformen des Poetischen seine beglückende Wirkung tut. Allerdings ist selbst in dieser Gründungsurkunde der Theorie von den drei Gattungen der Dichtung eine Besonderheit bei der Kennzeichnung der Lyrik zu bemerken. Die Kriterien für Epik und Dramatik, die die „klar erzählende" und die „persönlich handelnde" Poesie einander gegenüberstellen, zeigt Spuren jenes Merkmals, das seit der *Poetik* des Aristoteles als das geläufigste zur Unterscheidung beider Gattungen gelten kann: des Redekriteriums. (Wir werden uns mit diesem kanonischen Merkmal der Unterscheidung von Epos und Drama sogleich genauer beschäftigen.) Die Charakteristik der Lyrik als einer „enthusiastisch aufgeregte[n]" Poesie ist stattdessen von anderer Art. Es sind psychologische, also inhaltli-

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-003

mangelnde Evidenz gattungskonstitutiver Eigenheiten des Lyrischen hat deshalb Anlass für eine ganze Fülle unterschiedlicher Ansätze gegeben, um ihre charakteristischen Merkmale theoretisch zu bestimmen.[4] Bedarf es da wirklich noch eines weiteren Versuches, um ihr theoretisch beizukommen?

---

che Eigenheiten, die ihre Kennzeichnung bestimmen. Dabei ist übrigens zu bemerken, dass diese Darstellung lyrischen Dichtens auf einen bestimmten traditionellen Typus innerhalb jener poetischen Formen zurückgreift, die wir heutzutage als ‚lyrisch' zu bezeichnen pflegen: Goethes Definition der Lyrik entspricht sehr weitgehend – vor allem das Adverb „enthusiastisch" ist in dieser Hinsicht verräterisch – der Beschreibung der Ode in der klassizistischen Poetik (vgl. etwa Charles Batteux, der über den „Enthousiasme de l'Ode" schreibt: „L'Enthousiasme ou fureur poëtique, est ainsi nommée, par ce que l'ame qui en est remplie, est toute entiere à l'objet qui le lui inspire. Ce n'est autre chose qu'un sentiment, quel qu'il soit, amour colere, joie, admiration, tristesse, &c. produit par une idée" [Batteux 1753, 9]. [„Der Enthusiasmus oder poetische Furor wird so genannt, weil die Seele von ihm erfüllt und ganz dem Gegenstand hingegeben ist, der ihn ihr einflößt. Es handelt sich dabei um nichts anderes als um ein Gefühl welcher Art auch immer, sei es Liebe, Zorn, Bewunderung, Traurigkeit etc., das durch eine Vorstellung hervorgerufen wird." Sämtliche Übersetzungen fremdsprachlicher Zitate in diesem Artikel stammen, soweit nicht anders angegeben, aus der Feder des Verfassers]). Zugleich ist die von Goethe solchermaßen definierte Lyrik als das Gegenstück der Epik angelegt, wie aus dem Gegensatz zwischen einer „*klar* erzählenden" und einer „enthusiastisch *aufgeregten*" (Hervorhebung A. K.) Dichtweise hervorgeht. Der Eindruck drängt sich geradezu auf, dass genau um dieses Kontrastes willen die Kennzeichnung der (poetischen) Erzählung mit dem Hinweis auf ihre Klarheit versehen wird. (Beinahe drängt sich der Eindruck auf, Goethe sei es dabei um die Markierung einer Differenz gegenüber Erzählungen in lyrischer Dichtung zu tun, wie sie vorzüglich die Ballade kennt. Doch dazu später.) Die den drei Dichtarten jeweils beigesellten Epitheta verdecken insoweit ein Stück weit, dass Epik und Dramatik von Goethe nach anderen Kriterien als die Lyrik definiert werden: Einer formalen Bestimmung epischen und dramatischen Dichtens steht eine inhaltliche Beschreibung lyrischer Dichtung gegenüber. Schon in diesem Gründungsdokument der inzwischen kanonisch gewordenen Gattungstrinität sind insofern die Schwierigkeiten vorgezeichnet, an denen sich die Literaturwissenschaft bis auf den heutigen Tag abarbeiten sollte.

4 Ich will hier nur drei jüngere Definitionsangebote erwähnen, deren Unterschiedlichkeit sich bereits als ein Spiegel der generellen Disparität von Bestimmungen lyrischer Dichtung erweist. Dieter Lamping hat die Lyrik als Einzelrede in Versen definiert (Lamping 1989). Doch dieses Kriterium schließt nicht nur alle dialogische Lyrik aus, ebenso müsste ein Versdrama, das nur Erzählerrede kennt, oder ein Monodrama in Versen als lyrisch gelten. Klaus Hempfer hat die Gleichzeitigkeit von Sprechsituation und besprochener Situation als den Kern lyrischer Rede bezeichnet (Hempfer 2014). Texte, die wir gemeinhin als lyrisch bezeichnen und die diesem Kriterium nicht genügen, versucht er über eine Anwendung der aus der Linguistik übernommenen Prototypentheorie in seine Definition zu integrieren. Ich werde später auf das von ihm geltend gemachte Kriterium zurückkommen. Zwar scheint es mir nicht als Konstitutionsmerkmal lyrischen Dichtens zu taugen, jedoch besitzt die Lyrik m. E. in der Tat aufgrund ihrer allerdings anderweitig zu bestimmenden generischen Eigenschaften eine Affinität zu der von Hempfer für sie postulierten Gleichzeitigkeit der beiden Kommunikationssituationen. Sie hat nämlich – und dies scheint mir das Entscheidende daran zu sein – die *Integration* der poetischen Rede (und dies bedeutet einschließlich der Merkmale einer versgebundenen Rede) *in* die dargestellte Situation, anders formuliert: die Integration des *discours* in die *histoire* zur Folge; und ebendies wird sich als eine aufgrund der generischen Merkmale des Lyrischen tatsächlich naheliegende Option für diese poetische Gattung erweisen. Um schließlich noch einen dritten jüngeren Definitionsversuch zu skizzieren: Jonathan Culler schreibt zu Beginn der *Introduction* seines Buches *Theory of the Lyric*: „Lyric poetry has a long history in the West but an uncertain generic status" (Culler 2015, 1). Schon diese einleitende Aussage deutet da-

2 Zur Plausibilität des Redekriteriums als gattungsdifferenzierendes Kriterium

Wer so fragt, hat die Antwort im Grunde schon gegeben. Den Anlass zu der deshalb im Folgenden in Angriff genommenen Unternehmung bildet meine Skepsis gegenüber dem soeben erwähnten Konsens bei der Definition von Epik und Dramatik. Mir scheint sich nämlich eine Lösung für die vieldiskutierte Frage nach den gattungstypischen Eigenheiten der Lyrik abzuzeichnen, wenn man das Konzept der Gattung selbst in anderer Weise versteht, als es die kanonische Unterscheidung zwischen diesen beiden Formen von Dichtung nahelegt. Denn auch die vorhandenen Bestimmungen lyrischen Dichtens werden weithin von den bei der überkommenen Definition epischer und dramatischer Rede zugrunde gelegten, sprechsituativen Kriterien bestimmt. Doch damit begibt sich die Theorie des Lyrischen in die Abhängigkeit von theoretischen Annahmen, die mir aufgrund einer darin zu bemerkenden (und nun des Näheren zu besprechenden) Blindstelle einer Revision zu bedürfen scheinen.

Wollte man so etwas wie eine Verfassung der geläufigen Gattungstheorie schreiben, dann zählte das sogenannte Redekriterium zweifellos zu ihren Grundrechten. An sehr prominenter Stelle, gleichsam in der historischen Präambel aller Gattungstheorie formuliert, scheint seine Geltung außer Frage zu stehen:

> Ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορά, τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιτο ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὁτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γιγνόμενον, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους.
>
> Nun zum dritten Unterscheidungsmerkmal dieser Künste: zur Art und Weise, in der man alle Gegenstände nachahmen kann. Denn es ist möglich, mit Hilfe derselben Mittel dieselben Gegenstände nachzuahmen, hierbei jedoch entweder zu berichten – in der Rolle eines anderen, wie Homer dichtet, oder so, daß man unwandelbar als derselbe spricht – oder alle Figuren als handelnde und in Tätigkeit befindliche auftreten zu lassen.[5]

So heißt es am Beginn des dritten Kapitels der *Poetik* des Aristoteles. Drama und Epos scheinen sich dadurch zu unterscheiden, dass im Falle des ersteren eine Handlung unmittelbar einem anwesenden Zuschauer vorgeführt wird, bei letzterem hingegen

---

rauf hin, dass sein Ansatz in gewisser Hinsicht selbst eine generische Unschärfe der Lyrik durch eine unverkennbare theoretische Zurückhaltung spiegelt. So verzichtet Culler ausdrücklich auf eine eigentlich systematische Theorie: „The features I identify in the lyrics I discuss do not constitute a checklist for deciding what is a lyric, but rather a system of possibilities that underlie the tradition and that ought to be borne in mind when reading poems that may have a relation to this tradition“ (Culler 2015, 6). Die Bedeutung des Begriffs *tradition* scheint hier und andernorts für Cullers Lyriktheorie die Einheit der Gattung – die insoweit diesen Terminus nur noch in Grenzen verdient – über intertextuelle Filiationen, die eine Art Topik des Lyrischen begründet, zu konstituieren.

5 Aristoteles, *Poetik*, hrsg. von Fuhrmann 1982, 8–9.

eine Vermittlungsinstanz zwischen die Akteure des dargestellten Geschehens und die Rezipienten seiner Darstellung tritt.

Eine solche Unterscheidung der beiden Gattungen erscheint auf den ersten Blick, wie erwähnt, unanfechtbar; und ihr immenser Erfolg bis in die Gattungstheorie der Moderne hinein[6] scheint diesen Sachverhalt eindrucksvoll zu bestätigen. Doch ist die solchermaßen unternommene generische Differenzierung, ungeachtet ihrer der Autorität des Aristoteles geschuldeten Reputation, wirklich gerichtsfest?

Zweifel sind angebracht. Man scheint bei der Kanonisierung des Redekriteriums nämlich über einen alles andere als nebensächlichen Umstand hinweggesehen zu haben: Es unterscheidet, genau besehen, nicht zwei Gattungen voneinander, sondern eine literarische Gattung, das Drama, und einen Diskurstyp, der weit über die Literatur hinaus Verwendung findet, die Erzählung. Die betreffende Differenzierung erweist sich bei genauerem Zusehen mithin als höchst asymmetrisch.

Welche Schlussfolgerungen aber sind aus dieser Asymmetrie für eine Theorie literarischer Gattungen zu ziehen? Aus Sicht des Redekriteriums definiert sich das Drama über eine Leerstelle, über das Fehlen einer Sprecherinstanz. Aus anderer Warte betrachtet, stellen sich seine generischen Merkmale hingegen in geradezu gegenteiliger Weise dar: Kennzeichnend für die kommunikativen Koordinaten des Dramas ist nicht das Fehlen von etwas, sondern vielmehr eine Struktur der Doppelung: und zwar die Koexistenz zweier Sprechsituationen. Während sich die Schauspieler an den Zuschauer wenden, agieren die von den Schauspielern dargestellten Figuren der Handlung gleichzeitig untereinander. Und dieser Doppelung ist zugleich eine Hierarchie eingeschrieben; denn die Binnenkommunikation der Akteure der Handlung dient ihrer Darstellung für die Zuschauer.

Die kommunikativen Koordinaten des Dramas *konstituieren* also diese literarische Gattung als eine solche, die Sprechsituation der Erzählung hingegen vermag das nicht. Denn Erzählungen gibt es, wie gesagt, bekanntlich allenthalben auch außerhalb der Literatur: im Alltag, als Zeugenaussage bei Gericht oder als historiographischer Bericht über vergangene Ereignisse, um nur einige Verwendungskontexte narrativer Rede zu nennen. Sprechsituative Kriterien als solche scheinen mithin nicht zu genügen, um literarische Gattungen angemessen zu beschreiben. Das geht schon daraus hervor, dass sich die für das Drama konstitutive Doppelung von Kommunikationssituationen aus den Modalitäten sprachlicher Kommunikation selbst nicht ableiten lässt. Was aber ist es dann, das den Unterschied zwischen einer universellen und einer spezifisch literarischen Sprechsituation entstehen lässt?

Es lohnt sich, um darüber Klarheit zu gewinnen, die Implikationen der hier skizzierten, für das Drama charakteristischen Doppelung der Kommunikationssituationen zu bedenken. Diese Konstruktion kommt ohne ein Moment der Fiktion nicht aus. Dies ergibt sich schon daraus, dass die auf der Bühne agierenden Figuren von Schauspie-

6 Vgl. Hempfer 1973, 148–149.

lern dargestellt werden, also von Personen, die Personen repräsentieren, die sie nicht sind. Und dies ergibt sich ebenso aus der hierarchischen Relation zwischen den beiden Kommunikationssituationen, die das Drama miteinander kombiniert. Denn die Bühne ist für den Zuschauer da, die Bühnenkommunikation findet deshalb um der Kommunikation mit dem Zuschauer willen statt. Aus diesem Grund handelt es sich auch bei der Handlung des Dramas um ein Spiel, dem ebenso eine Dimension des Fiktiven eingeschrieben ist.

Die Definition der literarischen Gattung des Dramas findet also bei näherem Zusehen keineswegs auf der Grundlage einer der Erzählsituation vergleichbaren Sprechsituation statt. Sie beruht vielmehr auf der Kombination zweier Sprechsituationen und mithin auf einer Konstruktion, die ein Moment der Fiktion einschließt, welches sich aus der Kombination als solcher ergibt.[7]

7 Damit kommt unweigerlich die Frage auf, wieso es zu der hier untersuchten Asymmetrie im Verhältnis von Erzählung und Drama in der antiken griechischen Poetologie hat kommen können. Der Sachverhalt klärt sich auf, wenn man sich genauer ansieht, was der Begriff der *mimesis* im Blick auf die Dichtung genau besagt. (Im Folgenden stütze ich mich weitgehend auf Überlegungen, die in Feddern/Kablitz 2020 entwickelt sind.) Eine wesentliche Voraussetzung für eine Antwort auf die hier aufgeworfene Frage ergibt sich aus Platons Definition poetischer Nachahmung im dritten Buch seiner *Politeia*. Dort unternimmt er den Versuch, die verschiedenen Darstellungsweisen, die einem Dichter zur Verfügung stehen, zu systematisieren (392d5–6: „Ἆρ’ οὖν οὐχὶ ἤτοι ἁπλῇ διηγήσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένῃ ἢ δι’ ἀμφοτέρων περαίνουσιν [sc. τὴν διήγησιν];“ [„Und erzählen sie es nicht entweder in einfacher Darstellung oder in einer, die auf Nachahmung beruht, oder mit Hilfe von beiden zugleich?“]; Platon, *Der Staat / Politeia*, hrsg. von Rufener 2000, 210–211). Nachahmung, *mimesis*, bedeutet hier also, dass ein Dichter einer Figur der Handlung die Rede überträgt, dass eine Sprecherinstanz an die Stelle einer anderen tritt. Was unserem Verständnis nach als Zitat einer Rede zu gelten hätte, in der die Hierarchien zwischen den verschiedenen Sprecherinstanzen gewahrt blieben, ist hier vielmehr als eine Angleichung des Dichters an die Figur, eben als eine *mimesis* verstanden: „Ἀλλ’ ὅταν γέ τινα λέγῃ ῥῆσιν ὡς τις ἄλλος ὤν, ἆρ’ οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν ὅτι μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἑκάστῳ ὃν ἂν προείπῃ ὡς ἐροῦντα;“ („Wenn er aber eine Rede so wiedergibt, als wäre er ein anderer, dann werden wir doch sagen, daß er seine Vortragsweise jeweils nach Möglichkeit dem angleicht, den er als Sprecher ankündigt?“; ebd., 212–213.) Auch für die epische Rede bildet im Grunde das Drama das Modell. Das in seinen elementaren Kommunikationsmodalitäten angelegte Moment der Fiktion stellt mithin die Differenzqualität poetischer Mimesis dar. Auf den ersten Blick scheint der Beginn des dritten Kapitels seiner *Poetik* nahezulegen, dass sich Aristoteles von einer solchen Vorstellung der Nachahmung distanziert habe, wenn er auch die Rede des Dichters selbst zu einem Fall von poetischer Mimesis erklärt. In der Tat bestimmt er ja im 9. Kapitel dieser Schrift Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit als die Merkmale dichterischer Nachahmung. An die Stelle eines *pragmatischen* Kriteriums, des Ersatzes einer Sprecherinstanz durch eine andere, tritt mithin ein *strukturelles* Kriterium, das die Logik der Handlung poetischer Werke festlegt. Indessen findet auch in der *Poetik* keine grundsätzliche Ablösung des skizzierten platonischen Verständnisses der *mimesis* statt. Das geht aus dem – die gebührende Aufmerksamkeit ebenso wenig wie das rechte Verständnis in der Forschung findende – 24. Kapitel der *Poetik* hervor. Dort nämlich heißt es in bemerkenswerter Abkehr vom Beginn des dritten Kapitels: „Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. Αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν·οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι’ ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις·ὁ δὲ ὀλίγα προοιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἢ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἦθος, καὶ οὐδέν’ ἀήθη ἀλλ’ ἔχοντα ἦθος.“ („Homer verdient in vielen

In der Konsequenz der im Vorausgehenden angestellten Überlegungen möchte ich deshalb einen Perspektivwechsel oder auch Paradigmenwechsel für die Gattungstheorie vorschlagen, der indessen zugleich unser allgemeines theoretisches Verständnis von Literatur berührt.

Wir haben uns in den letzten Jahrzehnten in beträchtlichem Maße angewöhnt, Literatur als eine spezifische Form der Sprachverwendung zu begreifen. Symptomatisch in dieser Hinsicht erscheint der gewaltige Erfolg von Roman Jakobsons Definition einer *poetischen Funktion*: „The set (Einstellung) toward the MESSAGE as such, focus on the message for its own sake, is the POETIC function of language."[8] Das Merkmal einer *poetischen Funktion* besteht damit in der Bezugnahme einer Äußerung auf sich selbst, mithin in der allenthalben zitierten Autoreferentialität der Rede. Und wenn die poetische Sprache als eine im System der Sprache selbst angelegte Möglichkeit der Rede verstanden ist, dann passt es dazu, dass Jakobson ganz ausdrücklich die Poetik zum Teil der Linguistik erklärt.[9]

Die poetische Funktion stellt in seinem Modell folglich nicht mehr als *eine* von *verschiedenen*, letztlich gleichwertigen, Funktionen der Sprache dar. Sie ist eine unter

---

Dingen Lob, insbesondere auch darin, daß er als einziger Dichter nicht verkennt, wie er zu verfahren hat. Der Dichter soll nämlich möglichst wenig in eigener Person reden; denn insoweit ist er nicht Nachahmer. Die anderen Dichter setzen sich fortwährend selbst in Szene und ahmen nur weniges und nur selten nach. Homer dagegen lässt nach kurzer Einleitung sofort einen Mann oder eine Frau oder eine andere Person auftreten; hiervon ist keine ohne Charakter, vielmehr eine jede mit einem Charakter begabt"; Aristoteles, *Poetik*, hrsg. von Fuhrmann 1982, 82–83.) Ganz ausdrücklich heißt es hier, dass der Dichter, sofern er selbst (αὐτὸν) spricht, *keine* Nachahmung betreibt (οὐ γάρ ἐστι κατὰ ταῦτα μιμητής). Und dies entspricht nach wie vor dem Kriterium für mimetische Rede, wie es Platon im dritten Buch seiner *Politeia* formuliert hatte. Hier handelt es sich offensichtlich um einen Widerspruch zwischen beiden Passagen der *Poetik*. Wollte man einen Kompromiss zwischen den widerstreitenden Aussagen finden, so ließe sich vielleicht sagen, dass die Rede des Dichters im eigenen Namen insoweit mit den Ansprüchen einer *mimesis* zu vermitteln ist, als sie dazu – und nur dazu – dient, den Akteuren des Geschehens das Wort zu übergeben. Schon dem Redekriterium der antiken Poetologie liegt mithin die Vorstellung voraus, dass es sich auf *mimetische Rede* bezieht und ihr mithin jeweils ein Moment der Fiktion eingeschrieben ist. Von hierher erklärt sich die ‚Asymmetrie' im Verhältnis zwischen der Definition von Drama und Epos, die aus antiker Sicht eine solche gar nicht ist, sondern erst unter den Prämissen der Moderne, und d. h. unter der Voraussetzung der Ablösung des Redekriteriums vom Mimesis-Begriff, zu einer solchen wird.

8 Jakobson 1960, 356.

9 „Because the main subject of poetics is the *differentia specifica* of verbal art in relation to other arts and in relation to other kinds of verbal behavior, poetics is entitled to the leading place in literary studies. Poetics deals with problems of verbal structure, just as the analysis of painting is concerned with pictorial structure. Since linguistics is the global science of verbal structure, poetics may be regarded as an integral part of linguistics" (Jakobson 1960, 350). In bemerkenswerter Weise sieht Jakobson bei seiner Schlussfolgerung über den Sachverhalt hinweg, dass zur Poetik seiner eigenen Auskunft zufolge auch die Untersuchung der Beziehung zu anderen, nicht-sprachlichen Künsten dazugehört, welcher Gesichtspunkt sich kaum unter die Aufgaben der Linguistik wird subsumieren lassen.

anderen.[10] Blickt man allerdings genauer auf ihre distinktiven Eigenschaften innerhalb von Jakobsons Modell, dann zeigt sich im Grunde bereits hier, dass sie sich so einfach in das System der anderen Funktionen nicht einordnen lässt. Die *poetische Funktion* besitzt nämlich einen prominenten Gegenspieler in der *referentiellen Funktion* der Sprache und damit zweifellos in einer der elementarsten Leistungen der Sprache.[11] Die Besonderheit der poetischen Funktion besteht also darin, dass sie

10 Neben den beiden genannten Funktionen sind das die (auf das Äußerungssubjekt bezogene) emotive, die (auf den Adressaten bezogene) konative, die (auf den Kanal der Kommunikation bezogene) phatische sowie die metasprachliche Funktion. Kennzeichnend für die Funktionalität sprachlicher Äußerungen aber ist damit jeweils die Bezugnahme auf eine der Komponenten einer jeden Kommunikationssituation. Im Grunde ist damit Jakobsons gesamtes Funktionsmodell der Sprache auf eine Selbstbezüglichkeit der Rede hin angelegt. Allerdings ergibt sich daraus die kuriose Konstellation, dass die verschiedenen Instanzen, die sprachliche Kommunikation ermöglichen, gleichzeitig zu deren Funktionen geraten – eine in der Tat ausgesprochen autoreferentielle Konstruktion. Diese Eigenheit von Jakobsons theoretischem Modell nimmt sich indessen wie das Erbstück einer Systemlinguistik aus, die im Grunde genommen für die Referenz sprachlicher Äußerungen keinen systematischen Ort kennt – die nicht anzugeben weiß, *wie* die Bezugnahme auf eine außersprachliche Wirklichkeit mit den Instrumenten des Sprachsystems zu bewerkstelligen ist. Nur tritt bei Jakobson an die Stelle der *langue* die Systematik einer Kommunikationssituation. Aber lässt sich wirklich die Funktionalität der Sprache anhand einer Unterscheidung von Äußerungen definieren, die ihre *Voraussetzungen* zum Raster ihrer *Zweckbestimmungen* erklärt? Wie etwa – um nur ein Beispiel für den Reduktionismus von Jakobsons Modell zu erwähnen – lässt sich eine Frage in seine Funktionssystematik einordnen? Und so gewinnt man den Eindruck, dass den ‚Subtext' seines Modells die an sich begrüßenswerte Aufwertung eines Informationsbegriffs darstellt, der sich keineswegs nur auf Aussagesätze beschränken lässt: „If we analyze language from the standpoint of the information it carries, we cannot restrict the notion of information to the cognitive aspect of language. A man, using expressive features to indicate his angry or ironic attitude, conveys ostensible information" (Jakobson 1960, 354). Doch so überzeugend diese Differenzierung sprachlich vermittelter Information ausfällt, sie bricht sich daran, dass deren Vielfalt sich nicht mithilfe einer Klassifikation einfangen lässt, die die Modalitäten der Sprache selbst zum Leitfaden der Bestimmung ihrer Kriterien wählt. Funktionen der Sprache werden vielmehr von Informationsbedürfnissen in Äußerungssituationen bestimmt, deren Modalitäten von den Instanzen sprachlicher Kommunikation gänzlich unabhängig sind.

11 Die Prominenz dieser Funktion kommt zumal in der Ambivalenz zum Ausdruck, die dem Begriff „referential" in Jakobsons Artikel eignet: „But even though a set (Einstellung) toward the referent, an orientation toward the CONTEXT — briefly, the so-called REFERENTIAL, ‚denotative,' ‚cognitive' function — is the leading task of numerous messages, the accessory participation of the other functions in such messages must be taken into account by the observant linguist" (Jakobson 1960, 353). Hier wird nicht nur die Dominanz der referentiellen Funktion gegenüber anderen in derselben Äußerung betont, Beachtung verdienen vor allem die Synonyme, die Jakobson für das Adjektiv „referential" nennt: „‚denotative,' ‚cognitive'". Diese beiden Epitheta aber machen nicht die Bezugnahme auf einen außersprachlichen Sachverhalt geltend, sondern bezeichnen einen bestimmten semantischen Gehalt. „Referential" schwankt also in Jakobsons Sprachgebrauch in *Linguistics and Poetics* zwischen Bezeichnung und Bedeutung. Die Konsequenzen dieser Unentschiedenheit kommen in seiner näheren Kennzeichnung der emotiven Funktion zum Ausdruck: „The so-called EMOTIVE or ‚expressive' function, focused on the ADDRESSER, aims a direct expression of the speaker's attitude toward what he is speaking about. It tends to produce an impression of a certain emotion whether true or feigned; therefore, the term ‚emotive,' launched and advocated by Marty, has proved to be preferable to ‚emotional.' The purely emotive stratum in language is presented by the interjections.

gleichsam als Störenfried in diesem Modell auftritt, definiert sie sich doch über die Negation einer anderen, einer für die Sprache nachgerade konstitutiven Funktion, wodurch sie sich von allen anderen Funktionen unterscheidet. Und auch dieser Gegensatz scheint darauf hinzudeuten, dass sich eine poetische Funktion so einfach als eine neben anderen in das Kommunikationssystem der Sprache nicht integrieren lässt. Es scheint deshalb Anlass für den von mir angedeuteten Paradigmenwechsel zu geben.

Um diese Verschiebung der theoretischen Perspektive noch etwas näher zu begründen, möchte ich auf ein weiteres, in der jüngeren Literaturwissenschaft höchst erfolgreiches theoretisches Modell Bezug nehmen: auf Jurij M. Lotmans Bestimmung der Literatur als eines *sekundären modellbildenden Systems*.

Lotman radikalisiert die Vorstellung von der Zugehörigkeit der Literatur zur Sprache noch über Jakobson hinausgehend, indem er das Moment der Sprachförmigkeit auf *jegliche* Kunst ausdehnt. In diesem Sinn heißt es bei ihm:

> [...] die natürliche Sprache ist nicht nur eins der ältesten, sie ist auch das mächtigste Kommunikationssystem im menschlichen Kollektiv. Durch ihre Struktur allein übt sie eine gewaltige Wirkung aus auf die Psychik des Menschen und auf viele Bereiche des sozialen Lebens. Daher sind die sekundären modellbildenden Systeme (wie überhaupt alle semiotischen Systeme) *nach dem Typ der Sprache* gebaut. [...] Insofern das Bewußtsein des Menschen sprachliches Bewußtsein ist, können alle Arten von Modellen, die auf dem Bewußtsein aufbauen – darunter eben auch die Kunst – als sekundäre modellbildende Systeme definiert werden. Die Kunst kann somit beschrieben werden als eine Art sekundärer Sprache, und das Kunstwerk folglich als ein Text in dieser Sprache.[12]

Es ist eine ausgesprochen radikale Konsequenz, die hier aus dem sogenannten *linguistic turn* gezogen zu sein scheint. Die These, dass alle Kunst nach dem Modell der Sprache gebaut ist, gibt allerdings zu erheblichen Zweifeln Anlass, wie schon ein kurzer vergleichender Blick auf Malerei und Musik verdeutlichen kann. Beide Künste werden maß-

---

They differ from the means of referential language both by their sound pattern (peculiar sound sequences or even sounds elsewhere unusual) and by their syntactic role (they are not components but equivalents of sentences). ‚*Tut! Tut!* said McGinty" (Jakobson 1960, 354). „Referential language" bezeichnet hier offensichtlich einen bestimmten syntaktischen Typus. Wenn die emotive Funktion deshalb am reinsten in Interjektionen zum Ausdruck kommt, dann beruht ihr diesbezüglicher semantischer Wert auf einer Abweichung gegenüber der als Normalfall des Sprachgebrauchs zu betrachtenden syntaktischen Ordnung, die folglich mit dem „referential language" zusammenfällt. Dieser Sachverhalt hat weitere Konsequenzen. Denn wie ließe sich aufgrund der genannten Merkmale etwa eine Unterscheidung dieses „referential language" von der metasprachlichen Funktion beschreiben, die offensichtlich ebenso das Prädikat „cognitive" verdient? „Referential language" stellt augenscheinlich weit mehr als nur eine Funktion unter anderen dar; und ihre Prominenz lässt sich Jakobsons eigenen Ausführungen zufolge darin erkennen, dass in dieser Formel die verschiedenen Verwendungen dieses Begriffs zusammengenommen sind. Die Bedeutung der referentiellen Funktion lässt sich deshalb keineswegs als eine allein quantitative Größe beschreiben. Sie stellt vielmehr einen zentralen Bezugspunkt jeglicher Äußerung dar.

12 Lotman 1972, 23.

geblich von der Bindung an eine bestimmte Sinneswahrnehmung bestimmt. Das Bild ist nicht nur ein visuelles Phänomen, es unterscheidet sich von seiner nicht-bildlichen Umgebung gerade dadurch, dass in ihm jede andere Form der Sinneswahrnehmung an ihr Ende gelangt: Geruch, Geschmack, Gehör und Tastsinn verlieren allesamt an der Grenze zu einem Bild ihren Belang. Und ebenso ist die Musik an akustische Wahrnehmung und nur an sie gebunden. (Daran ändern auch die Kreuztonarten in Bachs Passionsmusik nichts).

Genau dies verhält sich bei der Sprache anders. Sie ist gerade *nicht* an eine bestimmte Form der Sinneswahrnehmung gebunden. Sprache bedient sich zwar zumeist der Laute. Aber dies ist keineswegs zwingend. Sie kann sich ebenso visueller Zeichen bedienen, wie die Gebärdensprache zu erkennen gibt. Und bei hinreichender Differenzierung könnte gleichermaßen der Geruchssinn zur Ausbildung einer Sprache taugen. Patrick Süßkinds bekannter Roman *Das Parfum* beispielsweise operiert mit einer solchen Möglichkeit. Für die Sprache ist also nicht die Bindung an eine bestimmte Sinneswahrnehmung konstitutiv, sondern sie stützt sich auf ein letztlich austauschbares materielles Substrat, um eine Übermittlung von Bedeutungsinhalten zu ermöglichen.

Umgekehrt muss man sagen, dass – um bei diesen beiden Künsten zu bleiben – Musik und Malerei zwar auf ein bestimmtes materielles Medium festgelegt sind, dass sie aber nicht unbedingt bedeutungstragend sein müssen. Zwar kann die Musik durchaus Semantik produzieren, so in der Programmmusik oder in einem Choralvorspiel, das den Text des Liedes vorausdeutend in Töne umsetzt, aber sie *muss* keine Bedeutung produzieren. Für die sogenannte absolute Musik, eine Symphonie von Brahms oder eine Klaviersonate von Beethoven gilt dies nicht.[13] (Und wenn man es auch bei ihnen mitunter versucht, wie im Fall der *Mondschein-Sonate*, bleibt die Beziehung zwischen der Musik und ihrer Bedeutung doch, vorsichtig gesagt, ziemlich vage.) Auch für das Bild gilt, dass es – so bei der gegenständlichen Malerei – Träger von Bedeutung sein und zu diesem Zweck mit ikonischen Zeichen operieren kann. Aber dies *muss* keineswegs der Fall sein, wie der Siegeszug des abstrakten Bildes in der Malerei der Moderne belegt. Es ist in dieser Hinsicht übrigens ausgesprochen aufschlussreich, dass der Dadaismus stattdessen eine bloße Episode geblieben ist. Die Sprache kommt ohne Bedeutungsbildung offensichtlich nur schwerlich aus.

Dass die Kunst, wie es Lotman postuliert, die Kunst schlechthin wohlgemerkt, nach dem Typ der Sprache gebaut ist, diese These steht mithin auf ziemlich tönernen Füßen. Wenn ein Blick auf sein theoretisches Modell gleichwohl sehr lehrreich ist, dann deshalb, weil sich den Eigenheiten der Literatur m. E. gerade dann auf die Spur kommen lässt, wenn man seinen Ansatz genau umkehrt: Lotman begreift die verschiedenen Künste als semiotische Systeme, die nach dem Modell der Sprache gebaut sind – eine These, die, wie gesehen, auf etliche Widerstände stößt. Ich möchte im Fol-

13 Siehe hierzu Küpper 2006.

genden die Literatur stattdessen umgekehrt als den Sonderfall eines Artefakts beschreiben, das sich der Sprache bedient.

Der von mir vorgeschlagene Perspektivwechsel zielt mithin auf eine Inversion der Hierarchien gegenüber dem weithin angenommenen Verhältnis von Literatur und Sprache: Literatur bildet nicht primär eine bestimmte Form des Sprachgebrauchs, die in ein Paradigma vergleichbarer Diskurstypen gehört, sondern sie stellt ein Artefakt dar, das sich der mit ihr selbst nicht identischen Sprache bedient. Wenn wir uns angewöhnt haben, die Kunst schlechthin vorzüglich in Kategorien der Sprache zu denken, so ist das vermutlich eher eine Konzession an den schon erwähnten *linguistic turn* im Denken der Moderne als ein der Logik von Artefakten selbst abgeschauter theoretischer Zugriff.

Welche Konsequenzen aber hat es, wenn man die Literatur nicht zuvörderst als einen Diskurstyp, sondern zunächst als ein Artefakt begreift – wenn man sie also in erster Linie in das Paradigma der *verschiedenen* Artefakte einreiht? Daraus scheinen sich vor allem zwei Fragen zu ergeben:

1. Was ist es, das die Literatur mit den anderen Künsten gemein hat und das sie zugleich von der Sprache trennt?
2. Inwiefern unterscheidet es die Literatur von den anderen Künsten, dass sie kein eigenes Medium ausbildet, sondern sich eines von ihr verschiedenen Mediums bedient?

Die Antwort, die ich auf die erste der beiden Fragen geben möchte, lautet: Es ist ein spezifisches Wirklichkeitsverhältnis, das die Künste miteinander verbindet. Artefakte treten als eine *Gestaltung* von Wirklichkeit in Erscheinung.[14] Am deutlichsten kommt diese Eigenheit aller Kunst vielleicht in der Musik zum Vorschein. Sie gestaltet Geräusche zu Tönen und – vertikalen wie horizontalen – Tonkombinationen. Die Malerei gestaltet Formen und Farben.

Wenn ich auf diesem Punkt insistiere, dann deshalb, weil mir hier ein zentrales Problem der Theorie der Künste bis auf den heutigen Tag zum Vorschein zu kommen

14 Diese Definition wirft unweigerlich weitere Fragen auf, im Besonderen diejenige nach dem Verhältnis zwischen Artefakten und Produkten der Technik, die ja ebenfalls auf einer Gestaltung von Wirklichkeit beruhen. Der Unterschied scheint mir wesentlich darin zu bestehen, dass die Erzeugnisse der *Technik* jeweils für einen bestimmten *Gebrauch* hergestellt werden. *Artefakte* dienen hingegen der *Kommunikation*. Daraus ergibt sich zugleich ein wesentlicher Unterschied im Verhältnis von Form und Funktion. Dem für technische Produkte grundlegenden Prinzip *form follows function* entspricht auf Seiten von Artefakten eher die umgekehrte Hierarchie. Und natürlich lässt sich das Verhältnis zwischen beiden Entitäten auch skalieren. Das, was wir gemeinhin als Design beschreiben, ist genau ein Ergebnis solcher Skalierung, bei der die Form eine sich in unterschiedlichem Maß konkretisierende Autonomie gegenüber der Funktion gewinnt. Die Ausdifferenzierung der Künste aus der Fülle der verschiedenen *technai* beruht auf der Ausbildung (präziser vermutlich: einer Institutionalisierung) einer Praxis ästhetischer Kommunikation. ‚Schönheit' ist nur eine Modalität dieser Praxis. Darum konnten auch ‚die nicht mehr schönen Künste' ihr nichts anhaben.

scheint. Das Erbe der philosophischen Ästhetik, das auch in den geläufigen Theorien der Literatur nach wie vor in beträchtlichem Maß wirksam bleibt, besteht darin, dass sie das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit – von Platon an – vorzugsweise als ein *epistemisches* begreift und mithin *operative* Verhältnisse in *epistemische* umbesetzt.

3 Die philosophische Marginalisierung des Gestaltungspotentials der Kunst im Denken Platons

Man muss wohl weit ausgreifen und so etwas wie eine archäologische Rekonstruktion dieser theoretischen Transformation der einen Relation in die andere betreiben, um Klarheit über den Ursprung der betreffenden Umbesetzung gewinnen zu können. Vermutlich wird man in der Tat bis auf die platonische Metaphysik zurückgehen müssen, um ihre Ursachen zu ergründen. Zu diesem Zweck sei der berühmte Passus aus dem 10. Buch von Platons *Politeia* in Erinnerung gerufen: die Erläuterung der Grundzüge seiner Ontologie anhand des Beispiels eines Stuhls.[15]

Dort heißt es:

> Οὐκοῦν εἰ μὴ ὃ ἔστιν ποιεῖ, οὐκ ἂν τὸ ὂν ποιοῖ, ἀλλά τι τοιοῦτον οἷον τὸ ὄν, ὂν δὲ οὔ· τελέως δὲ εἶναι ὂν τὸ τοῦ κλινουργοῦ ἔργον ἢ ἄλλου τινὸς χειροτέχνου εἴ τις φαίη, κινδυνεύει οὐκ ἂν ἀληθῆ λέγειν.
> Οὔκουν, ἔφη, ὥς γ᾽ ἂν δόξειεν τοῖς περὶ τοὺς τοιούσδε λόγους διατρίβουσιν.
> Μηδὲν ἄρα θαυμάζωμεν εἰ καὶ τοῦτο ἀμυδρόν τι τυγχάνει ὂν πρὸς ἀλήθειαν.
> Μὴ γάρ.
> Βούλει οὖν, ἔφην, ἐπ᾽ αὐτῶν τούτων ζητήσωμεν τὸν μιμητὴν τοῦτον, τίς ποτ᾽ ἐστίν;
> Εἰ βούλει, ἔφη.
> Οὐκοῦν τριτταί τινες κλῖναι αὗται γίγνονται· μία μὲν ἡ ἐν τῇ φύσει οὖσα, ἣν φαῖμεν ἄν, ὡς ἐγῷμαι, θεὸν ἐργάσασθαι ἢ τίν᾽ ἄλλον;
> Οὐδένα, οἶμαι.
> Μία δέ γε ἦν ὁ τέκτων.
> Ναί, ἔφη.
> Μία δὲ ἦν ὁ ζωγράφος· ἦ γάρ;
> ἔστω.
> Ζωγράφος δή, κλινοποιός, θεός, τρεῖς οὗτοι ἐπιστάται τρισὶν εἴδεσι κλινῶν.

15 Der guten Ordnung halber sei angemerkt, dass es sich bei Platon selbst nicht eigentlich um einen Stuhl handelt. Der griechische Begriff κλίνη bezeichnet vielmehr das Möbelstück, das man beim Essen, zu Tische liegend, benutzte. Es wäre also angemessener, das Wort etwa mit ‚Speisesofa' zu übersetzen. Wenn wir hier dennoch an der überkommenen Bezeichnung als ‚Stuhl' festhalten, dann deshalb, weil sie sich seit der kanonischen Übersetzung des platonischen Werks in der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher im deutschen Sprachraum eingebürgert hat.

> Wenn er [sc. der Schreiner] also nicht das macht, was er (als solcher) ist, dann macht er eben doch nicht das Seiende, sondern etwas, das dem Seienden nur gleicht, es aber nicht ist. Und wenn jemand behaupten wollte, das Werk des Schreiners oder eines anderen Handwerkers sei etwas vollendet Seiendes, dann sagt er wohl nicht die Wahrheit.
> „Freilich nicht", sagte er, „wenigstens nicht nach der Ansicht der Leute, die sich näher mit diesen Fragen beschäftigen."
> Wir wollen uns also nicht darüber wundern, wenn auch dieses Werk im Vergleich zu der Wahrheit etwas Trübes ist.
> „Gewiß nicht."
> Wollen wir nun untersuchen, wer denn in diesen Fällen der Nachahmer ist? fragte ich.
> „Ja, wenn Du willst", erwiderte er.
> Es ergeben sich also die drei folgenden Stühle: der eine, der in der Natur ist und von dem wir, meiner Meinung nach, wohl sagen können, daß Gott ihn gemacht habe; oder wer sonst?
> „Niemand sonst, denke ich."
> Dann einer, den der Schreiner gemacht hat.
> „Ja", sagte er.
> Dann einer, den der Maler gemacht hat; nicht wahr?
> „Mag sein."
> Also Maler, Schreiner, Gott: diese drei sind die Meister für die drei Arten von Stühlen.[16]

Drei Sphären des Seins gibt es bekanntlich Platon zufolge: das Reich der Ideen mit seinen intelligiblen, vollkommenen Vorbildern der Dinge, daneben die Sphäre der materiellen Dinge, die mit minderwertigen Nachbildungen der Ideen bestückt ist, und schließlich die Kunst, die Nachahmungen von Nachbildungen anfertigt und aufgrund des ihr eingeschriebenen doppelten Seinsverlustes nur die unterste Stufe in der Rangordnung des Seins beanspruchen kann.

Das alles ist zahllose Male beschrieben und festgestellt worden. Indessen gibt es einen Gesichtspunkt in diesem Aufriss der platonischen Metaphysik, der weit weniger Beachtung gefunden hat, mir indessen gerade für unseren Zusammenhang von beträchtlicher Bedeutung zu sein scheint. Er betrifft das Beispiel, das Platon zur Illustration seines Konzepts einer Ontologie gewählt hat: den Stuhl.

Platons metaphysische Erörterungen zielen ja auf die Natur und ihre Seinsqualitäten. Warum also bedient er sich zu deren Erläuterung eines Gegenstands, der in der Natur gar nicht zu finden ist, sondern ein Produkt der Technik darstellt – einer Technik, die die Natur gerade ergänzt, weil sie nicht alles für den Menschen Zuträgliche bereitstellt? Ja, Platon sieht sich in der Konsequenz seiner Beispielwahl sogar genötigt, der Natur den Stuhl gleichsam unterzuschieben, spricht er doch von dem Stuhl, ἡ ἐν τῇ φύσει οὖσα („der in der Natur ist"). Hätte da nicht etwa ein Baum sehr viel näher gelegen, um das Verhältnis von Urbild, Abbild und Nachahmung zu verdeutlichen? Was also könnte ihn zu seinem im Grunde überraschenden Vorzug für den Stuhl motiviert haben? Anders gefragt: Welche Schlüsse ergeben sich aus dieser ein wenig irritierenden Auffälligkeit von Platons Beispielwahl für seine ontologischen Erörterungen?

16 Platon, *Der Staat / Politeia*, hrsg. von Rufener 2000, 810–811.

Aus theoriegeschichtlicher Sicht betrachtet, wird man die Wahl eines Stuhls allerdings für eine durchaus glückliche Fügung halten können, bietet sie doch insgeheim Aufschluss über die von Platon selbst verschwiegenen Prämissen seiner metaphysischen Konstruktion. Platons Ontologie, so geht aus diesem Beispiel hervor, ist letztlich am Leitfaden der *techne* entworfen – und diese *techne* umfasst nach griechischem Verständnis bekanntlich die Technik im modernen Verständnis ebenso wie die Kunst, deren Separation von den anderen ‚Künsten', wie man ebenso weiß, späteren Zeiten vorbehalten blieb. Die *techne* umfasst also alles, was der Mensch selbst anfertigt, *weil* es in der Natur nicht vorhanden ist. Das Erzeugnis der Technik bedarf deshalb einer Vorstellung von dem Gegenstand, den es dann in materieller Gestalt herzustellen gilt – an deren Leitfaden sich der materielle Gegenstand bilden lässt. *Hier* ist ein wesentlicher Teil des konzeptuellen Modells der Ideenlehre zu suchen.

Von hierher aber erklärt sich auch der minderwertige Status, den Platon der Kunst zuspricht. Wenn die Kunst in seiner metaphysischen Hierarchie nur die niedrigste Position einnimmt, dann also deshalb, weil ihr Potential, die Bildung einer Vorstellung, an der sich die Herstellung eines Gegenstandes orientiert, für die Konstruktion der Ontologie selbst längst verbraucht ist. Denn Platons Metaphysik hat die Prinzipien der Kunst, die Gestaltung eines Gegenstands gemäß einer von diesem Gegenstand vor seiner Fertigung entwickelten Idee, zum Wesensmerkmal der Ontologie selbst erklärt. Aus diesem Grund kann jegliche Kunst (im umfassenden Sinn der griechischen *techne*), das Schreinern wie die Malerei, nur als eine (in doppelter Steigerung) nachrangige Sphäre des Seins, eben als eine bloße Nachbildung resp. Nachahmung in Erscheinung treten. Weil das *Gestaltungspotential* der Kunst in Platons metaphysischem Modell schon für die Natur aufgebraucht ist, bleibt für die Kunst als solche nur die *mimesis* der bereits nach dem Modell der Kunst konzipierten Natur übrig. In ihr ist das Gestaltungspotential von Artefakten schon aufgesogen und zugleich in den ewigen Ideen, die keinerlei Variation gestatten, stillgestellt. Genau dies ist die systematische Stelle, an der das für die Kunst konstitutive Prinzip der *Gestaltung* von Wirklichkeit seinen theoretischen Belang einbüßt, ja seine philosophische Berechtigung verliert: in der Fixierung einer imaginativen Gestaltung von Wirklichkeit in Gestalt von unabänderlichen Ideen. Die Folgen dieser konzeptuellen Marginalisierung des Moments der Gestaltung für die Kunst aber sind bis auf den heutigen Tag in der Reflexion über Artefakte zu bemerken.

Platons metaphysische Ordnung kommt insoweit einer Inversion ihrer verschwiegenen theoretischen Prämissen gleich, die einzig anhand seiner ebenso irritierenden wie verräterischen Wahl eines Beispiels zur Erläuterung der abstrakten ontologischen Kategorien unausdrücklich zutage treten: Während in dem von ihm skizzierten ontologischen System die Kunst als die – am Grad des Seins gemessen – minderwertigste Sphäre dieser Ordnung eingestuft wird, stellt sie *de facto* den konzeptuellen Kern für die Beschreibung des Wesens der Natur dar. Zugespitzt ließe sich sogar sagen: Nicht die Kunst ist eine Nachahmung der Natur, sondern in Platons Ontologie ahmt die Natur die Verfahren der Kunst nach. Der als Beispiel für die metaphysischen Koordinaten so unglücklich wir-

kende Stuhl nimmt sich bei näherer Betrachtung wie ein Schlüssel zum Verständnis dieses Weltmodells und seiner ungenannten Voraussetzungen aus.

Nun mag man sich fragen, warum der Künstler unter diesen Bedingungen als noch einmal minderwertig im Verhältnis zu einem Handwerker zu gelten hat (wobei sich diese Frage ja ohnehin nur für die Fälle einer bildkünstlerischen Nachahmung von Gegenständen stellt, die der Technik, nicht aber der Natur selbst entstammen). Warum können sie nicht als gleichwertige Nachbildner der Idee gelten? Die Antwort lautet: Weil nur der Handwerker einen vollgültigen, d. h. funktionstüchtigen Gegenstand herzustellen vermag. Ein Maler bleibt auf den bloßen Anschein eines Stuhles, mit dem er gewisse optische Eigenschaften teilt, beschränkt. Zu diesen Eigenschaften aber zählt nicht dessen Gebrauchsfähigkeit, die hingegen in Platons Idee selbst immer schon mitgedacht ist und die der Handwerker in seinem materiellen Produkt gestaltet: Auf einen gemalten Stuhl wird man sich schwerlich setzen können. Ideen sind insoweit mehr als bloß Objekte optischer Wahrnehmung.

Zu den wirkungsmächtigsten Konsequenzen von Platons ontologischer Vereinnahmung der Kunst für die Struktur des Seins aber gehört die Aufhebung der für alle Kunst charakteristischen *Gestaltung* in den *Ideen*, die als ewige Vorbilder der Dinge zu gelten haben und die als intelligible Größen einzig der Erkenntnis zugänglich sind. Während das Verhältnis der Kunst zur Wirklichkeit wesentlich auf dem Prinzip der Gestaltung von Wirklichem beruht, während sie also ein dominant *operatives* Verhältnis zur Wirklichkeit unterhält, verwandelt die platonische Metaphysik diese operative Beziehung durch die Integration des Modells der Kunst in die Metaphysik deshalb in *epistemische* Relationen. Und in der Konsequenz dieser Umbesetzung wird das Wesen der Kunst nun anhand von Wahrheitswerten vermessen.

Solchermaßen betrachtet, bieten die zitierten Zeilen aus Platons *Politeia* übrigens ein recht sinnfälliges Beispiel für die Umbesetzung des Wahrheitsbegriffs in seiner Ontologie. *Aletheia* wird dort zunächst als ein sprachbezogener Begriff, zur Charakteristik des Wahrheitswertes von Aussagen benutzt: „Und wenn jemand behaupten wollte, das Werk des Schreiners oder eines anderen Handwerkers sei etwas vollendet Seiendes, dann sagt er wohl nicht die Wahrheit.“ Hier geht es um den Wahrheitswert dieses *Satzes*. Doch sodann wechselt derselbe Begriff bezeichnenderweise und gänzlich unvermittelt auf die Seite der *Gegenstände* sprachlicher Aussagen. So heißt es von der Arbeit des Schreiners: „Wir wollen uns also nicht darüber wundern, wenn auch dieses Werk im Vergleich zu der Wahrheit etwas Trübes ist.“ ‚Wahrheit‘ gerät damit zu einem Prädikat der Wirklichkeit selbst, und dies bedeutet eben auch: Operative Verhältnisse werden in epistemische Relationen übersetzt und in der Konsequenz dieser Umbesetzung wird die Kunst mit Hilfe des Begriffs der Mimesis, der Nachahmung, in die Sphäre ontologischer Minderwertigkeit verbannt. In der platonischen Metaphysik können wir den Ursprung der philosophischen Verdrängung des für die Kunst konstitutiven Gestaltungspotentials erkennen, die bis auf den heutigen Tag für eine Theorie der Künste ein bestimmender Faktor geblieben ist.

4 Die Differenzqualität des sprachlichen Kunstwerks im Paradigma der verschiedenen Artefakte

Teilt die Literatur also mit allen anderen Künsten ein Wirklichkeitsverhältnis, das auf dem Prinzip der Gestaltung beruht, so fragt sich zugleich, worin sie sich von anderen Artefakten unterscheidet. Und damit kommen wir zur Beantwortung der zweiten der beiden oben aufgeworfenen Fragen: Was bedeutet es für ihr Wirklichkeitsverhältnis, dass die Dichtung sich mit der Sprache eines von ihr verschiedenen Mediums der Gestaltung bedient?

Dieser Umstand hat in der Tat erhebliche Konsequenzen für die Dichtung, und zwar sowohl für ihren Status als Artefakt wie umgekehrt für den Status der Sprache innerhalb der Wortkunst. Vor allem löst er die Frage aus, worin sich das Wirklichkeitsverhältnis der Sprache von demjenigen eines Artefakts unterscheidet. Kunstwerke, so hatte ich gesagt, zeichnen sich dadurch aus, dass sie Wirklichkeit *gestalten*. Sprachliche Äußerungen *informieren* stattdessen über etwas.[17] Im Verhältnis zwischen diesen beiden unterschiedlichen Formen der Bezugnahme auf die Wirklichkeit aber ist Konfliktpotential angelegt: Wenn eine Information über einen Sachverhalt vergeben wird, ist damit vorausgesetzt, dass der Gegenstand dieser Information unabhängig von der betreffenden Äußerung existiert. Genau dies ist bei einer *Gestaltung* von etwas in einem Artefakt nicht, jedenfalls nicht notwendig und nicht grundsätzlich, der Fall. Das solchermaßen Gestaltete existiert nur in diesem und mit diesem Kunstwerk. Wie also geht die Wortkunst mit diesem Widerspruch zwischen den konkurrierenden Formen des Wirklichkeitsbezugs des von ihr benutzten Mediums ‚Sprache' um?

Der geläufigste Begriff, mit dem man diesen Widerspruch zu belegen pflegt, ist derjenige der Fiktionalität. Er besagt, dass literarische Texte – im Unterschied zu anderweitiger Rede – in ihren Aussagen über die Möglichkeit verfügen, (sanktionsfrei) Dinge zu behaupten, die nicht den Tatsachen entsprechen.

Wenn die hier formulierte These besagt, dass Fiktionalität an der Nahtstelle zwischen einem Artefakt, das eine Gestaltung von etwas betreibt, und dem Medium der Sprache, die über Tatsächliches informiert, entsteht, so findet sich dafür eine Stütze schon im Begriff der Fiktion selbst. Wir denken bei diesem Wort vornehmlich, wenn nicht ausschließlich an den *Wahrheitswert* von fiktionalen Äußerungen. Die Theorie der Fiktion ist weithin ein Spiegel dieser Sichtweise. Blickt man indessen auf den etymologischen Ursprung des Begriffs, so wird deutlich, dass dieser Gesichtspunkt im Grunde gar nicht im Vordergrund steht. Das lateinische Verb *fingere* bedeutet ‚bilden', also ‚gestalten'. Und was die – diesmal auf keinen Holzweg führende – Etymologie

17 Dieser Tatbestand gilt im Übrigen für alle Äußerungen, keineswegs nur für Aussagesätze. Ein Ausrufesatz informiert über einen Sachverhalt, den ein Sprecher hergestellt wissen möchte. Und ein Fragesatz informiert über das Nichtwissen eines Sprechers. Information ist insofern eine Leistung von konstativen wie von performativen Sätzen.

verrät, macht in der Tat die grundlegenden Merkmale literarischer Fiktion kenntlich: Die Darstellung von Fiktivem in einem literarischen Text stellt eine Folgeerscheinung seines sprachlichen Gestaltens dar, aber sie bildet mitnichten dessen konstitutives Moment. Sie ist vielmehr ein Epiphänomen der Gestaltung, aber macht nicht deren Essenz aus. Aus genau diesem Grund *erzwingt* fiktionale Rede auch nicht Aussagen über fiktive Sachverhalte,[18] sondern sie *ermöglicht* sie.

An dieser Stelle zeichnet sich eine Trias von Begriffen (und mit ihr verbundenen Phänomenen) ab, die eine Situierung des sprachlichen Kunstwerks innerhalb des Paradigmas der verschiedenen Artefakte gestattet:

GESTALTUNG – DARSTELLUNG – FIKTION

Das Verhältnis zwischen diesen Begriffen stellt sich solchermaßen dar, dass die Darstellung eine Teilmenge von Gestaltung, Fiktion hingegen eine Teilmenge von Darstellungen bildet. Zu einer Darstellung von etwas wird eine Gestaltung dann, wenn sie auf etwas von ihr selbst Verschiedenes verweist, d. h. überall dort, wo eine Gestaltung einen zeichenhaften Charakter gewinnt. Das verhält sich etwa bei einem gegenständlichen Bild im Unterschied zu einem abstrakten so. Um Fiktion handelt es sich hingegen dann, wenn eine Darstellung etwas zum Gegenstand hat, das in der Welt außerhalb dieser Darstellung nicht existiert. Künstlerische Darstellung – und dies scheint ein wesentlicher Punkt zu sein – ist insofern nicht notwendig mit Fiktion verbunden. Und in dieser Hinsicht spielen die Differenzen zwischen den verschiedenen Medien eine maßgebliche Rolle (weshalb es übrigens einer medienspezifischen Fiktionstheorie bedarf, die m. E. noch nicht erarbeitet ist).[19]

Ein höchst instruktives Beispiel für eine künstlerische Darstellung, die das Prädikat der Fiktion nicht verdient, bietet Oskar Kokoschkas Köln-Porträt aus dem Jahr 1956: *Köln / Blick vom Messeturm* (Abb. 1). Dass hier eine malerische *Gestaltung* der Ansicht Kölns vom rechtsrheinischen Messeturm in Deutz vorliegt, dürfte außer Frage stehen. Viel zu groß sind die Differenzen gegenüber dem Erscheinungsbild der Stadt, das sich dem bloßen Auge darbietet, um nicht die mit den Mitteln der Malerei ihm gegenüber vorgenommenen Veränderungen wahrzunehmen. Gleichwohl wird man dem Gegenstand dieses Bildes keineswegs das Prädikat ‚fiktiv' zuordnen wollen. Denn selbst unabhängig von seinem Titel könnte man, bei hinreichender Vertrautheit mit den örtlichen Gegebenheiten, die Stadt Köln als solche auf dem Bild (wieder)erkennen.

Besonderes Interesse verdient dabei der bemerkenswerte Tatbestand, dass auch potentiell fiktive Elemente der Darstellung diesen ‚Realismus' der Darstellung nicht aufzuheben vermögen. Denn auch die dargestellten Schiffe, für die es keinerlei Garantie gibt,

18 Zu dieser Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚fiktiv' und ‚fiktional' vgl. unten Anm. 28.

19 Zu einigen Überlegungen in dieser Hinsicht, die aus einem Forschungsprojekt an der Universität Stuttgart erwachsen sind, vgl. Kablitz/Resch 2023, 17–36.

Abb. 1: Oskar Kokoschka: *Ansicht der Stadt Köln vom Messeturm aus*, 1965, Museum Ludwig, Köln, Inv.-Nr. ML 76/3000. Foto: © Rheinisches Bildarchiv, rba_d028990.

dass sie je, zu welchem Zeitpunkt auch immer, in dieser Konstellation auf dem Rhein wahrzunehmen waren, können an der grundsätzlichen Kategorisierung des Bildes nichts ändern. Ungeachtet der potentiellen Fiktivität dieser Schiffe, bleibt das Bild eine Darstellung der Stadt am Rhein, von der man weiß, dass sie dort liegt.

Diese Lizenz gegenüber dem (potentiell) Fiktiven findet ihre Grenze hingegen dort, wo es sich nicht mehr um etwas potentiell Faktisches handelt. Sie wäre etwa dann erreicht, würden statt der Schiffe, sagen wir, Dinosaurier im Rhein vor der Hohenzollernbrücke schwimmen. Die Potentialität der Existenz der auf Kokoschkas Bild zu bemerkenden Schiffe, von denen gleichwohl keineswegs sicher ist, dass sie je dort vorhanden waren, macht das Bild mithin gegenüber dem Prädikat der Fiktion immun, obwohl ihre Tatsächlichkeit alles andere als gewiss ist. Diese Potentialität geht deshalb offensichtlich auch mit einer gewissen Entzeitlichung der Darstellung einher. Vermöchte man Kaiser Napoleon auf einem dieser Schiffe zu erkennen, so könnte man Kokoschkas Gemälde kaum anders denn als ‚fiktiv' bezeichnen.

Es fragt sich natürlich, wo die Ursache einer solchen Lizenz zu finden ist. Eine mögliche Erklärung scheint mir darin zu bestehen, dass jedes Bild gegenüber seinem Gegenstand einen – variablen – Grad an Abstraktion aufweist. Kokoschkas Verfahren bei der Repräsentation der Ansicht der Stadt Köln operieren offensichtlich mit einer besonders intensiven abstrakten Stilisierung. Abstraktion aber bedeutet offensichtlich so etwas

wie eine kognitive Herausforderung. Kokoschkas Porträt der Stadt verlangt von einem jeden Betrachter mithin nur in gesteigerter Weise dasjenige, was letztlich jedes gegenständliche Bild erfordert: das ikonische Zeichen *als* ein solches zu erkennen und seine Bedeutung zu bestimmen (wobei diese beiden Operationen sich wechselseitig bedingen).

Das Dargestellte wird insofern zum Gegenstand einer Erkenntnis, die darauf gründet, etwas als etwas anderes zu identifizieren, beispielsweise einen Strich als Kirchturm oder Schiffsrumpf zu verstehen. Insofern die Stadt Köln durch diese Erfordernisse der Dekodierung des Bildes zu einem kognitiven Objekt gerät, lässt sich innerhalb dessen auch die Vorstellung von einer Ansammlung von Schiffen vorzüglich unterbringen. Als Objekt der Identifizierung einer abstrahierenden Darstellung wird die Stadt Köln zu einem kognitiven Raum, in dem das Faktische sich auf das Mögliche in Gestalt des Wahrscheinlichen öffnet. Denn wäre die Darstellung eines Rheins ganz ohne Schiffe ‚wahrer' als der mit potentiell fiktiven Schiffen besetzte? Wenn wir das Moment der Abstraktion als konstitutives Element der Verfahrensweise dieses (wie eines jeden) Bildes bezeichnet haben, dann gehört dazu auch die von uns ebenso bemerkte Entzeitlichung. Sie gilt freilich nur solange, als auch der Zeit unterliegende Elemente der Darstellung im Status des Generischen verbleiben. Sofern das Dargestellte datierbar würde, ändern sich die Bedingungen für den ‚Realismus' des Bildes maßgeblich.

Die kognitive Rahmung des gesamten Bildes, sein *framing*, wie man heutzutage gern sagt, die in der (durch den Titel für Ortsunkundige gesteuerten) Wiedererkennung der Stadt Köln besteht, macht die Darstellung also gegenüber der potentiellen Fiktivität ihrer einzelnen Elemente augenscheinlich bis zu einem gewissen Grad immun. Und dies gilt solange, als das Dargestellte nicht in Widerspruch zu einer *möglichen* Ansicht der Stadt tritt.

Damit bleibt Kokoschkas Köln-Porträt kategorial geschieden von einem Bild wie Karl Friedrich Schinkels *Gotischer Dom am Wasser* aus dem Jahr 1813 (Abb. 2). Schon der generische Titel dieses Bildes zeigt an, dass sich nirgendwo auf der Welt dieser Dom samt seiner Umgebung wird finden lassen – noch dass er je existiert hätte.

Diese bildkünstlerischen Verhältnisse im Umgang mit dem Prädikat der Fiktion gewinnen ihr spezifisches Profil zumal im Hinblick auf sprachliche Artefakte, da sie sich erheblich von den dort zu beobachtenden Gegebenheiten unterscheiden. Illustriert sei dieser Unterschied anhand eines historischen Romans, näherhin einer fiktionalen Biographie Robespierres aus der Feder von Friedrich Sieburg.[20]

20 Es bleibe an dieser Stelle nicht unerwähnt, dass Friedrich Sieburg sich dem ‚Dritten Reich' in unterschiedlicher Weise, publizistisch wie auch durch die Übernahme diplomatischer Aufgaben angedient und zur Verfügung gestellt hat. Dies gilt auch bereits für das Jahr 1935, in dem sein *Robespierre* erschien. Wenn ich hier ungeachtet der Verstrickung des Autors in den Nationalsozialismus auf diesen Text zurückgreife, dann deshalb, weil sich an einem formalen Moment seiner Konstruktion, die selbst in keinerlei Hinsicht von völkischen oder rassistischen Gedanken berührt wird, paradigmatisch und so plastisch wie kaum andernorts die Eigenheiten literarischer Fiktionalität demonstrieren lassen in einem Roman, der gerade auf die historische Zuverlässigkeit seiner Darstellung besonderen Wert legt.

Abb. 2: Karl Friedrich Schinkel: *Gotischer Dom am Wasser*, 1813, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A III 842. Foto: © Jörg P. Anders.

Zu Beginn dieses Textes findet sich der folgende Kommentar des Autors:

> Die Angaben des Ortes, der Zeit und der Umstände, auch der geringsten, sind ausnahmslos zeitgenössischen Quellen entnommen. Kein Ereignis, kein Detail und keine wörtliche Äußerung ist erfunden.[21]

Sorgsam vermeidet Sieburg jeden Begriff, der auf ein Moment der Fiktion innerhalb seiner Darstellung von Robespierres Leben hindeuten könnte:

> Die Verweisung auf die zugezogenen Werke und Dokumente hätte einen umfangreichen Anhang oder fast auf jeder Seite Fußnoten erfordert. Da das Werk aber nicht zum wissenschaftlichen Gebrauch dienen soll, sondern eine Darstellung und Deutung sein will, wurde mit Rücksicht auf den Leser jede Quellenangabe weggelassen.[22]

Darstellung und *Deutung* sind die Begriffe, die Sieburg zur Markierung des Unterschieds gegenüber einem historiographischen Bericht benutzt. Auch er ließe sich freilich als eine

21 Sieburg 1967, 6.
22 Ebd.

Darstellung bezeichnen. Sieburg scheint mir diesem Begriff indessen eine bestimmte, von historischer Erzählung verschiedene, *Darstellungsweise* zu benennen, nämlich eine solche, die die Erzählung an die Wahrnehmungsmodalitäten der Akteure des Geschehens bindet. Schon der Anfang des Romans gibt eine solche Form der Rede zu erkennen:

> Um zwei Uhr morgens wird er auf einem Brett in die Tuilerien getragen. Es geht fünfzehn Schritte hinauf – der Verwundete fühlt in seinem halbzerschmetterten Kopf jeden Schritt, den seine Träger machen, wie einen Hammerschlag – dann links hinein in das Vorzimmer des Wohlfahrtsausschusses.[23]

Schon der erste Satz dieser in Romanform gehaltenen Biographie, der das Kapitel „Die letzte Nacht" eröffnet, operiert mit einer Erzählweise, die eine typische Ingredienz fiktionalen Erzählens darstellt und die man in der Narratologie als ‚personales Erzählen'[24] oder ‚*focalisation interne*'[25] bezeichnet hat. Ungeachtet der Versicherung des Autors (und seiner ihr zugrundeliegenden offensichtlichen Absicht), jegliche Aussage des Textes mache einen historisch verbürgten Sachverhalt zum Thema, schlägt der Text von allem Anfang an in einen Erzählmodus um, der ihn einer historiographischen Darstellung entfremdet. Denn er setzt die Möglichkeit einer Introspektion in die Gedankenwelt der erzählten historischen Figur voraus, die realistischerweise nicht gegeben ist. Wie ist dieser Widerspruch zu erklären?

Was an dieser Stelle zum Tragen kommt, ist der von uns bereits besprochene elementare Unterschied zwischen Musik und bildender Kunst auf der einen und Literatur auf der anderen Seite: Der literarische Text unterliegt (auch) den Bedingungen eines Mediums, zu dessen primärer Zweckbestimmung es zählt, über Gegebenes zu informieren. Seine literarischen Lizenzen lassen sich darum nicht umstandslos einer Absicht, wie der von Sieburg geäußerten, einfügen.

Die auf eine solche Informationsfunktion abgestellte pragmatische Struktur sprachlicher Äußerungen bringt es mit sich, dass alle Aussagen über etwas zugleich voraussetzen, dass das, worüber man spricht, existiert: Man kann deshalb nichts sagen, ohne zumindest unausdrücklich etwas zu behaupten. (Man kann im Übrigen auch nichts fragen oder postulieren, ohne die Existenz von etwas vorauszusetzen. Hier gilt Analoges zu dem, was wir im Hinblick auf die Information als Merkmal jeglicher Texte festgestellt haben.)[26] Solche Existenzpräsuppositionen, wie der *terminus technicus* lautet,[27] hängen sprachlichen Sätzen unweigerlich an. Es bedarf daher einer besonderen Regelung – wir bezeichnen ihn gemeinhin als den sogenannten Fiktionsvertrag –, um diese unhintergehbaren Tatsächlichkeitsbehauptungen der Sprache zu unterlaufen und ihr ein Gestaltungspotential zu erschließen.

---

23 Sieburg 1967, 7.

24 Vgl. Stanzel 1964.

25 Vgl. Genette 1972, 209.

26 Siehe Anm. 17.

27 Siehe Hempfer 1977.

Diese Verhältnisse bringen es mit sich, dass im Fall sprachlicher Artefakte die literarische Gestaltung von Wirklichkeit in einer bloßen Opposition von Faktischem und Fiktivem des Dargestellten nicht aufgeht. Der Entscheidung über diese Alternative liegt vielmehr eine grundsätzliche Regelung des Verhältnisses zwischen einer Sprache vorauf, deren Gebrauch an die Behauptung von Tatsächlichem gebunden ist, und einer literarischen Rede, die als ein Artefakt auf eine *Gestaltung* von Wirklichkeit hin angelegt ist. Diese Regelung erschließt ihr, zum Zweck einer solchen Gestaltung, mithin die *Möglichkeit* von Aussagen, die anderes als Tatsächliches zum Gegenstand haben und damit die Information *über* etwas in eine Gestaltung *von* etwas überführen. Und ebendiese Eigenschaft literarischer Rede bezeichnen wir als Fiktionalität.

Fiktionalität legt das sprachliche Artefakt mithin nicht auf Fiktives fest, sie eröffnet eine Alternative zwischen Aussagen über Faktisches und solchen über Fiktives.[28] Auch Aussagen über Faktisches kommen insofern durchaus in literarischer Rede vor. Der historische Roman liefert reichhaltiges Anschauungsmaterial dafür. Doch ändert dies nichts daran, dass unter den Bedingungen fiktionaler Rede, die die Basis literarischer Gestaltung von Wirklichkeit darstellt, auch das Faktische zu einem Teil dieser *Gestaltung* wird. Sie kann sich zu diesem Zweck folglich Aussagen unterschiedlichen Wahrheitswertes zunutze machen. Und, wie anhand von Sieburgs Robespierre-Biographie gesehen, entscheidet sich die Opposition von Faktischem und Fiktivem (unterhalb des Daches der in dieser Hinsicht offenen Fiktionalität) nicht zuletzt anhand der jeweils gewählten Darstellungsmodalitäten, die ihrerseits eine Produktion von Fiktivem zur Folge haben können.

Bei einer Erzählweise, die eine Introspektion des Autors in die Gedankenwelt einer Figur voraussetzt, ist dies unweigerlich der Fall, weil sie etwas postuliert, das mit unseren Annahmen über das Funktionieren der Wirklichkeit unvereinbar erscheint.[29] Wenn Sieburg – ungeachtet aller Beteuerungen striktester Faktentreue – von allem Anfang seines Romans an auf eine solche Darstellungsweise setzt, die den Robespierre-Roman von einer historiographischen Darstellung und ihren Lizenzen

28 Ich habe die betreffende begriffliche Unterscheidung andernorts definiert (siehe Kablitz 2008): Fiktionalität ist die Eigenschaft einer Rede, die grundsätzlich die Behauptung von Faktischem wie von Fiktivem ermöglicht und damit die strukturelle Bindung sprachlicher Äußerungen an das Faktische aufhebt. Fiktivität ist hingegen eine Eigenschaft der Gegenstände einer Rede. Fiktives gibt es deshalb auch außerhalb von fiktionalen Diskursen. Für jede Lüge ist dies der Fall. In den hier angestellten Überlegungen versuche ich, die in dem zitierten Artikel vorgenommene Definition – vor allem durch den Vergleich unterschiedlicher medialer Bedingungen – auf die spezifischen Gegebenheiten sprachlicher Artefakte zurückzuführen.

29 Übrigens fragt es sich, ob nicht tendenziell für jede Form von *focalisation* gilt, dass sie Fiktion erzeugt. Sie bedeutet ja nichts anderes, als dass die Erzählung einer Ereignisabfolge an einen Wahrnehmungsvorgang gebunden wird und insofern letztlich von der Anwesenheit eines Beobachters im Augenblick des Geschehens abhängig ist (ganz abgesehen von der Frage, welche Gedächtnisleistung einem solchen Bericht abverlangt wird). Es gibt also gute Gründe dafür, dass eine geschichtswissenschaftliche Darstellung auf ein entsprechendes Verfahren verzichtet.

unterscheidet, dann äußert sich in diesem von ihm überspielten (und vermutlich noch nicht einmal erkannten) Widerspruch zu seinen eigenen Aussagen die strukturelle Differenz, die einem gestaltenden Text gegenüber einem informierenden Text eignet. Und die historischen Ereignisse auf die Erlebnisweise ihrer Akteure zu beziehen, bedeutet eben eine solche Gestaltung.

Unsere Beobachtungen zum Umgang mit der Fiktionskategorie in einem literarischen Text und in bildkünstlerischen Artefakten weisen einige bemerkenswerte Unterschiede auf. Während selbst die potentiell fiktiven Schiffe am Rhein Kokoschkas Ansicht von Köln nicht das Prädikat der Fiktion zukommen lassen, würde umgekehrt ein Roman selbst dann als fiktionaler Text gelten, wenn er nichts als Faktisches zum Gegenstand seiner Erzählung hätte. (Denn Fiktionalität definiert sich nicht über Fiktives, sondern über die grundsätzliche *Möglichkeit* des Vorkommens von Fiktivem in einem Text.) Wie aber kommt es zu diesem auffällig gegenläufigen Umgang mit der Fiktion in den beiden Typen von Artefakten?

Der literarische Text unterliegt den Bedingungen eines digitalen Mediums, zu dessen primärer Zweckbestimmung es zählt, über Gegebenes zu informieren. Seinen Wirklichkeitskonnex sichert dieses Medium durch die – im sprachwissenschaftlichen Sinn – pragmatische Struktur von Sätzen, die es mit sich bringt, dass alle Aussagen über etwas zugleich voraussetzen, dass das, worüber ich spreche, existiert: Man kann (wie gesehen) nichts sagen, ohne etwas zu behaupten. Man kann im Übrigen auch nichts fragen oder postulieren, ohne die Existenz von etwas vorauszusetzen.

Genau dies funktioniert bei einem Bild anders. Die Wiedererkennung der Domstadt in Kokoschkas Köln-Porträt, die als Vehikel der Annahme einer Darstellung von etwas Faktischem in diesem Bild fungiert, macht diese Annahme nicht von Konventionen des Gebrauchs eines digitalen Mediums abhängig. Sie gründet vielmehr auf visuellen Ähnlichkeiten zwischen einem analogen Medium und ihrem außerhalb desselben wahrnehmbaren, dem Betrachter bekannten Gegenstand. Die Identifikation der Stadt Köln beruht insofern auf der Wiedererkennung von einigen Eckpunkten des Bekannten, die gleichsam den Rahmen abstecken, der diese Anagnorisis ermöglicht: Dom, Rhein, Hohenzollernbrücke. Sie ist insofern in den Wahrnehmungsmodalitäten des Dargestellten selbst, die insoweit denen der Bildbetrachtung entsprechen, verankert. Unterhalb dieses Rahmens besteht deshalb hingegen ein gewisser Gestaltungsspielraum, bei dem auch der Einsatz von (nur) Wahrscheinlichem dem Faktischen nicht zuwiderläuft.

Die Verhältnisse beim literarischen Artefakt, das sich eines (digitalen) Mediums bedient, welches auf die Information über Faktisches angelegt ist, und beim Bild, das von seinen medialen Voraussetzungen her gegenüber dem Unterschied zwischen einer Wiedergabe von Gegebenem und einer Darstellung von Fiktivem nicht festgelegt ist, stehen im Grunde komplementär zueinander. Bei einem Bild sichert die Ähnlichkeit des Erscheinungsbildes mit etwas Faktischem die Annahme der Bezugnahme auf dieses Faktische, wobei im Fall eines hinreichenden Wiedererkennungspotentials ein Gestaltungsspielraum entsteht, durch den diese Annahme nicht grundsätzlich tangiert wird. Der literarische Text gründet hingegen auf einer generellen Aufhebung

des für die Sprache anderweitig konstitutiven Tatsächlichkeitspostulats. Faktisches ist deshalb nur noch auf der Ebene einzelner Aussagen zu finden, die den Rahmen einer allgemeinen Zuverlässigkeitsgarantie indessen nicht wiederherzustellen vermögen.

Bei der malerischen Darstellung von Faktischem wird potentiell Fiktives insofern zu einem Vehikel der Gestaltung dieses Faktischen. Im literarischen Text wird umgekehrt das Faktische zu einem Element der Gestaltung von potentiell Fiktivem. Die Konstitution von Fiktion ist, so wird hieran deutlich, in beträchtlichem Maße von ihren medialen Bedingungen abhängig, die über die jeweilige Eigenheit einer Gestaltung gemäß der oben von uns unterschiedenen Trias (Gestaltung – Darstellung – Fiktion) befinden.

Für den literarischen Text bringen die von der Sprache definierten Bedingungen eines Gestaltens aus diesem Grund einen unvermeidlichen Konflikt mit den Prämissen nicht-literarischen Sprechens mit sich. Denn die in fiktionaler Rede bestehende Möglichkeit, von Fiktivem zu handeln, die ein Gestaltungspotential in der Sprache freisetzt, bringt eine Aufhebung der Informationsleistung sprachlicher Sätze mit sich. Um diesen Sachverhalt an einem Beispiel zu verdeutlichen: Die Frage „Worüber informieren Thomas Manns *Buddenbrooks*?“ machte ihre Adressaten ziemlich ratlos. Man mag antworten können: über die Geschichte der Familie Buddenbrook. Aber das hieße, dass der Text über sich selbst – *nur* über sich selbst – informierte, und in dieser Zirkularität verlöre sich alle Information. Gibt es also gleichwohl etwas, worüber die *Buddenbrooks* informieren, obwohl sie von etwas handeln, das außerhalb dieses Textes nicht vorkommt?

Eine Antwort auf diese Frage, besser gesagt: eine Reaktion auf die Schwierigkeiten, die diese Frage auslöst, scheint mir in jener literaturwissenschaftlichen Praxis zu bestehen, die in den letzten Jahrzehnten theoretisch vielfach diskreditiert wurde und doch pragmatisch unausrottbar zu sein scheint: in der Praxis der Interpretation. Literarische Texte zu interpretieren, scheint mir seinen vorrangigen Zweck darin zu haben, sprachlicher *Gestaltung* von Wirklichkeit einen *Informationswert* abzugewinnen. Schon der Untertitel der *Buddenbrooks* hilft da weiter: *Verfall einer Familie*. Nicht anders steht es um den Versuch, die *Fleurs du mal* sei es als Ausdruck der Enttäuschung über die gescheiterte Revolution von 1848, als Repräsentation moderner Großstadterfahrung, als ruinöses Christentum oder als ästhetische Absage an alle Welthaltigkeit der Dichtung zu deuten. Interpretationen scheinen unvermeidlich zu sein, weil sie auf die Irritation einer Rede reagieren, die der Sprache das entzieht, was sie zutiefst charakterisiert: eine Übermittlung von Information. Deshalb zielen sie darauf ab, ihr genau dies zu restituieren.

In der Konkurrenz unterschiedlicher Modalitäten des Wirklichkeitsbezugs, die für das sprachliche Kunstwerk konstitutiv ist, erweist sich seine elementare Hybridnatur. Es oszilliert zwischen einer Gestaltung *von* Wirklichkeit und einer Mitteilung *über* Wirklichkeit.[30] Eine Interpretation des literarischen Textes tritt an, um zwischen

30 Mir scheint die hier skizzierte Situierung der Kunst zwischen Gestaltung und Mitteilung sehr viel tragfähiger zu sein als die in den letzten Jahrzehnten vieldiskutierte und in den Geisteswissenschaften äußerst

beidem zu vermitteln. Der Schlachtruf ‚*Against Interpretation*' reduziert diese Komplexität ebenso wie die Annahme, es gäbe die eine wahre Deutung, die das sprachli-

einflussreiche Opposition von Präsenz und Bedeutung. Den Ausgangspunkt der beachtlichen Karriere des Präsenzbegriffs bildet George Steiners Essay von 1989 (Steiner 1989/1990). Zu seiner Prominenz maßgeblich beigetragen hat Hans Ulrich Gumbrecht, der die Opposition von Präsenz und Bedeutung nachhaltig herausstellt (Gumbrecht 2004a/2004b). Meine Skepsis gegenüber der Konfrontation von Präsenz und Bedeutung ist eine doppelte. Sie betrifft zum einen den Inhalt dessen, was der Begriff ‚Präsenz' eigentlich besagen will. Und sie betrifft zum anderen das antagonistische Verhältnis, das zwischen solchen Präsenzeffekten und der Hermeneutik der Kunst postuliert wird. Ich muss gestehen, dass mir bis auf den heutigen Tag die Bedeutung der spezifischen Qualität von Präsenzeffekten in beträchtlichem Maße verborgen geblieben ist. Handelt es sich dabei um Erfahrungen intensiven Erlebens in Anbetracht von Kunstwerken? Warum aber verdienen solche Wirkungen dann die Bezeichnung ‚Präsenz'? Verständlich wird dieser Zusammenhang erst vor dem Hintergrund von sprachtheoretischen Annahmen, die mit dem Denken Jacques Derridas in Verbindung stehen. Der von ihm behauptete intrinsische und darum unhintergehbare Zusammenhang von Zeichenhaftigkeit und Absenz produziert gewissermaßen ein Begehren nach Präsenz, das zu befriedigen dem Kunstwerk auferlegt wird. Indessen gibt es gute Gründe, an diesem eisernen Postulat Derridas, das ein Kernstück seiner gesamten Sprachtheorie bildet, Zweifel anzumelden. Denn seine These beruht auf der Annahme, dass das (sprachliche) Zeichen einen Stellvertreter seines Referenten darstelle. Es ist ein solches Verständnis semiotischer Re-Präsentation, das die Annahme einer kategorialen Abwesenheit des bezeichneten Objektes zur Folge hat und damit die Absenz zu einer aller Zeichenhaftigkeit als solcher anhängenden und für sie wesentlichen Eigenschaft geraten lässt. Doch die Prämisse dieser Allianz von Zeichen und Absenz steht auf tönernen Füßen. Semiotische Repräsentationen gründen nicht auf einer Stellvertretung des bezeichneten Gegenstands durch das Zeichen, sie sind vielmehr eine Form der Bezugnahme, für die die Frage der Anwesenheit resp. Abwesenheit des Referenten nachrangig bleibt (siehe hierzu Kablitz 2020). Indessen scheint mir nicht allein diese Plausibilitätslücke von Derridas Zeichentheorie den Effekt der Präsenz als ein konstitutives Element von Kunst im Allgemeinen und Sprachkunst im Besonderen in Frage zu stellen. Bedeutsamer ist noch, dass damit die Eigenheiten der Kunst zu einem Korrektiv der Defizite der Sprache erklärt werden, die Kunst mithin als gleichsam nachrangig gegenüber Sprache in Erscheinung tritt. Jedoch gilt es in Rechnung zu stellen, dass das Wirklichkeitsverhältnis von Artefakten und dasjenige der Sprache kategorial unterschiedlich ist, weil es sich als ein Gegensatz von Gestaltung und Information darstellt. Die Fragwürdigkeit der These von einer Korrektivfunktion der Kunst, deren Präsenzeffekte als Heilmittel für einen von sprachlichen Zeichen erzeugten Präsenzverlust zu fungieren hätten, zeigt sich vielleicht am deutlichsten anhand der gegenständlichen Malerei. Gilt nämlich, dass Zeichenbeziehungen grundsätzlich mit der Erfahrung einer Absenz des Bezeichneten einhergehen, dann entkäme auch eine artistische Praxis, die mit – ikonischen – Zeichen, aber eben mit *Zeichen* operiert, wie es bei der Malerei der Fall ist, einer solchen Wirkung nicht. Dass es sich anders verhält, ergibt sich daraus, dass den Bezugspunkt dieser analogen artistischen Praxis nicht das digitale System der Sprache und sein Gebrauch bilden, sondern die Betrachtung der phänomenalen Welt. Im Verhältnis zu ihr aber verfügen Gemälde zweifellos über ein Potential der Prägnanzbildung und Aufmerksamkeitserzeugung, die man freilich nicht grundsätzlich als einen Präsenzeffekt wird angemessen charakterisieren können. (Etwa im Fall von Kokoschkas Köln-Darstellung wird man weit eher von einem Verfremdungseffekt sprechen wollen, der durch die spezifischen Darstellungstechniken, die in diesem Bild zur Anwendung kommen, erzeugt wird. Sie produzieren damit gerade eine Differenz gegenüber dem vertrauten Anblick der Stadt, die als solche Interesse bindet, deren Wirkung jedoch mit dem Prädikat eines Präsenzeffektes kaum angemessen erfasst werden kann.) Der Begriff ist kaum mehr als eine Metapher für die durchaus unterschiedlichen Effekte, die künstlerische Gestaltung auslöst und die in emotionalen Reaktionen ebenso wie in kognitiven Operationen bestehen. Mit dieser Gestaltung, die im Kommunikationspro-

che Kunstwerk erschöpfend zu erfassen vermöchte. Das Verhältnis von Ästhetik und Hermeneutik lässt sich nicht in einem ‚entweder – oder' auflösen.[31]

5 Literarische Gattungen als Modalitäten literarischer Gestaltung

Was aber folgt aus der hier rekonstruierten Bestimmung von Literatur als einem sprachlichen Artefakt, das auf dem Prinzip der Gestaltung gründet, für die Definition literarischer Gattungen? Um diese Frage angemessen zu beantworten, müssen wir uns zunächst einer weiteren Konsequenz des Umstands zuwenden, dass sich die Literatur zum Zweck ihrer Verfahren der Gestaltung eines von ihr selbst verschiedenen Mediums bedient. Dieser Umstand bringt es nämlich mit sich, dass die Sprache für die Dichtung nicht allein das Medium einer Gestaltung von Wirklichkeit darstellt. Das für sprachliche Artefakte konstitutive Gestaltungspotential erstreckt sich vielmehr ebenso auf die Sprache selbst. Es gehört mithin zu den charakteristischen Besonderheiten des sprachlichen Kunstwerks, dass das Medium seiner Wirklichkeitsgestaltung seinerseits zum Gegenstand poetischer Gestaltung gerät – resp. geraten kann. Es unterhält auf diese Weise ein doppeltes Verhältnis zur Sprache.

Die elementarste Form einer solchen Gestaltung der Sprache setzt bezeichnenderweise bei jener Dimension der Rede an, die in keinem unmittelbaren Zusammenhang zu ihrem Wirklichkeitsbezug steht: bei der Ebene der Laute, für die Dichtung in versgebundener Sprache phonetische Muster ausbildet.

Laute stellen ein, wie gesehen, austauschbares, materielles Substrat bereit, das einer Übermittlung von Bedeutungsinhalten dient. Es ist der Unterschied von Signifikanten und ihrem Signifikat, der sich aus diesem Verhältnis zwischen ihnen ergibt. Diese Austauschbarkeit des materiellen Substrats zum Zweck der Übermittlung von

zess der Kunst immer auch eine adressierte Gestaltung bedeutet, aber kommt ebenso dasjenige ins Spiel, das man in den Gegensatz zu allen Präsenzeffekten gestellt hat: die Bedeutung, die ein Artefakt produziert: „Und wenn die von mir begründete Aussage zutrifft, dass sich die beiden Dimensionen [d. h. Bedeutung und Präsenz] nie zu einer stabilen Komplementaritätsstruktur entwickeln werden, müssen wir einsehen, dass es nicht nur unnötig, sondern in analytischer Hinsicht sogar kontraproduktiv wäre, wollte man versuchen, eine Verbindung herzustellen und einen komplexen Metabegriff zu bilden, der die semiotische und nichtsemiotische Definition miteinander verschmilzt" (Gumbrecht 2004a, 130). Doch die hier zum aussichtslosen Gegenstand jeglicher Suche erklärte „Verbindung" besteht darin, dass die Gestaltung im Grunde genommen die Ursache von beidem darstellt: Sie bewirkt (jedenfalls potentiell) eine Steigerung der Intensität von Wahrnehmungseffekten *und* sie wirft die Frage nach der Bedeutung des Artefakts auf. Als Objekt einer Kommunikationshandlung löst dieser gestaltete Gegenstand auch die Frage auf, ob er eine Mitteilung an den Betrachter, Hörer oder Leser enthalte. Die Teilhabe des Kunstwerks an „Präsenzeffekten" und die Suche nach seiner Bedeutung sind gleichursprünglich.

31 Siehe hierzu Kablitz 2023.

semantischen Entitäten ist eine Konsequenz der Arbitrarität, die Ferdinand de Saussure bekanntlich als konstitutive Eigenschaft des sprachlichen Lautes bestimmt hat. Insofern stellt sich sprachliche Arbitrarität als eine gleichsam doppelte dar: Sie manifestiert sich in der Austauschbarkeit des materiellen Substrats der Sprache ebenso wie im Fehlen einer Motivation der Beziehung von Signifikant und Signifikat, die – bis auf die wenigen Ausnahmen lautmalender Worte – keine Eigenschaften teilen (und es selbst im Fall solcher Onomatopoetika nur in partieller Weise tun). Die Gestaltung *der* Sprache in literarischer Rede setzt mithin bei jener Dimension dieses Mediums an, die aufgrund des arbiträren Verhältnisses von Signifikat und Signifikant keinerlei Einfluss auf die Semantik und damit den Wirklichkeitsbezug der Sprache hat. Und diese Gestaltung findet, wie bereits erwähnt, vermittels einer versgebundenen Rede statt, in der die kontingente Abfolge der Laute, deren Beziehung zueinander keinerlei Funktion für die Konstitution sprachlicher Bedeutung besitzt, in Rhythmus und/oder Reim (resp. Stabreim) in eine klangliche Ordnung verwandelt wird, die um ihrer selbst willen besteht.

Der Gliederung der Literatur in unterschiedliche Gattungen liegt also eine Unterscheidung voraus, die in einer Besonderheit sprachlicher Artefakte im Verhältnis zu anderen Kunstwerken ihren Ursprung hat. Weil sich die Dichtung zum Zweck ihrer Gestaltungsverfahren eines von ihr selbst verschiedenen Mediums, eben der Sprache bedient, gestaltet sie zum einen Wirklichkeit mithilfe der Sprache, sie gestaltet aber ebenso die Sprache selbst.[32] Die erste Schlussfolgerung, die daraus zu ziehen ist, lautet: Literarische Gattungen definieren nicht nur *Varianten* literarischer Rede, sie stellen zugleich und vor allem verschiedene Muster der *Konstitution* von Literatur dar: Sie markieren den Unterschied zwischen informativer und gestaltender Rede.

Es ist übrigens diese Konstitutionsleistung literarischer Gattungen, die m. E. dem *Phänomen* der Gattung als solchem in der Dichtkunst einen sehr viel höheren Stellenwert als in anderen Künsten verleiht. Auch dort werden ja durchaus unterschiedliche Formen nach Struktur und Funktion (Sonate, Kirchenmusik, Porträt, Genremalerei etc., um nur einige beispielhalber anzuführen) unterschieden. Doch handelt es sich dabei jeweils um Differenzierungen innerhalb eines eigenständigen Mediums von Artefakten, die durch dieses Medium konstituiert werden. Im Falle der Literatur ist hingegen durch literarische Gattungen eine zweite Differenzierungsleistung zu erbringen, und zwar diejenige gegenüber dem Medium der Sprache in seinem nicht-literarischen Gebrauch zum Zweck der Konstitution des sprachlichen Kunstwerks.[33] Literarische Gattungen stellen deshalb nicht nur verschiedene Formen des Poetischen bereit, sondern sie bil-

32 Letzteres Gestaltungspotential beschränkt sich keineswegs auf die die Lautsprache. Auch das Schriftmedium kann von einer solchen Gestaltung affiziert werden. Siehe dazu unten, 96.

33 Hier scheint mir übrigens der systematische Ansatz für die Prominenz des Differenzkriteriums als konstitutiver Eigenschaft literarischer Rede zu finden zu sein, das schon beim Russischen Formalismus als ein wesentlicher Begründungsfaktor von Poetizität gilt und sodann in der sogenannten ‚linguistischen Poetik' vor allem der 60er und 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts aufgenommen und fortentwickelt wurde. (Jakobson 1960 kann als eine Gründungsurkunde dieser linguistischen Beschäftigung mit

den Grundmuster der Konstitution von Dichtung aus, und eben darin scheint mir ihre primäre Funktion zu bestehen. Die Differenzierung von Formen des Poetischen und die Differenzierung gegenüber nicht literarischem Sprachgebrauch ist die doppelte Funktion, die das Konzept der Gattung für die Sprachkunst – im Unterschied zu anderen Typen von Artefakten – zu leisten hat.

Auf welche Weise aber kommt das Prinzip der *Gestaltung* in den verschiedenen literarischen Gattungen zur Geltung? An dieser Stelle wird zunächst die skizzierte Grundunterscheidung bedeutsam, die darin besteht, dass Literatur zum einen *Wirklichkeit* mit *Hilfe* von Sprache gestaltet, sie zum anderen aber auch die *Sprache selbst* gestaltet. Fiktionalität und Reim sind offenkundig völlig verschiedene Kriterien des Poetischen, ja sie scheinen so disparat zueinander zu stehen, dass es schwer fällt, irgendeinen Zusammenhang zwischen ihnen zu entdecken, und poetische Rede sich insofern vermittels rundherum heterogener Kriterien konstituiert. Ihr *tertium comparationis* aber steckt m. E. eben in den beiden beschriebenen Dimensionen von Gestaltung. Die Unterscheidung zwischen einer künstlerischen Gestaltung *von* resp. *mit* Sprache, bildet die Grundlage der verschiedenen Gattungen.

Aus dieser Feststellung ergeben sich zwei grundsätzliche Folgerungen für das System literarischer Gattungen: Seine Grundstruktur ist binärer Natur. Die moderne Trias von Epik, Dramatik und Lyrik täuscht über diesen elementaren Sachverhalt hinweg. Weiterhin folgt daraus der schon besprochene Sachverhalt, dass literarische Gattungen keineswegs nur zur Unterscheidung zwischen verschiedenen Modalitäten der Dichtung dienen. Auch darin besteht selbstredend eine ihrer Leistungen. Daneben aber fällt ihnen die vermutlich noch fundamentalere Aufgabe zu, Varianten der *Konstitution* literarischer Rede bereitzustellen.

Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass beide Gestaltungsprinzipien sich durchaus kombinieren lassen, ihre Verknüpfung aber keineswegs erforderlich ist. Es gibt literarische Texte, die sich nur über eine Gestaltung von Wirklichkeit bestimmen, und solche,

---

dem literarischen Text gelten. Allgemein zur ‚linguistischen Poetik' siehe Schmid 2009.) Die Konstitution des sprachlichen Artefakts geht einher mit der Markierung einer Differenz gegenüber einem nichtkünstlerischen Sprachgebrauch. Wenn auf dieser Grundlage indessen kein dauerhafter Dialog zwischen beiden philologischen Teildisziplinen, zwischen Sprach- und Literaturwissenschaft, stattfinden sollte, dann scheint mir eine der Ursachen dafür in der Handhabung des Differenzkriteriums als solchem angelegt zu sein. Denn es verselbständigt sich letztlich von jeglicher Bestimmtheit. Die Differenzqualität, wie der betreffende *terminus technicus* lautet, lässt den Unterschied als solchen gegenüber der Alltagssprache zum konstitutiven Merkmal poetischer Rede geraten (siehe Schmidt 1968). Eine solche Reduktion auf die Differenz selbst aber entzieht diesem Kriterium nicht nur die Möglichkeit einer präzisen Bestimmung. Sie spielt auch über den primären Grund des Erfordernisses einer solchen Unterscheidung hinweg, der eben darin besteht, dass es gilt, ein der Information dienendes Medium in ein solches der Gestaltung umzuwidmen. Erst diese Funktion der Herstellung einer Differenz gegenüber der Alltagssprache gibt dem Differenzkriterium seinen Sinn und erlaubt es, die Beziehung zwischen beiden Formen der Verwendung von Sprache auf der betreffenden Grundlage systematisch zu erkunden. Dies im Einzelnen zu leisten, scheint mir eine noch weithin unerledigte (aber durchaus lohnende) Aufgabe darzustellen.

die sich einzig aufgrund ihrer Lautordnung als poetische Texte beschreiben lassen. Und hieraus ergibt sich die erwähnte grundsätzliche Zweiteilung innerhalb der kanonischen Trias von Epik, Dramatik und Lyrik. Denn die beiden ersten konstituieren sich über eine Gestaltung von Wirklichkeit, während das elementare Merkmal der Lyrik die Lautgestaltung ausmacht.[34] Sie ist insoweit auf eine Konstitution von Fiktionalität keineswegs festgelegt. Das Gelegenheitsgedicht, das anlässlich einer familiären Geburtstagsfeier Jubilarin

34 Von hierher scheint sich auch ein Ansatz zur Erklärung dafür zu finden, warum die (siehe oben, 57) häufig schon für die Antike postulierte Trias der Gattungen Epik, Dramatik und Lyrik dort in der Tat keinen systematischen Ort besaß. Dies geht schon daraus hervor, dass weder bei Platon noch bei Aristoteles ihre jeweils unterschiedliche Konzeptualisierung poetischer Rede dafür einen Raum bietet. Platon definiert die Dichtung über ihre metrische Gestaltung. Dichtung ist versgebundene Rede. Das geht aus Diotimas Erläuterungen zum Begriff der *poiesis* im Symposion deutlich hervor (*Symposion*, 205 b–c): „Ὦ ἡ σπερ τόδε. οἶσθ᾽ ὅτι ποίησίς ἐστί τι πολύ·ἡ γάρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὂν ἰόντι ὁτῳοῦν αἰτία πᾶσά ἐστι ποίησις, ὥστε καὶ αἱ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσὶ καὶ οἱ τούτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί. Ἀληθῆ λέγεις. Ἀλλ᾽ ὅμως, ἦ δ᾽ ἥ, οἶσθ᾽ ὅτι οὐ καλοῦνται ποιηταὶ ἀλλὰ ἄλλα ἔχουσιν ὀνόματα, ἀπὸ δὲ πάσης τῆς ποιήσεως ἓν μόριον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῷ τοῦ ὅλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποίησις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μόριον τῆς ποιήσεως ποιηταί. Ἀληθῆ λέγεις, ἔφην.“ („Di.: So etwa: Du weißt doch, daß die Poiesis etwas Vielfältiges ist. Denn die Ursache dafür, daß irgend etwas aus dem Nichtsein in das Sein tritt, ist immer eine Poiesis, so daß auch alle Tätigkeiten im Bereich der gesamten Künste Poieseis sind, und die Meister darin alle Poeten. S.: Du hast recht. Di.: Aber gleichwohl weißt du, daß sie nicht Poeten genannt werden, sondern andere Namen erhalten, und von der gesamten Poiesis wird nur ein abgesonderter Teil, nämlich nur derjenige, der sich auf die Dichtkunst und die Metrik bezieht, mit dem Namen des Ganzen benannt. Denn das allein nennt man Poesie, und diejenigen, die diesen Teil der Poiesis beherrschen, Poeten“; Platon, *Symposion / Gastmahl*, hrsg. von Zehnpfennig 2012, 88–89.) Mimesis wird bei Platon hingegen sprechsituativ definiert. Um eine solche Nachahmung handelt es sich immer dann, wenn ein Sprecher in die Rolle eines anderen Sprechers tritt. Mimesis ist deshalb nichts für die Dichtung Spezifisches. Ihr Geltungsbereich verläuft mitten durch die epische Dichtung. Wenn der Dichter nur selbst spricht, handelt es sich nicht um nachahmende Rede. In diesem Sinn erläutert Platon folgende epische Sprechsituation als einen Fall von poetischer Mimesis: „Ἀλλ᾽ ὅταν γέ τινα λέγῃ ῥῆσιν ὡς τις ἄλλος ὤν, ἆρ᾽ οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν ὅτι μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἑκάστῳ ὃν ἂν προείπῃ ὡς ἐροῦντα;“ („Wenn er aber eine Rede so wiedergibt, als wäre er ein anderer, dann werden wir doch sagen, dass er seine Vortragsweise jeweils nach Möglichkeit dem angleicht, den er als Sprecher ankündigt“; Platon, *Der Staat / Politeia*, hrsg. von Rufener 2000, 212–213.) Aristoteles ordnet in der *Poetik* die Kategorien in veränderter Weise einander zu und macht aus der Mimesis ein Merkmal der Dichtung schlechthin, weshalb ganz ausdrücklich die Versgestaltung als Kriterium poetischer Rede verabschiedet wird. Die dichterische Mimesis wird stattdessen handlungsstrukturell definiert: Der Historiker ist auf die Wiedergabe der kontingenten Ereignisfolgen, so wie sie sich abgespielt haben, verpflichtet. Der Dichter gestaltet den *mythos* hingegen nach den Prinzipien der Notwendigkeit resp. Wahrscheinlichkeit. Ein struktureller Ort für eine Form poetischer Gestaltung, für die die versgebundene als Gattungsdominante eine konstitutive Bedeutung besitzt, ist nirgends ersichtlich. Denn entweder stellt die Ausbildung von Lautmustern das Kriterium für die poetische Rede schlechthin dar oder sie bleibt zur Definition der Poiesis belanglos. Die Trias dreier gleichberechtigter Hauptgattungen Epik, Dramatik und Lyrik ließ sich deshalb erst dann begründen, als man formale Kriterien in semantische umformulierte. Aus diesem Grund scheitern alle Versuche einer sprechsituativen Bestimmung lyrischer Rede im Grunde unvermeidlich.

oder Jubilar mit gereimten Reminiszenzen an das zurückliegende Leben ehren möchte, kommt ohne alle Fiktion aus. Bei Schillers *Taucher* verhält es sich natürlich anders.

Wenn dramatische und epische Literatur ihre Grundlage darin haben, dass sie auf einer Gestaltung von etwas *mit Hilfe von* Sprache beruhen, fragt sich, worin sie sich gleichwohl voneinander unterscheiden. Dieser Unterschied besteht in der Funktion, die die Sprache dabei jeweils einnimmt: Im Fall der epischen Dichtung ist sie das *Mittel* der Gestaltung einer von ihr selbst verschiedenen Handlung. Bei dramatischer Dichtung bildet die Sprache hingegen bereits einen *Teil* der mit ihr gestalteten Handlung.

Damit geht zwischen diesen beiden Gattungen ein weiterer Unterschied einher. Denn dem Drama ist aufgrund seiner spezifischen Modalitäten der Kommunikation anzusehen, *dass* es sich um eine *Gestaltung* von Wirklichkeit handelt. Und diese Besonderheit beruht auf einer Doppelung der Sprechsituation. Während sich der Schauspieler als ein solcher an den Zuschauer wendet, richten sich seine Worte als diejenigen der von ihm verkörperten Figur – mit Ausnahme des fiktionsironischen *a-parte*-Sprechens – zugleich an die anderen Akteure der dargestellten Handlung. Dieser Doppelung ist zudem eine Hierarchie eingeschrieben. Schließlich gibt es die dargestellte Wirklichkeit im Theater nur *um* ihrer dortigen Darbietung für die Zuschauer willen und genau dies macht ihren fiktiven Charakter aus. Die Fiktion ist dem Theater aufgrund seiner kommunikativen Modalitäten mithin immer schon inhärent.

Genau dies verhält sich bei einer fiktionalen Erzählung anders. Einer Erzählsituation ist das Moment der Gestaltung *als solches* nicht anzusehen. Erzählungen können durchaus (und tun dies sehr häufig, wie oben diskutiert)[35] informieren. Deshalb bedarf es für gestaltende Erzählungen einer konventionellen Regelung, die wir gern als den Fiktionsvertrag bezeichnen. Man sollte den Begriff der Fiktionalität aus diesem Grund auch für diesen Fall einer literarischen Fiktion, also die fiktionale Narration, reservieren. Der betreffende Vertrag ist dadurch gekennzeichnet, dass eine Rede von der Bindung an das Faktische befreit ist und zu Aussagen unterschiedlichen Wahrheitswertes ermächtigt. Eine solche Qualität von Aussagen aber ist grundsätzlich zu unterscheiden von einer Kommunikation, bei der durch die Umstände der Kommunikationssituation selbst, nämlich die synchrone Doppelung von Sprechsituationen, Fiktion immer schon generiert wird. Aus diesem Grund erfasst der Begriff der Fiktionalität die Strukturen dramatischer Literatur nicht in angemessener Weise.[36] Denn im Drama hat der Diskurs grundsätzlich Teil an der Fiktion der dargestellten Situation. In seinem Fall greift die Opposition zwischen einem fiktionalen Diskurs und der Fiktivität seiner Gegenstände nicht.

35 Siehe oben, 60.

36 Ist dem Theater aufgrund seiner kommunikativen Ordnung ein Moment der Fiktion unhintergehbar eingeschrieben, dann fragt sich, was an einem historischen Drama dann noch als ‚faktisch' gelten kann. Die Antwort scheint mir in Folgendem zu bestehen: alles, was sich in eine faktuale Erzählung übersetzen lässt – also in eine Form der Rede, deren kommunikativen Koordinaten kein Moment der Fiktion produzieren und die das Faktische zugleich aus jeder Wahrnehmungssituation herausnimmt. Denn etwas Vergangenes, das an eine gegenwärtige Sinneswahrnehmung gebunden ist, kann grundsätzlich kein Faktisches (mehr) sein.

Wo aber bleibt dann die Lyrik im Konzert der Gattungen? Sie scheint, wie erwähnt, im Unterschied zu Epos und Drama ihre Grundlage in der Gestaltung der Sprache selbst zu haben. *Dies* ist es, was ihre generische Basis bildet. Reim, Stabreim, Versmaß oder Strophenform: In solchen sprachlichen Ordnungsleistungen besitzt die Lyrik ihr gattungstypisches Fundament.

6 Generische Merkmale lyrischer Rede

Diese These scheint zum Widerspruch allerdings geradezu herauszufordern. Denn schließlich lassen sich, wie soeben erwähnt, die verschiedenen Gestaltungsprinzipien der Wortkunst miteinander kombinieren. Auch eine dramatische oder epische Gestaltung von Wirklichkeit kann sich gleichermaßen einer durch Lautmuster gestalteten Sprache bedienen, und umgekehrt kann lyrische Dichtung selbstredend eine Gestaltung von Wirklichkeit vermittels fiktiver Situationen zum Inhalt haben. (Dass man allerdings gerade die Lyrik, man denke nur an Käte Hamburgers *Logik der Dichtung*, schlechthin für Wahrheitsrede gehalten hat,[37] stellt ein in dieser Hinsicht aufschlussreiches Detail der Forschungsgeschichte dar. Wir werden darauf zurückkommen.) Was aber berechtigt angesichts dieser naheliegenden Einwände m. E. gleichwohl dazu, für die Lyrik eine Gestaltung von Sprache als ihre generische Grundlage zu bezeichnen?

Eine erste Antwort auf diese Frage zeichnet sich in dem soeben für eine Versgestaltung bei Epos und Drama benutzten Modalverb ‚kann' ab. Für epische und dramatische Dichtung bleibt versgebundene Rede eine Option, aber sie ist nicht erforderlich und insofern nicht gattungsbegründend. Für die Lyrik hingegen gilt das Gegenteil; für sie ist die Ausbildung von Lautmustern gattungskonstitutiv. Das Prosagedicht könnte auf den ersten Blick ein Gegenargument zu dieser These nahelegen. Doch bei genauerer Überlegung zeigt sich, dass dies nicht der Fall ist. Denn es definiert sich ja gerade über die Leerstelle von Vers und Reim. Gleichsam als ein Nullmorphem, um den an dieser Stelle durchaus passenden linguistischen Ausdruck zu verwenden, bleibt die Versgestaltung als Bezugspunkt lyrischen Dichtens auch hier weiterhin bestehen.

Mein erstes Argument zur Begründung der gattungs*konstitutiven* Funktion von phonetischer Ordnungsbildung ist systematischer Natur und bedient sich eines Begriffs, den Hans Robert Jauß im Rückgriff auf die Russischen Formalisten geprägt hat. Es handelt sich um den Begriff der Gattungsdominante.[38] Im Sinn einer solchen Dominante bildet eine Gestaltung der sprachlichen Laute durch die Regelmäßigkeiten ihrer Anord-

37 „Dies aber besagt, daß wir die lyrische Aussage als Wirklichkeitsaussage erleben, die Aussage eines echten Aussagesubjekts, die auf nichts anderes bezogen werden kann als eben auf dieses selbst. Gerade das unterscheidet ja das lyrische Erlebnis von dem eines Romans oder Dramas, daß wir die Aussagen eines lyrischen Gedichtes *nicht* als Schein, Fiktion, Illusion erleben" (Hamburger 1968, 216).
38 Siehe hierzu Jauß 1977.

nung eine *notwendige* Bedingung lyrischen Dichtens. Die Gestaltung der Wirklichkeit durch die Ausbildung fiktiver Handlungssegmente bleibt hingegen optional. Genau umgekehrt verhält es sich bei epischer und dramatischer Dichtung: Konstitutiv für sie ist eine Gestaltung von Wirklichkeit mit Hilfe *von* Sprache. Die Gestaltung ihrer Rede vermittels versgebundener Sprache stellt hingegen eine bloße Potentialität dar.

Nun fragt sich jedoch, ob diesem theoretischen Begründungsrahmen einer gattungskonstitutiven Funktion von Lautmustern in der Lyrik auch eine phänomenologische Sichtbarkeit dieser fundierenden Leistung versgebundener Sprache an lyrischen Texten entspricht. Dass sich dies in der Tat so verhält, möchte ich im Folgenden in drei Schritten plausibel zu machen versuchen.

Das erste dieser Argumente ist eher heuristischer Natur. Die hier vorgetragene These zu den generischen Grundlagen der Lyrik kann sich nämlich nicht zuletzt auf einen historischen Tatbestand berufen. In den beiden Fällen, in denen wir im Kontext unseres Kulturkreises die Herausbildung lyrischer Dichtung beobachten können, in der griechischen Antike wie im europäischen Mittelalter, geht sie jeweils eine Verbindung mit Musik ein. Hier wie dort wird die Lyrik aus dem Lied geboren.[39] Das systematische Potential dieses historischen Sachverhalts besteht indessen darin, dass die Aufwertung des lautlichen Anteils der Sprache und mithin die Bedeutungssteigerung des *signifiant* gegenüber dem *signifié* durch die Musik nicht nur eine *Verstärkung* erhält, sondern eine *Markierung* erfährt. Die Musik wirkt insoweit keineswegs nur als ein gefälliges ornamentales Beiwerk. Sie tritt vielmehr als eine Geburtshelferin der Wortkunst in Erscheinung. Die musikalische Begleitung trägt dazu bei, eine sprachliche Kunst aus der Taufe zu heben, in der sich der Laut von seiner nur instrumentellen Funktion der Bedeutungsübermittlung löst. Als Gegenstand einer autonomen Gestaltung durch die Konstitution von Lautmustern gewinnt er einen Eigenwert. Zur Kennzeichnung wie Beförderung dieser Emanzipation des Lautes aus seiner bloßen Funktionalität für die Semantik dient die Musik. Das Lied akzentuiert und aktiviert insoweit das Potential sprachimmanenter Musikalität, die die Lyrik als ihre generische Qualität kennt.

Systematisch bedeutsamer ist mein zweites Argument. Nur im Falle der Lyrik werden metrische Muster zu Gattungsbezeichnungen: Sonett, Madrigal, Kanzone oder Sextine. Zweifellos ist die *ottava rima* eine beliebte metrische Form rinascimentaler Versepen in Italien, doch begründet sie nicht die Gattung des Epos. Umgekehrt gilt, dass sich jedenfalls bis zur Romantik lyrisches Dichten vorzugsweise innerhalb von konventionalisierten lyrischen Mustern vollzieht. Es ist in diesem Sinn durchaus aufschlussreich, dass auch die sich im Mittelalter herausbildende volkssprachliche Lyrik sehr rasch eine Reihe von solch konventionellen Schemata entwickelt, in denen sie sich artikuliert.[40]

39 Zur antiken Dichtung siehe Primavesi 2008.

40 Diese Konventionalisierung der metrischen Form betrifft nicht zuletzt einen Gesichtspunkt, der seinerseits mit dem Prinzip der Gestaltung als dem elementaren Merkmal von Artefakten zusammenhängt. Denn metrische Gattungen beruhen zum einen auf Formprinzipien, die eine unterschiedliche Ausgestaltung ermöglichen. Zum anderen kommt hier eine intertextuelle Dimension ins Spiel. Denn

Das wesentlichste Argument zur Begründung der gattungskonstitutiven Leistung einer Ausbildung von phonetischen Mustern in lyrischer Dichtung aber ist mein drittes. Denn, so lautet der zentrale Einwand gegen die hier vorgetragene These: Wie lässt sie sich angesichts der Existenz von Versdramen und Versepen aufrechterhalten? Indessen lässt sich gegenüber diesen Formen versgebundener Rede im Falle der Lyrik eine für sie charakteristische Beziehung zwischen dem Äußerungssubjekt und der lautlichen Strukturierung der Rede beobachten, in der sich der Status von Lautmustern als Gattungsdominante der Lyrik erkennbar manifestiert.

Um mit dem Versdrama zu beginnen: Es dürfte ziemlich unstrittig sein, dass die Versifizierung in der klassischen französischen Tragödie nicht Teil der dargestellten Situation ist. Werfen wir zur Illustration dieses Sachverhaltes einen Blick auf den Beginn von Racines *Phèdre*:

> HIPPOLYTE.
>
> Le dessein en est pris : je pars, cher Théramène,
> Et quitte le séjour de l'aimable Trézène.
> Dans le doute mortel dont je suis agité,
> Je commence à rougir de mon oisiveté.
> Depuis plus de six mois éloigné de mon père,
> J'ignore le destin d'une tête si chère;
> J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher.[41]
>
> Der Plan ist gefasst: Ich breche auf, teurer Théramène, und beende meinen Aufenthalt im liebenswerten Troizen. Angesichts des tödlichen Zweifels, der mich umtreibt, beginne ich, ob meiner Unbekümmertheit zu erröten. Mehr als sechs Monate von meinem Vater entfernt, weiß ich nichts über das Schicksal eines so teuren Hauptes, ja ich kenne noch nicht einmal den Ort, an dem es sich verbergen mag.

Es ist schwerlich vorstellbar, dass Hippolyte in der hier dargestellten Situation, in der er sich gegenüber seinem Erzieher Théramène erklärt, in Versen, im Alexandriner der französischen Klassik, gesprochen hätte. Es wäre vermutlich Prosa gewesen. Was damit aus diesen wenigen Versen hervorgeht, betrifft gleichwohl einen allgemeinen Sachverhalt von nicht geringer Bedeutung. Sichtbar wird hieran der generelle Tatbestand, dass die Rede eines Versdramas immer schon hybride Rede ist. Sie vereinigt in sich selbst zwei verschiedene Äußerungssubjekte: die Figur der dargestellten Handlung und den Autor des Dramas. Anders formuliert: Sie tritt als eine *Gestaltung* der Rede eines anderen in Erscheinung.

---

in der Beziehung zwischen einzelnen Texten kommt Gestaltung als Umgestaltung zum Tragen. Wir werden beobachten, wie gerade dieses Prinzip *variierender Gestaltung* in mittelalterlicher Lyrik als ein grundlegendes Verfahren in Erscheinung tritt, das sowohl die Struktur des einzelnen Textes wie intertextuelle Transformationen organisiert (vgl. unten Abschnitt 7).

41 Racine, *Œuvres completes*, hrsg. von Picard 1950, 749.

Dabei verhält es sich keineswegs so, dass sich einzelne Bestandteile der Rede feinsäuberlich auf die beiden Instanzen verteilen ließen. Denn wie etwa steht es um den syntaktischen Parallelismus, der die beiden abschließenden Verse von Hippolytes Äußerung kennzeichnet: „J'ignore le destin d'une tête si chère; | J'ignore jusqu'aux lieux qui le peuvent cacher?" Es ist eine kanonische Stilfigur der Rhetorik, die Racine hier verwendet. Aber ist es wahrscheinlich anzunehmen, dass auch Hippolyte sich unter Einsatz dieses Redemittels gegenüber Théramène geäußert hätte? Es kennzeichnet also gerade die Hybridität versdramatischer Rede, dass die beiden Redeinstanzen, der Autor und seine Figur, sich unentwirrbar miteinander vermischen.

Wie aber steht es um den systematischen Ort der Lautordnungen im Versepos? Und welche Konsequenzen ergeben sich aus unserer Analyse des Versdramas für diese Form metrischer Rede?

Erörtern wir diese Frage anhand eines Auszugs aus dem altfranzösischen *Rolandslied*, genauer gesagt anhand seiner zweiten Laisse:

II

Li reis Marsilie esteit en Sarraguce,
Alez en est en un verger suz l'umbre,
Sur un perrun de marbre bloi se culched,
Envirun lui plus de vint milië humes.
Il en apelet e ses dux et ses cuntes:
„Oëz, seignurs, quel pecchét nus encumbret:
Li empereres Carles de France dulce
En cest païs nos est venuz cunfundre.
Jo nen ai ost qui bataille li dunne,
Ne n'ai tel gent ki la sue derumpet.
Cunseilez mei cume mi savie hume,
Sim(e) guarisez et de mort et de hunte!"
N'i ad paien ki un sul mot respundet,
Fors Blancandrins de[l] castel de Valfunde.[42]

König Marsilius war in Saragossa. In einen schattigen Obstgarten hat er sich begeben und lässt sich dort auf einer Empore aus blauem Marmor nieder, mehr als 20000 Männer stehen um ihn herum. Seine Herzöge und Grafen ruft er herbei. „Hört, meine Herren, welches Unglück uns betroffen hat. Kaiser Karl ist aus dem süßen Frankreich in dieses Land gekommen, um uns zu vernichten. Ich habe kein Heer mehr, das eine Schlacht gegen ihn beginnen könnte, noch habe ich die Leute, die sein Heer schlagen könnten. Gebt mir als meine klugen Männer Rat, so bewahrt ihr mich vor Tod und Schande." Kein einziger Heide antwortet auch nur ein Wort, mit Ausnahme Blancadrins von Burg Valfunde [= Tiefental].[43]

42 *Das altfranzösische Rolandslied*, hrsg. von Hilka 1974, 15.

43 Eine Übersetzung der geographischen Bezeichnung bietet sich deshalb an, weil sie mehr als nur einen Eigennamen darstellt. Das tiefe Tal, aus dem Blancadrins, der Ratgeber, der eine betrügerische Mission zu Karl dem Großen empfiehlt, ist ein solches auch im moralischen Sinn. Es ist ein Tal der

Auch in diesem Fall ist es höchst unwahrscheinlich, dass die Figurenrede, die kleine Ansprache des höchst besorgten Königs Marsilius an seine Getreuen, in Versen gehalten worden wäre. Dies ist umso unwahrscheinlicher, als er sich dabei desselben Versmaßes bedienen würde, das auch der Erzähler für seinen Bericht benutzt. Spätestens diese Gemeinsamkeit gibt zu erkennen, dass wir die Versgestalt der Rede des Marsilius *a conto* der Kommunikation des Autors mit dem Leser zu verrechnen haben. Wohlgemerkt des *Autors* und nicht eines Erzählers. Denn wollte man ernsthaft im Drama, wo es für eine solche Annahme gar keine Alternative gibt, dem Autor zuschlagen, was man ihm im Versepos vorenthielte?[44]

Aber kommen wir zur Lyrik. Während in Drama und Epos eine Versgestaltung der Rede die Präsenz des Autors in der Figurenrede markiert, verfügt die Lyrik stattdessen über die Möglichkeit, die besprochene Situation selbst als eine poetische Situation auszuweisen. Und dies ist immer dann der Fall, wenn Sprechsituation und besprochene Situation zusammenfallen und der Sprecher nicht ausdrücklich von einer anderen personalen Instanz unterschieden wird.

Dass der Minnesänger ein Dichter ist und als ein Dichter spricht, dürfte unstrittig sein. Deshalb kann er sich auch in aller Selbstverständlichkeit an sein eigenes Lied wenden. Einen signifikanten Beleg für die Zugehörigkeit der metrischen Gestalt der Rede zur besprochenen Situation liefert ganz ausdrücklich übrigens Dante in den erzählenden Passagen seiner *Vita nova*. Denn dort schildert er die Umstände, unter denen er seine sodann wiedergegebenen Gedichte gesprochen habe.[45] Die Versgestalt ihrer Rede ist also offenkundig Teil der *histoire* dieses Prosimetrums.

Auch für den petrarkischen *Canzoniere* dürfte außer Frage stehen, dass hier ein Dichter spricht, der sich in Versen zu und in seiner Liebe äußert. Schon die ersten beiden Verse des Zyklus in dessen Eingangssonett lassen keinen Zweifel daran aufkommen:

> Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
> Di quei sospiri ond'io nudriva 'l cuore.[46]
>
> Ihr, die ihr in verstreuten Versen den Klang jener Seufzer hört, mit denen ich mein Herz ernährte.

Sünde. Es hat insoweit Teil an der allegorischen Kodierung, die das *Rolandslied* durchzieht. Grundlegend dazu Noyer-Weidner 1968.

44 Auch das Versepos bietet insofern einen triftigen Grund, der gegen eine grundsätzliche Trennung von Autor und Erzähler spricht, wie sie sich in der Literaturwissenschaft weithin durchgesetzt hat und gegen die ich in Kablitz 2008 eine Reihe von Argumenten zu formulieren versucht habe.

45 Vgl. etwa Kapitel VIII der *Vita nova*: „E di ciò toccai alcuna cosa ne l'ultima parte de le parole che io ne dissi, sì come appare manifestamente a chi lo intende. E dissi allora questi due sonetti, li quali comincia lo primo: *Piangete, amanti*, e lo secondo: *Morte villana*" (Dante, *Opere*, hrsg. von Chiappelli 1968, 10–11). („Und davon sprach ich einiges an im letzten Teil der Worte, die ich darüber sagte, wie es jedem deutlich wird, der es zu verstehen weiß. Und dann sprach ich diese beiden Sonette, von denen das erste beginnt: ‚Weint, ihr Liebenden' und das zweite: ‚Gemeiner Tod'.")

46 Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004, 5, I, 1–2.

Wenn die Leser der Gedichte des *Canzoniere* ausweislich seiner ersten Zeile in Versform den *Klang* der *Seufzer* dieses Liebenden vernehmen, dann dürfte außer Frage stehen, dass auch Lauras Verehrer ein Dichter ist, der in metrisch geordneter Gestalt seine beredeten Klagen vorträgt. Ja, Dichten und Lieben lassen sich letztlich gar nicht voneinander unterscheiden. Die Liebe ist der Dichtung nicht nur vorgängig; sie selbst erfährt durch die Verse des Liebenden Stärkung. Womöglich erhält sie sie sogar am Leben. Denn der heillos Verliebte nährt sein Herz mit ihnen. So dürfte kein Zweifel daran aufkommen, dass die dargestellte Situation immer auch schon eine poetische ist. Diese Liebe inspiriert also zum Vers, aber ebenso gilt, dass die Identität des Liebenden als eines Dichters zu einer Rede in Versen über die Liebe motiviert.

Und um von hier einen Sprung in die Lyrik der Romantik zu machen: Nicht anders verhält es sich in Joseph von Eichendorffs berühmten Gedicht ‚Abschied':

> O Täler weit, o Höhen,
> O schöner grüner Wald,
> Du meiner Lust und Wehen
> Andächt'ger Aufenthalt!
> Da draußen, stets betrogen,
> Saus't die geschäft'ge Welt,
> Schlag' noch einmal die Bogen
> Um mich, du grünes Zelt![47]

Schon die hymnische Anrede von Tälern, Wald und Höhen am Beginn der ersten Strophe setzt ein deutliches Signal. Hier spricht jemand in Versen in der Situation, die durch diese Verse zugleich evoziert wird. Die Gleichzeitigkeit von Sprech- und Erlebnissituation aber bedeutet auch, dass die Verse zur dargestellten Situation gehören.

Wenn bereits die Anrede, die Apostrophe von Adressaten, die bestenfalls als fiktive Angesprochene fungieren können, diese Verhältnisse der Sprechsituation zu erkennen gibt, dann tritt auch daran ein weiteres typisches Merkmal lyrischer Texte zutage, das sich aus der Zugehörigkeit der Versgestaltung zur dargestellten Situation ergibt. In solchen Texten fällt die Häufigkeit der Anrufung von Pseudo-Adressaten ins Auge (resp. ins Ohr).

Ein besonders markantes Beispiel bietet etwa Petrarcas Kanzone Nr. 71 mit einer regelrechten Häufung der Adressaten:

> O poggi, o valli, o fiumi, o selve, o campi,
> o testimon' de la mia grave vita,
> quante volte m'udiste chiamar morte![48]
>
> Oh ihr Hügel, Täler, Flüsse, Wälder und Felder, ihr Zeugen meines schweren Lebens, wie oft habt ihr nicht gehört, wie ich den Tod herbeirief!

47 Eichendorff, *Sämtliche Gedichte*, hrsg. von Schultz 2006, 346.

48 Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004, 359, LXXI, 37–39.

Die Summation der Angesprochenen macht sie zu einer Synekdoche der ganzen Natur, die in all ihren einzelnen Bestandteilen zum Adressaten der Rede aufgerufen wird.

Eine solche Affinität der Lyrik zu Pseudo-Adressaten, die in Petrarcas zitierter Kanzone in besonderer Prägnanz zum Ausdruck kommt, erklärt sich aus den pragmatischen Erwartungen, die sich an eine Versrede richten. Denn ein Lied, und gleiches gilt für das mit den klanglichen Mitteln der bloßen Sprache erzeugte Lied, verlangt nach dem Vortrag; und so schafft sich der Dichtende in der dargestellten Situation selbst diejenigen Adressaten, an die er sein Lied richten kann, um seine in Versen gehaltene Rede als eine solche zu motivieren.

Dass die Lyrik also über eine strukturelle Affinität zum Ausweis der dargestellten Situation als einer poetischen verfügt, lässt sich als eine Konsequenz aus ihrem generischen Fundament begreifen: aus der Versform der Rede, die klangliche Ordnung produziert. Weil es sich dabei eben um das *generische* Fundament der Lyrik handelt, begleitet es den Sprecher in die besprochenen Situationen, in die er sich begibt, hinein. Die besondere Affinität zur Gleichzeitigkeit von Sprechsituation und besprochener Situation, die man für lyrische Rede zurecht festgestellt hat, erweist sich deshalb als eine Folgeerscheinung der Tatsache, dass bei ihr die Rede des Sprechers in der dargestellten Situation selbst als eine poetische Rede in Erscheinung tritt. Denn eine versgebundene Rede verlangt nach Umständen, unter denen sie motiviert erscheint.

Die hier erörterte Eigenheit lyrischer Rede sollte freilich nicht in die vorhin erwähnte Falle tappen lassen, in die sich Käte Hamburger begeben hat. Es ist ein Irrtum zu glauben, dass Lyrik keine fiktionale Gattung sein könne, weil das Ich als ein lyrisches Ich stets der Dichter sei. Um einen Fehlschluss handelt es sich dabei, weil das lyrische Ich zwar tatsächlich stets *ein* Dichter ist, gleichwohl muss es keineswegs mit *dem* Dichter identisch sein, dessen Name auf dem Buchdeckel zu lesen ist. Doch dieser Fehlschluss ist zugleich höchst aufschlussreich, erweist er sich doch als eine Folgeerscheinung der Tatsache, dass in lyrischer Dichtung die Versform zum Bestandteil der dargestellten Situation werden kann. Es ist also ein Dichter, der sich dort zu Wort meldet. Und da mag die Suggestion groß sein, den *generischen* Poeten lyrischer Rede mit ihrem *empirischen* Verfasser gleichzusetzen.

Wenn in lyrischer Dichtung die lautliche Formung der Rede zum integralen Bestandteil der dargestellten Situation wird, so stellt sich für sie, wie erwähnt, die Frage nach der Motiviertheit einer solchen Versgestaltung. Welchen Anlass bieten die Umstände der Sprechsituation, um den Sprecher zum Vers zu animieren? [49]

49 Während Hempfer (siehe Anm. 4) die Gleichzeitigkeit von Sprechsituation und dargestellter Situation als das konstitutive Merkmal poetischer Rede begreift, scheint mir darin stattdessen eine Folgeerscheinung ihres generischen Prinzips, nicht aber dieses selbst zum Vorschein zu kommen. Gilt nämlich, dass die Unverzichtbarkeit metrischer Gestaltung die distinktive Qualität lyrischer Rede ausmacht, dann ergibt sich von hier aus in der Tat eine Affinität zu einer sprechsituativen Konstellation, wie sie Hempfer als die ‚eigentlich' lyrische beschrieben hat. Denn sie ermöglicht eine Motivation des Liedes ohne Musik aus der dargestellten Situation heraus. Ich skizziere im Folgenden einige Varianten einer solchen Motivation.

Das Lied des Trobadors, mit dem die nachantike volkssprachliche Lyrik einsetzt, rechtfertigt sich aus der Situation seiner Werbung um die Gunst der Dame, bei der er nicht zuletzt mit der Meisterschaft seiner Kunst punkten möchte. Als im Zeitalter der sogenannten Renaissance das lyrische Dichten erstmals eine gattungstheoretische Systematisierung erfährt, hat man deshalb durchaus plausibel das Gefühl zu ihrem distinktiven Gegenstand erklärt.[50] Das entspricht zweifellos dem empirischen Befund der volkssprachlichen Dichtung seit dem Mittelalter. Doch das Gefühl, vor allem der erotische Affekt, besitzt auch eine strukturelle Affinität zur versgebundenen Rede, dem Lied aus Worten: Es produziert zugleich jene Stimmung, aus der heraus sich der Vers, eben das Lied aus Worten, motiviert.

Auch der in der klassizistischen Poetik als gattungskonstitutiv für die Ode genannte Enthusiasmus bildet in diesem Sinn eine unausdrückliche Motivation für das Gedicht *als* ein solches, bezeichnet er doch eine Sprecherhaltung euphorischer Stimmung – eine Gestimmtheit, die zum Lied einlädt.

Schillers berühmte ‚Ode an die Freude' liefert ein besonders sinnfälliges Beispiel dafür, wie sich ein Gedicht selbst seine Motivation für den Vers verschaffen kann. Ich zitiere den Beginn dieses Gedichts in der späten, 1808 postum veröffentlichen Fassung, die auch dem Schlusssatz von Beethovens 9. Symphonie zugrunde liegt:

> Freude, schöner Götterfunken,
> Tochter aus Elisium,
> Wir betreten feuertrunken,
> Himmlische, dein Heiligthum.
> Deine Zauber binden wieder,
> Was die Mode streng getheilt,
> Alle Menschen werden Brüder,
> Wo dein sanfter Flügel weilt.[51]

Entscheidend für unseren Zusammenhang ist die in diesem Text betriebene Vertauschung der Positionen von Gegenstand und Adressat. Denn die Freude, von der diese Ode handelt, gerät zum Angesprochenen dieser Rede, die sich auf diese Weise den Adressaten verschafft, dem sich das Lied aus Worten vortragen lässt. Die nähere Charakteristik der Freude als eines schönen Götterfunkens aber leitet schon in der ersten Zeile die Begründung für die enthusiastische Stimmung ein, die das Lied an die Freude zu rechtfertigen vermag. Und diese Formulierung erweist sich im weiteren Verlauf als die semantische Keimzelle, aus der sich der Fortgang des Textes ableiten lässt.

Die transzendente Herkunft der Freude, die im „*Götter*funken" steckt, setzt sich fort und wird zugleich umbesetzt in der Figur der „Tochter aus Elisium". Der Effekt dieser Personalisierung aber besteht in der Herstellung eines metaphorischen Raumes, in dem sich der Freude gleichsam hymnisch begegnen lässt – eines „Heilig-

50 Siehe hierzu Huss/Mehltretter/Regn 2012.

51 Schiller 1808, 121.

thums“, in dem der kultische Gesang des Hymnus zuhause ist. Die Stimmung, in der dieses Heiligtum betreten wird, aber greift ihrerseits den Funken aus dem „Götterfunken“ auf, der sich zu einem Feuer entwickelt hat. Denn „feuertrunken“ nähert man sich der „Tochter aus Elisium“; und dieses spannungsreiche Wort ist in mehrfacher Hinsicht beziehungsvoll. So hat sich der eine Funke zu einem um sich greifenden Feuer ausgebreitet; und diese Verbreitung und Vermehrung des Funkens der Freude zum Feuer schlägt sich ebenso in dem Personalpronomen „wir“ nieder, in deren Namen der Sprecher sich hier zu äußern beansprucht.

Dies ist das zweite Teilstück der bemerkten Umbesetzung des Gegenstands der Rede zu ihrem Adressaten in diesem Gedicht. In der Konsequenz des betreffenden Tausches wechseln die faktischen Adressaten auf die Seite des Sprechers. Ihre Vereinnahmung antizipiert gleichsam die von diesem Gedicht erhoffte und ihm zugedachte Leistung der Vereinigung aller Menschen, die es postuliert. Sie macht die erstrebte Wirkung zum strukturellen Moment dieses Gedichtes selbst. Denn zur Bestätigung wie zur Bekräftigung dieser vorweggenommenen Gemeinschaftsbildung fällt sodann der Chor ein, wie der Refrain bei Schiller heißt, um sich nun ausdrücklich an die eigentlichen Adressaten der Ode zu wenden und im gleichen Zug das Pronomen „wir“ auf die gesamte Menschheit zu beziehen.

Die poetische Feier der Freude gerät zu einer euphorischen Selbstfeier des Menschengeschlechts, durch die sogar der alte Gott noch einmal eine Chance zu bekommen scheint:

> Seid umschlungen Millionen!
> Diesen Kuß der ganzen Welt!
> Brůder – ůberm Sternenzelt
> Muß ein lieber Vater wohnen.[52]

In dieser Selbstfeier der Menschheit, die gleichsam eine brüderliche Massenintimität beschwört, verwandelt Schiller die Stimmung, aus der heraus sein Lied mit Worten sich als ein solches selbst rechtfertigt, in die ihm zugedachte Wirkung. Aus der poetischen Kommunikationsgemeinschaft von Sprecher und Rezipienten möchte diese Ode eine von ihr selbst gestiftete und die ganze Welt umfassende Solidargemeinschaft heraustreiben. Als Adorno in seinen Beethoven-Fragmenten im Kommentar zum Schlusssatz der 9. Symphonie neben den Vers „Seid umschlungen Millionen“ den Namen „Hitler“ setzte, hat er sich wohl doch ein wenig im Ton vergriffen.[53] Angemessener wird man sagen müssen, dass Beethovens Symphoniesatz im Jubel der Musik, die auch das Konzertpublikum einbezieht, performativ realisiert, was Schillers Ode mit ihrem Wortlaut postuliert.

52 Schiller 1808, 121.

53 „Hitler und die IX. Symphonie: Seid umzingelt, Millionen“ (Adorno 1993, 120).

Zweifellos ist Schillers ‚Ode an die Freude' Lyrik unter Ausnahmebedingungen. Sie führt die Grundlagen der Gattung zu einem extremen Anspruch, dem sie kaum zu genügen vermag. Sie bildet damit zugleich das radikale Gegenstück zu jener Lyrik, die sich in der gleichen Epoche herausbildet und die bis auf den heutigen Tag maßgeblich das Bild der Lyrik schlechthin prägt, gilt sie doch nach wie vor weithin als ein, ja als *das* Medium romantischer Innerlichkeit. Paradoxerweise aber unterläuft vielleicht gerade diese Form lyrischen Dichtens in bemerkenswerter Unbekümmertheit nicht nur eine überkommene Konvention dieser Gattung, sondern gerät in einen latenten Konflikt mit ihren generischen Grundlagen. Denn sie wirft insgeheim die Frage nach der Begründbarkeit der Versform für ihren Gegenstand auf, die sich umso dringlicher stellt, wenn auch die überkommenen Gattungsmuster des Lyrischen an Kredit einbüßen, wie es in der Romantik zweifellos der Fall ist. Welcher Zusammenhang nämlich existiert zwischen der Entfaltung selbstreflexiver Subjektivität und einer sprachlichen Form, die auf die Demonstration formaler Meisterschaft setzt und darum im Grunde immer schon nach dem Vortrag vor einem Publikum verlangt? Fallen hier Semantik und Pragmatik lyrischer Rede – die pragmatischen Konsequenzen ihrer Gattungsdominante, die nach dem Adressaten verlangt, der die Meisterschaft formaler Gestaltung zu goutieren versteht – letztlich nicht auseinander? Gewiss ist das *Gefühl* seit alters her eine Stimmung, eine Gestimmtheit, die zum Lied, und auch zu einem nur aus den Mitteln der Sprache geformten Lied, einzuladen scheint. Doch im Zeichen romantischer Lyrik wandelt sich dieses überkommene Thema in eine Selbstreflexion, die den Adressaten zum Zuschauer (wo nicht Voyeur) fremder Innerlichkeit macht. Verträgt sich diese Gestimmtheit mit einer Kunstform, die Meisterschaft klanglicher Gestaltung vorführt?

Vielleicht war es diese latente Plausibilitätslücke, die vor dem Hintergrund romantischer Lyrik neue Formen des Lyrischen hat entstehen lassen – Neuerungen, die bezeichnenderweise in gegensätzliche Richtungen deuten. Zu denken ist hier zum einen an die Geburt des schon erwähnten Prosagedichtes, das eine metrische Ordnung nur noch als Leerstelle kennt, aber sich in Gestalt dieses strukturellen *minus-prijom*, um noch einmal einen Begriff Lotmans zu verwenden, weiterhin zu ihr in Beziehung setzt. Zu erwähnen aber ist gleichermaßen das Aufkommen einer zum Prosagedicht komplementären Erscheinung des Lyrischen, die im Gegenteil den Stellenwert formaler Muster extrem steigert und dies bis zu dem Grad einer weithin opaken Semantik tut. Genannt sei nur der Name Stéphane Mallarmés, der der dunklen Lyrik der Moderne den Weg gewiesen hat.

Unter derlei Voraussetzungen stellt sich die Frage nach der Motiviertheit formaler Muster der Rede im Verhältnis zu ihrer Semantik gar nicht mehr; denn sie deklassieren umgekehrt – bis hin zu den Experimenten des Dadaismus – den Stellenwert der Semantik. In dieser Lyrik der Moderne kommt deshalb ihre generische Basis, die Priorität des Klangmusters, vielleicht als solche zum Vorschein.

Übrigens lässt sich bei Mallarmé etwas Weiteres beobachten. Wenn die Gestaltung des Mediums ‚Sprache' den generischen Ansatz der Lyrik bildet, so erfasst dieses ihr inhärente formative Potential bei ihm auch die visuelle Dimension des

lyrischen Textes. Im *Coup de dés* wird auch das Schriftbild zum Gegenstand poetischer Gestaltung.

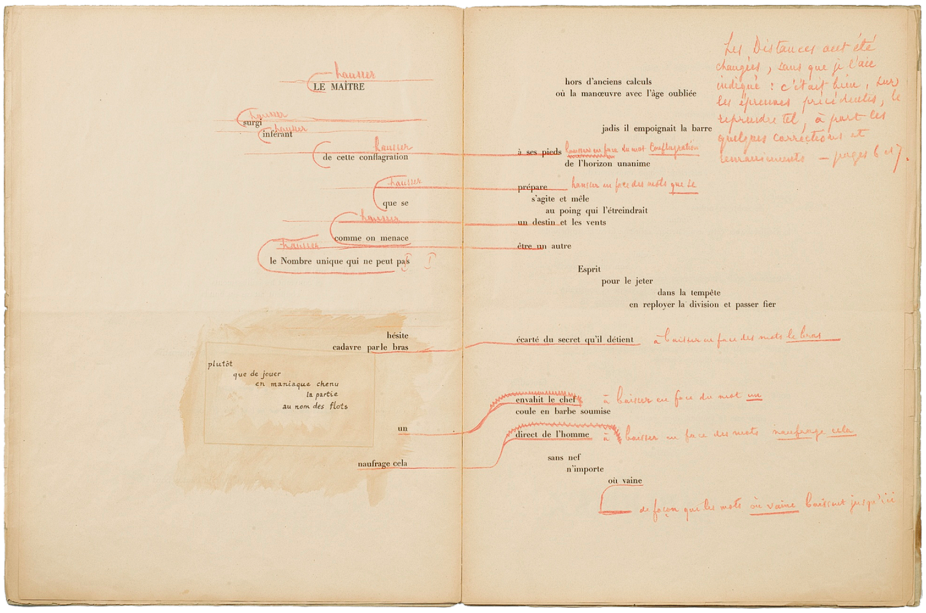


Abb. 3: Stéphane Mallarmé: *Un Coup de dés n'abolira le Hasard*, Korrekturfahnen für die Ausgabe von Ambroise Vollard, 1897.[54]

Ein letztes Argument, das zur Begründung der in diesem Artikel vorgetragenen These genannt sei, betrifft den Umfang lyrischer Texte. Denn wenn die Versform das lyrische Ich, das man eben deshalb so nennt, in die besprochene Situation begleiten *kann*, so gibt es freilich auch nicht wenige Gedichte, in denen Sprechsituation und besprochene Situation *nicht* zusammenfallen. Man denke nur an die Ballade, die auch im Fall des hier vorgeschlagenen Konzepts lyrischer Rede so etwas wie die *pièce de résistance* der Lyriktheorie zu bilden scheint. Denn was unterscheidet die Ballade eigentlich von einem Versepos?

An dieser Stelle scheint mir ein Kriterium an Belang zu gewinnen, das man in der Diskussion über die Lyrik eher kursorisch behandelt und weit mehr als ein kontingent-konventionelles denn als ein systematisches verstanden hat: die Kürze des lyrischen Textes. Folgt man aber der Annahme, dass die Lyrik in generischer Hinsicht wesentlich auf einer Gestaltung von Sprache durch die Ausbildung von phonetischen Ordnungen beruht, dann gehört zur Wahrnehmbarkeit dieser Ordnung auch die Überschaubarkeit ihrer Gestalt: Formbildung verlangt nach Prägnanz, und Kürze ist

54 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Epreuve_coup_de_d%C3%A9.png (abgerufen am 22.02.2024).

ein Mittel solcher Prägnanzbildung. Hier liegt der Unterschied zum Versepos: Die Ballade ohne Vers wäre keine Ballade. Das Epos ohne Vers bleibt noch immer ein Epos.[55]

Ist dies das systematische Merkmal, das es gestattet, die Ballade zum Bereich lyrischer zu zählen, so wird es nicht erstaunen, dass zu ihren rekurrenten Eigenheiten ebenso solche Elemente zählen, die an die pragmatischen Eigenheiten versgebundener Rede anknüpfen. Dazu gehört es etwa, dass auch die Ballade eine gewisse Affinität zu einer Sprechsituation besitzt, die den Vortrag vor Zuhörern akzentuiert.

Werfen wir, um uns dessen zu vergewissern, einen Blick in eine der berühmtesten Balladen der deutschen Literatur, in Goethes Gedicht vom ‚König in Thule‘:

Es war ein König in Thule
Gar treu bis an das Grab,
Dem sterbend seine Buhle
Einen goldnen Becher gab.

Es ging ihm nichts darüber,
Er leert' ihn jeden Schmaus;
Die Augen gingen ihm über,
So oft er trank daraus.

Und als er kam zu sterben,
Zählt' er seine Städt' im Reich,
Gönnt' Alles seinem Erben,
Den Becher nicht zugleich

Er saß beim Königsmahle,
Die Ritter um ihn her,
Auf hohem Vätersaale,
Dort auf dem Schloß am Meer.

Dort stand der alte Zecher,
Trank letzte Lebensglut,
Und warf den heil'gen Becher
Hinunter in die Flut.

Er sah ihn stürzen, trinken
Und sinken tief ins Meer.
Die Augen täten ihm sinken;
Trank nie einen Tropfen mehr.[56]

55 Bezeichnenderweise hat der Gattungsname der Ballade denn auch nichts mit ihrem narrativen Gegenstand zu tun. Die geht vielmehr auf die Bezeichnung eines Tanzlieds in der Lyrik der Trobadors zurück. Erst seit dem 18. Jahrhundert entwickelt sich die heute geläufige Bedeutung.

56 Goethe, *Gedichte 1800–1832*, hrsg. von Eibl 1988, 109–110.

Die Freunde psychoanalytischer Lektüren werden in dem goldenen Becher vermutlich in etwa dasjenige erkennen, was Freud als Fetisch bezeichnet – ein Fetisch, in dem sich diesmal Eros und Thanatos überkreuzen. In unserem Zusammenhang aber sei die Aufmerksamkeit vor allem auf den Schluss der vierten Strophe gerichtet:

> Er saß beim Königsmahle,
> Die Ritter um ihn her,
> Auf hohem Vätersaale,
> Dort auf dem Schloß am Meer.

Die deiktische Umstandsbestimmung „[d]ort" erweckt den Eindruck, als trüge der Sprecher den Text gleichsam vor Ort, in Anwesenheit einer Zuhörerschaft vor, die ihm und seinem Gedicht an diesem Ort lauscht.[57]

Eine solche Affinität der Ballade zum Vortrag und damit zum Lied aber kann auch semantisch zum Ausdruck gebracht sein, wie ein abschließender Blick auf Theodor Fontanes ‚Gorm Grymme' belegen mag. Hier wird die Ballade gleichsam vermittels einer *mise en abyme* auf ein Lied verwiesen. Wie aber gelingt Fontane in diesem Gedicht eine solche immanent-poetische Gattungsreferenz?

Kraftvoll führt die erste Strophe den gestrengen König im *praesens historicum* ein:

> König Gorm herrscht über Dänemark,
> Er herrscht die dreißig Jahr,
> Sein Sinn ist fest, seine Hand ist stark,
> Weiß worden ist nur sein Haar,
> Weiß worden sind nur seine buschigen Brau'n,
> Die machten manchen stumm.
> In Grimme liebt er drein zu schaun, –
> Gorm Grymme heißt er drum.[58]

Gorm Grymmes Macht scheint fest gefügt. Seit dreißig Jahren herrscht er unangefochten über Dänemark. Die einzige Veränderung, die im Laufe der Jahre zu bemerken ist, nimmt sich demgegenüber wie eine bloß oberflächliche Verwandlung aus: „Weiß worden ist nur sein Haar [...]." Seiner Macht scheint dieser Wechsel der Farbe nichts anhaben zu können. Und doch ist mit ihm der Faktor ‚Zeit' ins Spiel gebracht und damit jene Instanz des Unverfügbaren, die sich im Folgenden als die wesentliche Dimension des Lebens erweisen wird.[59]

---

57 Dieser semantische Effekt kommt nicht zuletzt durch die doppelte Verwendung dieses Wortes vor, die mit einem erkennbaren Wechsel seiner Bedeutung einhergeht. Der Vers „Dort auf dem Schloß am Meer" bezieht sich auf räumliche Koordinaten, die einen präsenten Raum evozieren. Im folgenden Vers, „Dort stand der alte Zecher", bezieht sich das Adverb hingegen anaphorisch auf den zuvor bezeichneten Ort.

58 Fontane, *Balladen und Gedichte*, hrsg. von Gross/Schreinert 1962, 79.

59 Die weiße Farbe in der ersten Strophe gehört zugleich einer wohlkalkuliert gestalteten Ordnung der Farben in diesem Gedicht zu, der ich hier nicht weiter nachgehen kann.

So bewusst Gorm Grymme sich seiner Macht auch sein mag, für seinen einzigen Sohn empfindet er zarte Gefühle, die in der Sorge um dessen Wohlergehen ihren Ausdruck finden.

Beim Julfest sitzen die Eltern traut beieinander. Ihr wohlwollender Blick fällt auf den Thronfolger, Jung-Harald:

Den Saal hinunter, in offner Hall',
Da fliegt es wie Locken im Wind.
Jung-Harald spielt mit dem Federball,
Jung-Harald, ihr einziges Kind,
Sein Wuchs ist schlank, blond ist sein Haar,
Blau-golden ist sein Kleid,
Jung-Harald ist heut fünfzehn Jahr,
Und sie lieben ihn allbeid'.

Sie lieben ihn beid'; eine Ahnung bang
Kommt über die Königin,
Gorm Grymme aber den Saal entlang
Auf Jung-Harald deutet er hin,
Und er hebt sich zum Sprechen – sein Mantel rot
Gleitet nieder auf den Grund:
„Wer je mir spräche ‚er ist tot',
Der müßte sterben zur Stund'!"[60]

Die böse Ahnung der Königin scheint auch Gorm Grymme zu erfassen. Es ist deshalb, als wollte er zur Abwehr aller Furcht wie allen Unheils seiner Macht auch dort noch Geltung verschaffen, wo sie unweigerlich an ihre Grenzen gelangen muss – als könnte er mit seiner Befehlsgewalt über seine Untergebenen selbst das bannen, was seiner Macht unwiderruflich entzogen bleibt.

Es bedarf vermutlich keines besonderen Scharfsinns, um vorauszusehen, dass eine solche Usurpation einer Gewalt, die ihm nicht zusteht, scheitern und dieser Versuch eines frevelhaften Missbrauchs seiner Macht in die Katastrophe münden wird.

So bricht Jung-Harald denn schon bald zu einer fatalen Reise auf:

Und Monde gehn. Es schmolz der Schnee,
Der Sommer kam zu Gast,
Dreihundert Schiffe fahren in See,
Jung-Harald steht am Mast,
Er steht am Mast, er singt ein Lied,
Bis sich's im Winde brach,
Das letzte Segel, es schwand, es schied –
Gorm Grymme schaut ihm nach.[61]

60 Fontane, *Balladen und Gedichte*, hrsg. von Gross/Schreinert 1962, 79–80.
61 Ebd., 80.

Wiederum bedarf es nicht übergroßer Hellsichtigkeit, um vorherzusagen, dass dieser Abschied mit dem im Winde verwehenden Lied bereits eine *figura mortis* bildet: Der Tod des Königssohnes kündigt sich an in einem Lied, das im Winde verweht. Am Ende des Gedichtes, als geschehen ist, was wohl geschehen musste, wird die strukturelle Bedeutung dieses todverkündenden Liedes für Fontanes Ballade zutage treten.

Einzig die Königin hat den Mut, ihrem Mann die verhängnisvolle Nachricht zu überbringen. Freilich spricht sie nicht ausdrücklich aus, was vorgefallen ist, wodurch auch sie dem Verdikt ihres Gemahls entgeht. Sie bedient sich anderer Zeichen, um ihm das grausame Ereignis zu signalisieren; und noch einmal gewinnt dabei die Symbolik der Farben eine besondere Rolle. Das Wort (dessen sich ja auch das Gedicht selbst bedient) behält aufgrund seiner Explizität eine Sonderstellung unter den verschiedenen Medien der Kommunikation, die – angefangen bei den buschigen Augenbrauen der ersten Strophe, mit denen der König so manche einzuschüchtern wusste – in dieser Ballade zum Einsatz kommen:

> Ein tritt Gorm Grymme. Es zittert sein Gang,
> Er schreitet wie im Traum,
> Er starrt die schwarze Hall' entlang,
> Die Lichter, er sieht sie kaum.
> Er spricht: „Es weht wie Schwüle hier,
> Ich will an Meer und Strand,
> Reich meinen rot-goldenen Mantel mir
> Und reiche mir deine Hand."
>
> Sie gab ihm um einen Mantel dicht,
> Der war nicht golden, nicht rot.
> Gorm Grymme sprach: „Was niemand spricht,
> *Ich* sprech' es: er ist tot."
> Er setzte sich nieder, wo er stand,
> Ein Windstoß fuhr durchs Haus,
> Die Königin hielt des Königs Hand,
> Die Lichter loschen aus.[62]

Des Königs Voraussage vollzieht sich schließlich an ihm selbst. Das Ende der Ballade besiegelt seinen eigenen Tod. Mit diesem Ende aber gerät das Lied des Königssohnes, das sich bei seinem Abschied im Wind bricht, um ebenso auf *sein* Ende vorauszudeuten, zum Modell des gesamten Gedichtes. Tod und Lied gehören hier unverbrüchlich zusammen. Vermittels ihrer strukturellen Korrespondenz aber reiht sich auch Fontanes Ballade in die Tradition einer Dichtung ein, die aus dem Lied geboren ist und in innersprachlicher Klanglichkeit ihre generische Grundlage besitzt.

62 Fontane, *Balladen und Gedichte*, hrsg. von Gross/Schreinert 1962, 81.

Mit der musikalischen Form der Ballade – gleichsam einer Sonderform des Liedes ohne Worte – haben im 19. Jahrhundert Frédéric Chopin oder Johannes Brahms eine Gattung der Dichtung auf das Klavier holen wollen, indem sie ihren erzählenden Duktus mit musikalischen Mitteln nachzuahmen versuchten. Dieses Genre der Klavierliteratur bildet deshalb gleichsam die Umkehrung dessen, was die Grundlagen lyrischer Dichtung ausmacht. Denn die Lyrik holt als ihre elementare Grundlage den Klang in die Sprache, indem sie den arbiträren Laut der Signifikanten zu phonetischen Mustern gestaltet und ihm damit über seine bloß instrumentelle Leistung zur Bedeutungsvermittlung hinaus ästhetischen Belang verschafft. In diesem formativen Potential der Wortkunst, die nicht nur die außersprachliche Wirklichkeit, sondern auch das Medium der Sprache selbst zum Gegenstand ihrer Gestaltung machen kann, besitzt sie ihre generische Basis. Sie trägt deshalb wohl nicht ohne Grund den Namen eines Musikinstruments: den Namen der Lyra.

Verse gibt es auch andernorts. Doch dort, nur dort, wo sie unverzichtbar sind, sprechen wir von Lyrik. Die von einer Ballade erzählte Geschichte ließe sich auch in Prosa wiedergeben und bliebe noch immer eine Erzählung. Nur lyrisch wäre sie nicht mehr.

7 Die Dichtung der Trobadors als Paradigma lyrischen Dichtens

Es waren vorzugsweise Texte der neuzeitlichen Literatur, an denen wir bislang die in diesem Artikel entwickelte These zu den generischen Merkmalen lyrischer Dichtung exemplifiziert haben. An den Schluss dieses Aufsatzes sei deshalb ein Blick auf einige mittelalterliche Gedichte gerichtet, und dies nicht nur aus historischem Interesse. Vielmehr handelt es sich bei den im Folgenden untersuchten Texten der altokzitanischen Literatur um Zeugnisse des Anfangs volkssprachlicher Lyrik in der Romania. Auch ein systematischer Blick kann besonderes Interesse dort beanspruchen, wo sich eine Tradition poetischer Rede allererst formiert.

7.1 Wilhelm von Aquitanien, *Ab la dolchor del temps novel*

In seinem Buch *Les Troubadours*, das so etwas wie die Synthese seiner jahrzehntelangen Forschungen zur mittelalterlichen Lyrik darstellt, bemerkt Michel Zink zurecht, dass der Dichtung der *trobadors* vieles von dem fehlt, was man für den Beginn einer poetischen Tradition erwarten würde. Vor allem eines lässt sie vermissen: Einfach-

heit.[63] Es ist eine fordernde, raffinierte Dichtung, die alle Aufmerksamkeit ihrer Rezipienten verlangt und so gar nichts Archaisches zu besitzen scheint.[64]

Davon kann schon die erste Strophe dieses Gedichtes von Wilhelm von Aquitanien, dem ersten Trobador, von dem uns Texte überliefert sind, ein beredtes Zeugnis abgeben:

I

Ab la dolchor del temps novel
foillo li bosc, e li aucel
chanton, chascus en lor lati,
segon lo vers del novel chan:
adonc esta ben c'om s'aisi
d'acho dont hom a plus talan.[65]

Bei der Süße des Frühlings treiben die Blätter in den Wäldern, und jeder Vogel singt in seiner Sprache nach dem Vers seines neuen Liedes. Da ist es gut, dass man sich dessen bemächtigt, wozu der Mensch am meisten Neigung besitzt.

Ein Frühlingslied ist es, wie sein Anfang, der berühmte Frühlingseingang der *trobador*-Dichtung, zu erkennen gibt. Dessen Bedeutung für dieses Lied besteht darin, dass er mehr als nur die jahreszeitlichen Umstände benennt, unter denen der Sänger sein Lied anstimmt. Doch wenden wir uns zunächst der formalen Seite des Gedichtes zu,

63 Eine mögliche Hypothese zur Erklärung dieses Sachverhalts könnte darin bestehen, dass vor der uns durch schriftliche Aufzeichnung zugänglichen Produktion dieser mündlichen poetischen Tradition eine – über welchen Zeitraum auch immer sich erstreckende – Entwicklungsphase der Trobadordichtung liegt, in der sie sich zu immer komplexeren Formen sprachkünstlerischer Gestaltung entwickelt hat. Womöglich aber ist eine solche Hypothese schon in ihren Prämissen, denen zufolge Komplexität Einfachheit vorausliegt, verfehlt. Womöglich ist nämlich gerade die Komplexität ein Mittel der Differenzmarkierung gestaltender gegenüber informierender Rede. Und vielleicht liegt eine solche Annahme umso näher in einer Kultur, in der sich eine volkssprachliche Dichtung neben einer ehrwürdigen poetischen Tradition formiert, die bereits – wie es für poetische Rede in lateinischer Sprache zweifellos gilt – über ein hohes Maß an Artifizialität verfügt. Im Grunde findet bei der Entstehung einer volkssprachlichen Wortkunst eine doppelte Verhältnisbestimmung statt: die Abgrenzung gegenüber dem nichtpoetischen Gebrauch der Volkssprache sowie die Bestimmung der Beziehung gegenüber der lateinischen Dichtung (bei der sich ein komplexes Nebeneinander von Nachahmung und Unterscheidung beobachten lässt). Siehe zu letzterem Kablitz 2016.

64 „Mais la poésie des troubadours, cette poésie si ancienne, cette première poésie composée dans les nouvelles langues de l'Europe, est éperdument élitiste et sophistiquée. Non seulement elle n'a rien de populaire au sens sociologique du terme, tout au contraire, mais encore elle frappe, non par sa simplicité, mais par sa complexité et par sa difficulté délibérées" (Zink 2017, 13). („Aber die Dichtung der Troubadours, diese so alte Dichtung, die erste, die in den neuen Sprachen Europas verfasst wurde, ist über alle Maßen elitär und raffiniert. Nicht nur hat sie nichts Volkstümliches im gesellschaftlichen Sinne des Wortes, ganz im Gegenteil, darüber hinaus beeindruckt sie auch nicht etwa durch ihre Schlichtheit, sondern durch ihre gewollte Komplexität und Schwierigkeit.")

65 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 118.

seiner sprachlichen Ordnung, der (durchaus auffälligen) phonetischen Gestaltung dieser Rede.

Als erstes fallen – natürlich – ihre Lautmuster ins Auge. Ins Ohr, sollten wir auch hier präziser sagen. Denn man hat sich bei dieser Dichtung ja stets bewusst zu machen, dass sie für einen Vortrag gedacht war, bei dem der Text samt einer musikalischen Begleitung einem Publikum zu Gehör gebracht wurde. Hugo Kuhn hat ihre pragmatischen Belange begrifflich als ‚Aufführungssituation' gefasst.[66]

Ab la dolchor del temps novel besteht aus fünf Strophen mit jeweils sechs achtsilbigen Versen. Das Gedicht kennt insgesamt nur drei Reime, einen auf *-el* (1), einen auf *-i* (2) und einen auf *-an* (3), deren Verteilung innerhalb der einzelnen Strophen sich im Laufe des Gedichtes ändert. Die beiden ersten Strophen folgen einem identischen Reimschema: 1-1-2-3-2-3. Die dritte bis fünfte Strophe stellen sich stattdessen wie eine Inversion dieser metrischen Ordnung dar: 3-3-2-1-2-1. Die Veränderung des Reimschemas erscheint solchermaßen ihrerseits als regelhaft. Es sind Textmerkmale wie diese, die Robert Guiette dereinst zu seiner bahnbrechenden Studie zur *trobador*-Dichtung als einer mittelalterlichen *poésie formelle* bewogen haben.[67]

Indessen beschränkt sich die lautliche Gestaltung des Gedichtes keineswegs auf diese phonetischen Muster seiner Gliederung. Es lassen sich weitere, wenn auch weniger regelhafte – und damit weniger evidente, aber umso kunstvollere – Elemente seiner Lautordnung beobachten. Der erste Vers ist in seinen ersten sechs Silben gekennzeichnet durch die Abfolge von jeweils zwei Silben, die einen gleichen Vokal aufweisen: ***Ab la** – d**o**lch**o**r – d**e**l t**e**mps*. Erst die beiden abschließenden Silben dieses Verses variieren mit dem Adjektiv in Reimstellung, *n**o**v**e**l*, dieses Schema. Denn die beiden Vokale dieses Wortes nehmen den jeweiligen Vokal der beiden voraufgehenden Silbenpaare auf. Dadurch wird auch der Reim auf *-el* innerhalb dieses Verses gleichsam vorbereitet. Denn er deutet auf den Artikel *del* zurück. Strukturierend für die lautliche Gestalt des ersten Verses wirkt ebenso der Konsonant *-l-*, der in jeder Gruppe von jeweils zwei Silben jeweils einmal vorkommt.

Die Verzahnung der Lautordnungen der beiden ersten Verse beginnt mit der Beibehaltung der auffälligen Rekurrenz des Konsonanten *-l-*, der auch im zweiten Vers erneut viermal Verwendung findet und in jedem Paar von jeweils zwei Silben einmal vorkommt. Ein Zusammenhang zwischen den Lautmustern der ersten beiden Verse ergibt sich auch insofern, als der zweite Vers das Modell des abschließenden Silbenpaares des ersten Verses aufnimmt und jeweils zwei unterschiedliche Vokale aufeinander folgen lässt. Dabei wird dieses Schema des Wechsels zudem innerhalb des Verses seinerseits variiert und in gewisser Weise gesteigert. In den ersten vier Silben

66 Kuhn 1968.

67 Guiette 1949, erweitert in Guiette 1960. Dass eine solche, anhand von Erfahrungen mit der Lyrik der Moderne entwickelte Konzeption allerdings die Gefahr einer Vernachlässigung der inhaltlichen Dimension mittelalterlicher Lyrik in sich trägt, hat Ursula Peters sehr deutlich demonstriert; vgl. Peters 1988.

folgen sich nämlich – und zwar in chiastischer Reihung – dieselben Vokale *-i-* und *-o-* aufeinander: ***f*o-*i*llo *l*i *bo*sc**. In den nächsten beiden Silbenpaaren kommt stattdessen nur *ein* Vokal, das *-e-*, zweimal vor und bildet insofern wie einen Rahmen um diese beiden Silben: ***e** li auc**e**l*, während die inneren Vokale *-i-* und *-au-* wechseln. Als Verbindung zwischen Vershälften fungiert hingegen der in ihnen jeweils vorkommende Artikel *li*; und natürlich bewirkt der Reim einen Rückverweis auf den ersten Vers.

Im dritten Vers ändert sich die Strukturierungsleistung der Konsonanten. Das *-l-* als Gliederungsmoment kommt nur noch in dessen zweiter Vershälfte, *en **l**or – **l**ati*, vor. In der ersten Vershälfte übernimmt diese Funktion die graphisch in *-ch-* repräsentierte Affrikate [tʃ], wobei zu ihrer Alliteration noch die Identität des Vokals *-a-* unterstützend hinzukommt: *chanton, chascus*. Anders als der erste Reim auf *-el* wird derjenige auf *-i-* in diesem Vers nicht vorbereitet. Doch korrespondiert das Reimwort *lati* durch die Abfolge der Laute *-a-* und *-t-* dem ersten Wort dieses dritten Verses: *chanton*.

Auch im vierten Vers fällt eine Häufung des Konsonanten *-l-* auf, der mit Ausnahme des ersten Silbenpaares in allen drei weiteren vorkommt: *segon **l**o vers de**l** nove**l** chan*. Eine Variation gegenüber den vorausgehenden drei Versen ergibt sich nur insofern, als erstmals die Grenze eines solchen Silbenpaares durch ein Wort verläuft: *del no – vel chan* und damit eine Variation in den bislang sehr gleichförmigen, jambischen Rhythmus einführt. Fällt das erste Silbenpaar des Verses (*segon*) aus der Strukturierung durch den Konsonanten *-l-* heraus, ist es hingegen durch seine Vokale deutlich mit den weiteren Silben des vierten Verses verbunden, der – mit Ausnahme der letzten Silbe – durchgängig von einem Wechsel zwischen *-e-* und *-o-* gekennzeichnet ist. Das Reimwort *chan* mit dem hier erstmal eingeführten Reim auf *-an-* tritt insofern phonetisch durchaus überraschend auf. Zugleich aber korrespondiert es chiastisch dem ersten Wort des vorausgehenden Verses: ***chan**ton*.

Ich breche an dieser Stelle die Analyse der Lautordnung der ersten Strophe von Wilhelms Gedicht ab. Ihre kunstvolle Komplexität dürfte hinreichend deutlich geworden sein. Ihr Raffinement gründet vor allem auf einem ausgeklügelten Wechsel zwischen einer phonetischen Musterbildung und der gleichzeitigen Durchbrechung der von ihr ausgebildeten Regelmäßigkeiten. Die dadurch hervorgebrachte Lautordnung beschränkt sich zudem keineswegs nur auf die Reime, sondern erfasst die Laute dieser Rede in bemerkenswerter Dichte.

Beachtung verdient darüber hinaus, dass die Lautmuster zugleich die Basis für weitere, im Besonderen syntaktische Regelmäßigkeiten bieten. Der erste Vers zerfällt in zwei syntaktische Einheiten, die jeweils aus einem Substantiv mit Präposition und Artikel gebildet werden, wobei dieses Schema zugleich mit seiner Variation einhergeht. Denn im zweiten Teil des Verses sind Präposition und Artikel zum Genitivartikel *del* kontrahiert. Zudem ist dem Substantiv hier ein Adjektiv beigesellt. Semantisch aber entspricht diesem Beiwort im Grunde die gesamte erste Vershälfte. Denn auch sie benennt ja eine Eigenschaft der besungenen (Jahres-)Zeit.

Der zweite Vers präsentiert einen anderen syntaktischen Parallelismus, nämlich eine Doppelung der grammatischen Subjekte: *li bosc, li aucel*. Sie aber kontrastiert zum

einen mit seiner phonetischen Gliederung. Denn das zweite Subjekt (*e li aucel*) füllt eine ganze Vershälfte aus, während die erste Vershälfte Subjekt und Prädikat vereint: *foillo li bosc*. Empfindlich gestört aber wird die Parallele der beiden Subjekte vor allem durch den Fortgang der Strophe. Denn der dritte Vers wartet mit dem Verbum auf, das zum zweiten Subjekt des Satzes gehört. Semantisch passte es ohnehin nicht zu dem ersten Prädikat (*foillo*), und so erweist sich der durch die metrische Gliederung suggerierte syntaktische Parallelismus als kaum mehr denn eine kurzfristige Illusion. Allerdings kehrt die Idee eines gedoppelten Subjekts noch einmal wieder. Denn *aucel* wird nun begleitet von *chascus*.

Der zweite Teil des dritten Verses besteht hingegen aus einer Verbindung von Präposition und Substantiv (*en lor lati*), die dem Muster der ersten Hälfte des Eröffnungsverses dieser Kanzone entspricht (*Ab la dolchor*) – mit dem variierenden Unterschied, dass an die Stelle des Artikels (*la*) ein Possessivpronomen (*lor*) tritt. Das ändert sich wieder in der ersten Hälfte des vierten Verses, wo eine syntaktische Bildung gleichen Musters (*segon lo vers*) wiederum mit einem Artikel vorkommt – auch wenn dessen grammatisches Geschlecht jedoch demjenigen des vorausgehenden Possessivpronomens entspricht. Nicht nur der erste Teil des vierten Verses deutet auf die erste Hälfte des ersten Verses von *Ab la dolchor del temps novel* zurück. Deutlicher noch ist diese Korrespondenz zwischen den jeweiligen zweiten Hälften der beiden Verse (*del novel chan – del temps novel*) ausgebildet. Doch ist in ihrem Parallelismus eine Umkehrung der Stellung von Substantiv und Adjektiv eingebaut.

Ich verzichte wiederum auf eine weitere Analyse der syntaktischen Muster dieser ersten Strophe von Wilhelms Kanzone. In welchem Maße hier eine Gestaltung von Sprache vorliegt – eine Gestaltung darüber hinaus, die auf einer phonetischen Musterbildung aufgebaut ist und weitere Ebenen der Sprache erfasst und nicht zuletzt aus ihrer Kombination Kapital schlägt – dürfte paradigmatisch plastisch geworden sein. Wie aber verhält sich diese Gestaltung der Sprache zum Gegenstand dieses Gedichts?

Als erste Beobachtung zur Antwort auf diese Frage lässt sich feststellen, dass der Sänger die Liedhaftigkeit seines Gedichtes selbst anspricht, wenn auch anspielungsreich indirekt. Denn ausdrücklich ist nur die Rede davon, dass die Vögel singen. Michel Zink hat darauf hingewiesen, dass *lati* im hier verwendeten Sinne das Lateinische als die fremde Sprache, die Sprache der anderen, die nicht die Volkssprache ist, bezeichnet.[68] Gleichwohl spielt der Text hier auch auf sich selbst an. Denn die Vögel singen in einer Weise, die unweigerlich an den Sänger selbst denken lässt: *segon lo vers del novel chan*. *Er* ist der Meister der Verse dieses neuen Liedes, und *seine* Verse sind es, auf die die Aufmerksamkeit des Hörers (und Lesers) damit unausdrücklich gerichtet wird.

Eine indirekte Bezugnahme auf das eigene Singen findet sich ebenfalls in den beiden abschließenden Versen der ersten Gedichtstrophe: *adonc esta ben c'om s'aisi | d'acho don hom a plus talan*. Indirekt ist hier die Rede von Wilhelms Lied, weil es sich

68 Zink 2017, 96–97.

um eine Periphrase handelt: Wenn die Vögel im Frühling singen, dann ist es recht, dass jedermann das tut, wonach es ihn am meisten verlangt. Worin aber besteht der Wunsch, der in der Umschreibung angedeutet wird, genau?

Auf diese Frage hält das Gedicht im Grunde zwei Antworten bereit. Die erste der beiden findet sich in der soeben gelesenen ersten Strophe: Der Gesang der Vögel lädt auch den Sänger dazu ein, *sein* Lied anzustimmen. Versteht man die periphrastische Aussage des Strophenschlusses in diesem Sinn, dann rechtfertigt er sein Lied, ein Produkt der Kunst, durch eine Analogie zur Natur. Denn der Gesang der Vögel erscheint als gleichermaßen natürlich, ja unausweichlich wie das Treiben der Blätter, zu dem er in Beziehung gesetzt wird.

Eine zweite Möglichkeit für die Deutung der Umschreibung bietet der Fortgang des Textes an:

> II
>
> *De lai don plus m'es bon e bel*
> *no vei mesager ni sagel,*
> *per que mos cors non dorm ni ri*
> *ni no m'aus traire adenan,*
> *tro qu'eu sacha ben de la fi,*
> *s'el'es aissi com eu deman.* [69]
>
> Von dort, wo es am besten und schönsten für mich ist, sehe ich weder einen Boten noch einen versiegelten Brief. Deshalb schläft mein Herz nicht, noch lacht es, noch wage ich fortzugehen, bis ich nicht zuverlässig weiß, dass sie so ist, wie ich es mir wünsche.

Ich gehe nicht weiter auf die formale Gestaltung dieser Strophe ein, auch wenn sich dazu wiederum eine ganze Menge sagen ließe. Nur auf ein für das gesamte Gedicht (wie für die Lyrik der Trobadors im Allgemeinen) wichtiges Verfahren, auf das ich bislang nicht hingewiesen habe, sei aufmerksam gemacht: auf die semantische Variation gleicher Worte. *Don* findet im letzten Vers der ersten Strophe als Relativpronomen Verwendung („wovon"), im ersten Vers der zweiten Strophe als örtliche Konjunktion („wo"). Die Gestaltung von Sprache schließt hier auch ihre Umgestaltung ein, die variierende Wiederholung der Ordnungsmuster innerhalb des Textes. (Und wie wir bemerken werden, strukturiert dieses Verfahren auch intertextuelle Beziehungen zwischen einzelnen Gedichten.)

Die zweite Möglichkeit, die sich für die Auflösung der Periphrase am Schluss der ersten Strophe nun abzeichnet, bringt also die Liebe des Sängers ins Spiel. Das, wonach es ihn am meisten verlangt, kann auch die Liebe zu seiner Dame sein. Die Umschreibung lässt sich also auf das Vorausgehende oder das Folgende beziehen. Sie kann das Lied oder die Liebe bezeichnen.

---

69 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 119.

Welche Funktion aber hat diese doppelte Lesbarkeit? Sie besitzt für diesen Text eine entscheidende Bedeutung, denn sie ist konstitutiv für die Regelung des Wirklichkeitsbezugs von Wilhelms Lied. Lässt sich nicht entscheiden, ob dem Sprecher der Sinn am meisten nach der Liebe oder dem Gesang steht, dann führt diese Ambiguität auch im Verhältnis zwischen dem *Text* und seinem *Gegenstand* eine nicht mehr aufzuhebende Ungewissheit ein: Man weiß nicht, ob der Sänger von der Liebe handelt, weil er singen möchte (und sich zu diesem Zweck ein – konventionelles – Thema für sein Lied wählt), oder ob er singt, weil er verliebt ist. (Auch auf einen solchen Zusammenhang von Liebe und Gesang gibt der Text übrigens einen versteckten Hinweis, und zwar schon mit dem ersten Vers. Denn von der Süße – *dolchor* – des Frühlings heißt es, dass sie die Vögel singen lässt. Die Süße aber passt ebenso zur Liebe.)

Die Unsicherheit über das Verhältnis von Ursache und Wirkung in der Beziehung zwischen Liebe und Gesang erweist sich deshalb letztlich als eine Chiffre der – potentiellen – Fiktion des Gegenstands dieses Liedes. Aber sie bleibt eben eine bloße Potentialität: Fiktion tritt gleichsam als die Möglichkeit ihrer selbst in Erscheinung. Mit *textinternen* Mitteln erzielt dieses Gedicht mithin eine ähnliche Zuordnung des Möglichen und des Fiktiven, wie sie auch für den sogenannten Fiktionsvertrag kennzeichnend ist.

Eine solche – stillschweigende – Vereinbarung stellt ja so etwas wie ein Ermächtigungsgesetz für einen Autor dar. Sie gibt ihm die Möglichkeit an die Hand, Aussagen über Dinge zu treffen, die nicht den Tatsachen entsprechen. Fiktionalität eröffnet also stets die Möglichkeit der Fiktion, ohne einen fiktionalen Text auf Fiktives festzulegen. Doch während eine solche Zuordnung der beiden Kategorien im Fall des – zur Konvention gewordenen – Fiktionsvertrags durch eine eben konventionelle Regelung bewirkt wird, stellt Wilhelms Lied sie durch einen spezifischen Sprachgebrauch, durch eine Leerstelle der Information her. In dieser sich formierenden Tradition volkssprachlicher Dichtung wird also innerhalb des Textes selbst ein Wirklichkeitsverhältnis dieses sprachlichen Artefakts arrangiert, wie es später durch eine etablierte poetologische Konvention geregelt werden wird.

Wenn das Wirklichkeitsverhältnis des ästhetischen Textes auf einer Verknüpfung von Darstellung und Gestaltung von Welt beruht, dann nimmt ihre Verbindung in *Ab la dolchor del temps novel* die Form einer Unentscheidbarkeit zwischen beiden Formen des Wirklichkeitsbezugs an. Die Alternative, die die betreffende Informationslücke eröffnet, hat auch eine jeweils andere Motivation für die Gestaltung der Sprache, die das Gedicht zu einem solchen macht, zur Folge: Es stellt sich entweder als ein Gesang dar, dessen Selbstverständlichkeit durch eine Analogiebildung zur Natürlichkeit des Vogelsangs bekräftigt wird. Oder das Lied erscheint als Ausdruck einer Liebe, die zum Singen animiert.

An dieser doppelten Motivationsstruktur aber wird deutlich, dass sich die spezifische Zuordnung von Gestaltung und Darstellung der Wirklichkeit in unserem Gedicht aus einer Engführung mit seiner Gestaltung von Sprache ergibt. Die beiden Formen der Gestaltung werden – um es mit dieser mathematischen Metapher auszudrücken –

aufeinander abgebildet; und in der Konsequenz ihrer Kombination lässt sich für das Wirklichkeitsverhältnis dieses Liedes zwischen einer Gestaltung oder Darstellung von Welt nicht mehr entscheiden: Weil es sich um ein Gedicht (und Lied) handelt, kann es sein, dass sein Gegenstand nur die Gelegenheit zur Demonstration dichterischer Meisterschaft zu bieten hat. Doch ebenso ist nicht ausgeschlossen, dass die Liebe des Sängers ihn zu einer poetischen Gestaltung seiner Empfindungen veranlasst – nicht zuletzt, um die Dame zu beeindrucken, deren Gunst er anstrebt.

Die Gestaltung der Sprache aber gerät in diesem Lied damit zum Medium der Aufhebung einer Entscheidungsmöglichkeit darüber, ob wir es mit einer Gestaltung oder Darstellung von Welt zu tun haben. Wenn für ästhetische Wirklichkeitsdarstellung eine hybride Verknüpfung von Gestaltung und Information charakteristisch ist, dann gewinnt das Verhältnis beider Formen der Bezugnahme auf die Wirklichkeit durch die Verbindung mit der Gestaltung von Sprache in *Ab la dolchor del temps novel* die Qualität irreduzibler Ambiguität.

Die Bedeutung der Leerstelle, die damit als ein essentielles Element dieses Textes eingeführt wird, lässt sich auch weiterhin für Wilhelms Gedicht beobachten; ja, sie wird sich als ein zentrales Moment seiner Struktur erweisen. So bestimmt sie auch den Übergang zwischen den beiden Eingangsstrophen: Nicht nur endet die erste Strophe mit einer Periphrase, auch die zweite Strophe beginnt mit einer solchen: *De lai don plus m'es bon e bel*. Dass diese örtliche Umschreibung sich auf eine Person bezieht, wird erst am Ende dieser Strophe unverkennbar deutlich, weil die gemeinte Dame dort mit einem Personalpronomen (*el'*) benannt wird: *s'el'es aissi com eu deman*. Nirgends aber wird diese Person mit einem Namen versehen und damit individualisiert. Sie wird grundsätzlich nur mit Hilfe von (generischen) Pronomina bezeichnet und mit einer weiteren Periphrase benannt, die sich in der Abschlussstrophe findet: *mon Bon Vezi* („mein guter Nachbar").

Nachbarschaft lässt sich durchaus als Chiffre für emotionale Verbundenheit verstehen. Gleichwohl geht diese Periphrase der Geliebten mit einer semantischen Störung einher. Denn die damit angezeigte Nähe steht im Widerspruch zu den Informationen der zweiten Strophe, in der die Dame an einem Ort in der Ferne angesiedelt wurde. Nur eine solche räumliche Distanz macht die Hoffnung auf Boten und Briefe erforderlich. Wie also verhalten sich *proprium* und *translatum* zueinander? Befindet sich die Dame in der Ferne, dann ist die Nachbarschaft eine Metapher für die Liebesbeziehung. Ist sie hingegen eine gute Nachbarin, weil sie in der Nähe des Liebenden weilt, dann gerät die ferne Geliebte zu einer Chiffre für die Unerreichbarkeit der geliebten Frau, die sich eben *nicht* so verhält, wie es der Sänger sich wünscht. Und wäre dieser Ferne womöglich auch eine wirklichkeitssemantische Dimension eingeschrieben? Hätten wir die Distanz als eine Chiffre für die Fiktion der Dame zu lesen? Wäre die Entfernung ein versteckter Hinweis auf ein irgendwo, das letztlich für ein ‚nirgendwo' steht?

Die – in sich widersprüchlichen – räumlichen Koordinaten dieses Liedes bringen mithin auch eine unaufhebbare Ambiguität der Beziehung zwischen wörtlicher und metaphorischer Bedeutung der Sprachzeichen hervor. Diese Ambivalenz gehört glei-

chermaßen zu der strukturellen Unentschiedenheit des Wirklichkeitsverhältnisses in diesem Gedicht. Es verdient in dieser Hinsicht Beachtung, dass die folgende dritte Strophe die Verwandlung der Naturszenerie des Frühlings vom Eingang des Textes in eine Bildlichkeit für die Liebe vorführen wird:

III

La nostr'amor va enaissi
com la brancha de l'albespi,
qu'esta sobre l'arbr'en creman,
la nuoit, ab la ploi'ez al gel,
tro l'endeman, que·l sols s'espan
pel la fueilla vert el ramel.[70]

Mit unserer Liebe steht es wie mit dem Ast des Weißdorns, der nachts am Baum zittert, im Regen und im Frost, bis zum anderen Morgen, wenn die Sonne sich durch die grünen Blätter an dem Zweig ausbreitet.

Zum ersten Mal ist hier ausdrücklich von der Liebe die Rede (*la nostr'amor*), deren beständige Schwankungen nun zum Thema gemacht werden. Und zur Charakteristik dieser verschiedentlich auftretenden Stimmungswechsel wird der Frühling in die Bildlichkeit eines Vergleichs für die Situation zwischen den Liebenden übertragen. Anders formuliert: Aus der metonymischen Beziehung zwischen Liebe und Frühling in der Eingangsstrophe entwickelt sich nun eine metaphorische Relation.

Dass es sich dabei in der Tat um eine frühlingshafte Szenerie handelt, geht aus dem blühenden Weißdorn in den erwähnten kalten Nächten hervor. Die sehr generischen Informationen der Eingangsstrophe werden in ihrer bildlichen Umdeutung also zugleich ein Stück weit konkretisiert. Man möchte fast von einem logischen Chiasmus sprechen: Die Metaphorik ist sehr viel präziser als die Schilderung der faktischen Szenerie: An die Stelle der (vielen) Wälder der ersten Strophe (*li bosc*) tritt der eine Baum, der zudem als Weißdorn genau identifiziert wird. Und auf dem Zweig, von dem dort die Rede ist, kann man sich im Übrigen unschwer einen singenden Vogel vorstellen. Es ist gleichsam ein ganzes Wortfeld des Baumes, das diese Strophe mit den Begriffen *arbre*, *branca*, *ramel* und *fueillas* zusammenstellt, wobei deren zuletzt genannter zugleich eine Variation der Wortart eines zuvor benutzen Lexems mit sich bringt. Denn bereits in der ersten Strophe findet sich die Verbform *foillo*. Auch diese Kombination von lexikalischen und morphologischen Variationen bedeutet Arbeit an der Sprache – alias deren Gestaltung durch Verwandlung.

Die in dieser Strophe bemerkte Konkretisierung des Allgemeinen durch das Besondere bestimmt auch die Beziehung zu der folgenden Strophe, in der am einzelnen Fall dasjenige exemplifiziert wird, was die vorausgehende Strophe als allgemeinen Befund für die Liebe zwischen dem Sänger und seiner Dame festgehalten hatte:

70 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 119.

IV

Enquer me menbra d'un mati
que nos fezem de guerra fi
e que·m donet un don tan gran:
sa drudari'e son anel.
Enquer me lais Dieus viure tan
qu'aia mas mans soz son mantel![71]

Ich erinnere mich noch an einen Morgen, als wir unserem Krieg ein Ende setzten und sie mir ein so großes Geschenk gab, ihre Gunst und ihren Ring. Lasse Gott mich noch so lange leben, bis ich meine Hände unter ihrem Mantel halte!

Auch in dieser Strophe spielt ein weiteres Mal das Verhältnis zwischen *proprium* und *translatum* der Rede eine wichtige Rolle, nur findet hier ein Positionswechsel zwischen den beiden Redeweisen in umgekehrter Richtung statt: Aus der metaphorischen Nacht der Unstimmigkeiten zwischen den Liebenden, die mit der Harmonie des folgenden Sonnentags kontrastiert, wird nun eine tatsächliche Nacht des Streits, die dem Morgen der Versöhnung vorausgeht. Aber worin genau besteht diese Versöhnung? Und gäbe es womöglich auch einen Hinweis auf den Gegenstand der Zwistigkeiten zwischen dem liebenden Sänger und seiner Dame?

Über das Ziel der Wünsche des Sängers dürfte nach den anschließenden beiden Versen dieser Strophe kein ernsthafter Zweifel zurückbleiben. Hätte sich deshalb auch der Streit zwischen den Liebenden auf die Erfüllung seines Begehrens bezogen? Worin aber bestünde dann ihre Versöhnung?

In dieser Hinsicht ist die Auskunft des Textes wiederum auffällig unbestimmt. Die entscheidende Frage in diesem Zusammenhang bezieht sich auf das Ausmaß der *drudari'* der Dame, ihrer dem Sänger gewährten Gunst. Sie kann – aber sie muss nicht – ihre Bereitschaft zur sexuellen Vereinigung mit dem Liebenden bedeuten. Doch scheint nicht die Gabe des Rings ihren (dauerhaften) Bund zu besiegeln? Allerdings weckt die in den Schlussversen zum Ausdruck gebrachte Hoffnung wiederum Zweifel an einer solchen Annahme. Denn würde der Sänger Gott anrufen, ihm so lange das Leben zu schenken, bis er die ersehnte Intimität mit der Dame genießen könne, wenn ihm schon geglückt wäre, was er für die Zukunft erhofft?[72] Hätte sie ihm also nur ein Versprechen gegeben? (Und noch eine Frage stellt sich: Ist der Gott der Christen eigentlich der rechte Adressat für eine solche Bitte, die schließlich auf sinnliche Befriedigung zielt?)

Auch diese vierte und letzte Strophe des Gedichtes wartet zudem mit widersprüchlichen Aussagen auf, in deren Konsequenz erneut eine weitgehende Unwissenheit über das entsteht, wovon hier berichtet wird. So bleibt der Hörer und Leser

71 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 119.

72 Davon, „daß er mit derlei Wünschen durchaus ‚handfesten' Erfolg hatte", ist darum keineswegs auszugehen. Zu dieser Deutung (wie Wortwahl) entscheidet sich gleichwohl Rieger 2008, 78.

weitgehend im Unklaren darüber, wie es um die Beziehung zwischen den beiden Liebenden bestellt ist. Die elementare Ambivalenz dieses Textes, der von Anfang an nachgerade systematisch eine Entscheidung darüber verhindert, ob die Liebe des Sängers einer biographischen Erfahrung entspricht oder nur den Inhalt dieses Liedes bildet, bestimmt ebenso die Auskünfte *über* die Eigenschaften dieser Liebe. Die Ambiguität, die das Lied im Verhältnis der ersten beiden Strophen zueinander zwischen Gestaltung und Darstellung einer Liebeserfahrung produziert, gerät zu einem strukturellen Muster seiner Informationspolitik, das in unterschiedlicher Gestalt in den Strophen dieses Gedichtes wiederkehrt und auch die Rede über Einzelheiten der darin besprochenen Liebessituation bestimmt. Die Leerstelle gerät gleichsam zu seinem essentiellen Informationsprinzip, das insofern selbst auf einer Paradoxie beruht.

Das größte dieser Rätsel aber findet sich womöglich in seiner Schlussstrophe:

V

Qu'eu non ai soing d'estraing lati
que·m parta de mon Bon Vezi;
qu'eu sai de paraulas com van,
ab un breu sermon que s'espel:
que tal se van d'amor gaban,
nos n'avem la pessa e·l coutel.[73]

Denn ich habe keine Sorge vor merkwürdigen Redereien, die mich von meinem guten Nachbarn trennten. Denn ich weiß, wie es um Worte bei einer kurzen Rede steht, die sich verbreitet. Mögen sie sich ihrer Liebe rühmen, wir haben das Stück und das Messer.

Vor allem der ziemlich erratisch wirkende Schlussvers dieser Strophe zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Weniges hat die Interpreten von Wilhelms *Ab la dolchor del temps novel* denn auch so beschäftigt wie diese in der Tat höchst änigmatische Schlusszeile. Fast erweckt sie den Eindruck, als steigere sie die Leerstellen der Information, die diesen Text von der ersten Strophe an durchziehen und mithin wesentlich charakterisieren, an dessen Ende zum semantischen Rätsel.

Das Spektrum der Deutungen dieses Verses reicht von eindeutig erotischen (mitunter ziemlich drastischen) Interpretationen[74] bis zu seinem Verständnis im Sinne eines eher harmlosen Sprichworts, das die Kombination von Stück und Messer als ein Sinnbild des Tatsächlichen liest.[75] Sollte der Schlussvers also die Bestätigung für das liefern, was in der vorausgehenden Strophe noch ungewiss bleibt?

Zur Logik dieser Strophe zählt es, dass sie argumentativ an die vorausgehende anschließt: „*Denn* ich habe keine Sorge vor fremden/merkwürdigen Reden, die mich von mei-

73 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 120.
74 Nirgends so drastisch wie bei Rieger 2000, 57. Ich verzichte auf ein Zitat.
75 Gaunt 1989, 32–33.

ner Dame trennen könnten.“ Der durch eine Konjunktion hergestellte Zusammenhang mit der zuvor an Gott gerichteten Bitte, ihn doch noch so lange leben zu lassen, bis er seine Hände unter dem Mantel der Dame habe, scheint also zu besagen, dass er sich der Treue seiner Dame sicher sein kann, sein Glück darum nicht durch sie, sondern einzig durch seine eigenen Lebensumstände gefährdet werden könne. Und für diese Gewissheit gibt er im Grunde zwei verschiedene, wiederum miteinander konkurrierende Begründungen an.

Wesentlich für die Existenz ihres Nebeneinanders ist eine Eigenheit des Ausdrucks *estraing lati*, der eine fremde Rede bezeichnet und dessen Bedeutung vermutlich absichtsvoll zwischen den ‚Reden der anderen‘ und ‚merkwürdigen Reden‘ oszilliert (als wäre beides das gleiche). Es scheint mir von entscheidender Bedeutung für ein angemessenes Verständnis dieser Wendung zu sein, dass das Reimwort *lati* noch einmal auf die erste Strophe zurückdeutet, wo es bereits im dritten Vers in gleicher Position stand: *en lor lati*. In ihrer Sprache singen alle Vögel, hieß es dort; aber zu diesen Stimmen der Natur muss man auch den Sänger hinzuzählen, der, von ihnen inspiriert, *sein* neues Lied anstimmt.

Der Rückverweis von *estraing lati* auf den Textbeginn macht aus der nun evozierten fremden/merkwürdigen Rede ein minderwertiges Gegenstück jenes *lati*, in dem die Vögel und der Sänger selbst brillieren. Die textinterne Reminiszenz verleiht dem Begriff also auch eine poetologische Dimension und scheint anzudeuten, dass hier die Rede seiner (dichtenden) Konkurrenz um die Gunst seiner Dame gemeint ist. Der Rückverweis auf den Beginn begründet damit eine tiefe Ambivalenz auch dieser Abschlussstrophe, die ihrerseits zwischen einer Rede über die Liebe und einer Rede über die Kunst changiert und damit ebenso zur Unentschiedenheit des Gedichtanfangs zurückkehrt.

Was also besagt es, dass der Sänger weiß, wie es mit den Worten (der anderen) steht, die die Runde machen? Will er damit andeuten, dass er im Unterschied zu ihnen die Kunst der Worte beherrscht und mithin die Konkurrenz seiner Mitbewerber nicht fürchten muss? Oder will er sagen, dass er sich vor Worten nicht zu fürchten hat, die diejenigen verbreiten, die sich ihrer Liebe rühmen, weil *er* den Beweis für die Zuneigung seiner Dame in Händen hält, wodurch ihre Rede alle Glaubwürdigkeit verliert? Die Abschlussstrophe ist konsequent doppelt lesbar, ihre Aussagen lassen sich noch einmal auf das Lied wie die Liebe beziehen. Wilhelms Gedicht kehrt insofern an seinem Ende zu der tiefen Ambivalenz, die schon seinen Beginn charakterisiert, zurück – zu einer Ambivalenz, die für dieses Lied eine Entscheidung zwischen Gestaltung und Darstellung, zwischen Fiktion und Realität unmöglich macht.

7.2 Wilhelm von Aquitanien, *Farai un vers de dreit nien*

Geht man von einer solchen durchgängigen Ambivalenz von Wilhelms Lied aus, die auch und vor allem das Wirklichkeitsverhältnis der darin geschilderten Situation betrifft, so lässt sich eine Brücke schlagen zu seinem wohl rätselhaftesten Gedicht, das aus

diesem Grund eine Vielzahl unterschiedlicher Interpretationen erfahren hat.[76] Denn hier scheint in aufeinandergetürmten, nachgerade ostentativen Dunkelheiten wie Widersprüchen genau jene strukturelle Ambivalenz, die wir in *Ab la dolchor* als durchgängiges, in unterschiedlicher Gestalt auftretendes Muster dieses Gedichtes beobachten konnten, thematisch zu werden:

I

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau.[77]

Ich werde ein Gedicht über rein gar nichts machen. Es wird nicht von mir und nicht von jemand anderem handeln noch von Liebe und Jugend, noch von irgendetwas anderem. Denn es ist eher im Schlaf auf einem Pferd gedichtet worden.

Eines der sprachlichen Verfahren, derer sich Wilhelm bedient, um das ambivalente Verhältnis im Wirklichkeitsbezug der Dichtung zwischen Information *über* und Gestaltung *von* Welt zum Ausdruck zu bringen, ist der erwähnte offensichtliche Widerspruch zwischen verschiedenen Aussagen seines Textes, die nachgerade dessen Makrostruktur ausmachen. Denn dieses Gedicht wird im Folgenden genau von dem handeln, was er eingangs als dessen Gegenstand kategorisch ausschließt – so etwa auch und vor allem von einer anderen Person und seiner Liebe zu ihr (und mithin, wie schon zuvor, auch – was er eingangs ebenso bestritten hatte – von sich selbst):

V

Amigu'ai ieu, no sai qui s'es:
c'anc no la vi, si m'aiut fes;
ni·m fes que·m plassa ni que·m pes,
ni no m'en cau:
c'anc non ac norman ni franses
dins mon ostau.

VI

Anc no la vi et am la fort;
anc no n'aic dreit ni no·m fes tort;
quan no la vei, be m'en deport;
no·m prez un jau:

76 Vgl. zur Interpretationsgeschichte dieses Gedichtes Gaunt 1989, 27.
77 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 115.

qu'ien sai gensor e belazor,
e que mais vau.[78]

Ich habe eine Freundin, und weiß nicht, wer sie ist, denn niemals sah ich sie, bei meinem Glauben! Niemals tat sie mir etwas, das mir gefallen oder missfallen hätte, noch kümmere ich mich darum; denn noch nie hatte ich einen Normannen oder einen Franzosen in meinem Haus.

Noch nie sah ich sie und liebe sie heftig, niemals hat sie mir recht oder unrecht getan. Und wenn ich sie nicht sehe, macht es mir nichts aus, denn sie ist mir keinen Hahn wert, denn ich kenne eine edlere und schönere und die mehr wert ist.

Der Widerspruch zwischen den Ankündigungen des Gedichteingangs und dem Inhalt dieser beiden Strophen lässt sich zweifellos wiederum als eine implizite Charakteristik dessen, was poetische Fiktion konstituiert, verstehen: Sie macht Aussagen über Dinge, die es nicht gibt, und behandelt sie dennoch so, als wären sie existent. Auch die nähere Beschreibung der solchermaßen in ein Zwielicht ihrer Existenz gerückten Freundin des Ichs lässt sich in diesem Sinn deuten: Wenn der Sprecher behauptet, eine solche Dame zu haben und sie gleichwohl nicht kennen will, dann entspricht dies dem Sachverhalt, dass er zwar in seinen Liedern über eine solche Dame spricht, aber sie in der Tat nicht kennt, weil er sie gar nicht kennen kann. Und gleichermaßen erklärt sich auf diese Weise, warum ihn das Verhalten dieser Frau völlig gleichgültig lässt – und in der Tat zurecht lassen kann.

Das besondere Raffinement dieser unausdrücklichen poetologischen Reflexion aber besteht darin, dass sie selbst betreibt, was sie zugleich entlarvt, indem sie ihrerseits mit einer Behauptung von Tatsächlichem aufwartet. Wilhelm versieht seine poetologisch lesbaren Feststellungen nämlich mit (Pseudo-)Erklärungen, die einen realistischen Grund für die zuvor getroffenen Aussagen anzugeben scheinen. So stellt er am Ende der zuletzt zitierten Strophe fest, die Dame lasse ihn deshalb kalt, weil er eine „edlere und schönere" kenne. Wie aber könnte er diesen Vergleich ziehen, ohne die andere, wie zuvor ausdrücklich festgestellt, je gesehen zu haben? Sollte er von ihr nur gehört haben?

Zugleich aber gerät dieser Satz in den Widerspruch zu Wilhelms anfänglicher Ankündigung, er werde (auch) nicht von sich selbst sprechen. Und schon diese Eingangsstrophe hatte das, was man als eine Selbstcharakteristik der Fiktion verstehen kann, mit einer scheinhaften – und sich absichtsvoll als solche zu erkennen gebenden – Erklärung versehen: Das Gedicht sei schließlich im Schlaf auf einem Pferderücken entstanden. Unmittelbar evident ist eine solche Erläuterung freilich kaum, ihr erratischer Zug stattdessen Programm – Teil jenes Programms durchgängiger Paradoxierung, das dieses Gedicht von allem Anfang an charakterisiert und das sich als Chiffre der Selbstbestimmung eines Wirklichkeitsverhältnisses verstehen lässt, wie es ebenso für andere Gedichte Wilhelms charakteristisch ist.

78 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 116–117.

Insofern diese Selbstreflexion poetischer Rede in einem *vers*, also ihrerseits in einem Gedicht stattfindet, führt sie – durchaus schlüssig – auch vor, was sie zugleich entlarvt. Dies macht die besondere Komplexität – man könnte auch sagen: die hohe Kunstfertigkeit – von Wilhelms *Farai un vers de dreit rien* aus. Aber dieses Gedicht zeugt damit ebenso schon an dem jedenfalls für uns greifbaren Beginn der Trobadordichtung von einem wachen Bewusstsein für jene Verfahren, die andernorts in Wilhelms Liedern zur Anwendung kommen.

7.3 Jaufre Rudel, *Lanqand li jorn son lonc en mai*

Alle Gestaltung schließt die Möglichkeit einer Umgestaltung ein. Dies gilt für den einzelnen Text, wie wir für Wilhelms Lied *Ab la dolchor* anhand einiger Verwandlungen seiner sprachlichen Muster innerhalb dieses Gedichtes in Ansätzen beobachten konnten. Aber es gilt ebenso für die Beziehung zwischen einzelnen Gedichten. Die Gestaltung, die sich in einem Artefakt vollzieht, bildet insofern eine zweistellige Relation aus: Sie definiert sich ebenso im Verhältnis zur außerkünstlerischen Realität wie zur vorgängigen künstlerischen Gestaltung dieser Realität, wobei sich beide Beziehungen als interdependent darstellen.

In diesem Sinn sei im Folgenden ein Blick auf Jaufre Rudels Lied *Lanqand li jorn son lonc en mai* geworfen, das sich als eine Replik auf Wilhelms *Ab la dolchor del temps novel* lesen lässt – und wohl auch verstanden sein will:

I

Lanqand li jorn son lonc en mai
m'es bels douz chans d'auzels de loing,
e qand me sui partitz de lai
remembra·m d'un'amor de loing.
Vauc, de talan enbroncs e clis,
si que chans ni flors d'albespis
no·m platz plus que l'inverns gelatz.[79]

Wenn die Tage lang sind im Mai, ist der süße Gesang der fernen Vögel schön für mich; und wenn ich von dort aufgebrochen bin, erinnere ich mich an eine ferne Liebe. Dann gehe ich betrübt und mit hängendem Kopf einher, sodass weder Gesang noch die Weißdornblüte mir mehr als der eisige Winter gefällt.

Welche Textmerkmale sind es, die Wilhelms Lied *Ab la dolchor del temps novel* als Jaufre Rudels Intertext in diesem Gedicht markieren? Es ist, wie stets, ein Bündel von Elementen, das ihren Zusammenhang anzeigt. Ich beschränke mich zunächst auf die erste Strophe von *Lanqand li jorn son lonc en mai*, um diesen Nachweis zu führen. Die

79 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 163.

Hinweise sind aber schon hier so dicht, dass ein intertextueller Zusammenhang zwischen beiden Gedichten kaum in Frage stehen dürfte.

Beide Texte handeln vom Frühling. Hier wie dort ist vom Vogelsang die Rede und eine besonders deutliche Markierung einer individuellen Beziehung zwischen ihnen bildet der Weißdorn, der aus der dritten Strophe bei Wilhelm in die erste Strophe bei Jaufre Rudel wechselt.

Sodann fallen etliche lexikalische Entsprechungen ins Auge: *talan* beschließt in Wilhelms Lied die erste Strophe, Jaufre Rudel verwendet dieses Wort im fünften Vers seiner ersten Strophe. Mit dem Hinweis auf die Süße des Frühlings, der die Vögel zu ihrem Sang ermuntert (*Ab la dolchor*), beginnt Wilhelm, Jaufre Rudel macht daraus in seinem zweiten Vers den süßen Gesang der Vögel: *m'es bels douz chans d'auzels de loing*. Das Nebeneinander der beiden Adjektive *bels* und *douz* greift dabei zugleich die Doppelung der Beiwörter *bon e bel* auf, die den ersten Vers der zweiten Strophe bei Wilhelm beschließt. Schon die bislang gesammelten Beobachtungen, denen wir noch weitere hinzufügen werden, dürften genügen, um den intertextuellen Konnex zwischen beiden Gedichten zu belegen. Entscheidend für Jaufre Rudels *Lanqand li jorn son lonc en mai* ist jedoch nicht das bloße Faktum ihres Zusammenhangs, wesentlich für die Bedeutung seines Gedichtes erscheint vielmehr die Logik der Transformationen, die er an Wilhelms Intertext vornimmt.[80]

80 Genau hierin besteht der konzeptuelle Zugewinn des Intertextualitätskonzepts gegenüber der lange vorherrschenden Vorstellung von einer Quelle. Abgesehen von den irrtümlichen Annahmen über ein Ursache-Wirkung-Verhältnis, das mit der Begrifflichkeit der Quelle einhergeht, ist es eben nicht die Gemeinsamkeit, sondern gerade die Differenz gegenüber dem zitierten Text, die das eigentlich produktive Moment intertextueller Relationen ausmacht. Schon Julia Kristeva, auf die dieser Begriff bekanntlich zurückgeht, betonte das differentielle Moment als Kern intertextueller Beziehungen: „Le texte est donc une *productivité*, ce qui veut dire: 1. Son rapport à la langue dans laquelle il se situe est redistributif (destructivo-constructif), par conséquent il est abordable à travers des catégories logiques plutôt que purement linguistiques; 2. il est une permutation de textes, une intertextualité : dans l'espace d'un texte plusieurs énoncés, pris à d'autres textes, se croisent et se neutralisent" (Kristeva 1969, 113). („Der Text ist mithin eine Produktivität, und dies soll besagen: Seine Beziehung zu der Sprache, in der er verfasst ist, ist distributiv [destruktiv-konstruktiv], er ist ein Austausch von Texten, eine Intertextualität. Im Raum eines Textes überkreuzen und neutralisieren sich Aussagen, die anderen Texten entnommen sind.") Der Wortlaut von Kristevas Definition gibt indessen recht treffend wieder, an welcher Stelle sich das Moment der Differenz in intertextuellen Beziehungen gleichsam verselbstständigt und zur Auflösung von Bedeutung führt. Dies ist dort der Fall, wo sie den Sprachgebrauch unmittelbar an die Strukturen des Sprachsystems anschließt, wie es im Rahmen einer poststrukturalen Sprachtheorie beschrieben worden ist. Sie überträgt mithin auf die Einheit des Textes, was bei Derrida für die Einheit des (einzelnen) Zeichens definiert ist; und so wird auch jeder Text in den von ihm postulierten Strudel der *différance* der Zeichen hineingeholt. Kaum zufällig findet bei Kristevas Definition der Intertextualität ja auch ein Wortpaar, „destructivo-constructif", Verwendung, das an den Dekonstruktionsbegriff angelehnt ist. Doch indem Kristeva die *parole* auf diese Weise jeder Autonomie gegenüber der *langue* beraubt, verschließt sie sich der Möglichkeit, intertextuelle Differenz als positive Konstitution von Bedeutung innerhalb einer Relation zwischen einzelnen Texten zu beschreiben.

Bevor wir uns den Einzelheiten dieser Umgestaltung zuwenden, sei zunächst der Frage nachgegangen, welche systematische Funktion Intertextualität hier für die Konstitution des sprachlichen Artefakts besitzt. Auch sie nämlich lässt sich als eine Verknüpfung der Gestaltung von Sprache mit dem spezifischen Wirklichkeitsverhältnis ästhetischer Textualität begreifen; und auch für sie spielt Unentscheidbarkeit zwischen Alternativen eine Rolle, die in ihrem Fall den Status sprachlicher Umgestaltung betrifft. Denn es bleibt strukturell ungewiss, ob die Umgestaltung des Intertextes (nur) die Verwandlung dieses *Textes* betrifft oder ob dessen Transformation der *Darstellung* einer bestimmten *Situation* gilt. Ist sie *bloßes* ‚Sprachspiel' oder Anpassung an eine Darstellung von Welt? Infolge dieser Ambivalenz wird auch eine Entscheidung darüber, ob wir es mit einer Gestaltung oder Darstellung von Wirklichkeit zu tun haben, wiederum unmöglich gemacht. Intertextuelle Umgestaltung produziert insofern mit anderen Mitteln eine Ambiguität zwischen Gestaltung und Information, wie wir sie schon in Wilhelms Lied für die Verknüpfung der Gestaltung von Sprache mit einem ästhetischen Verhältnis zwischen Text und Wirklichkeit beobachtet haben.

Wie aber stellt sich die Umgestaltung von Wilhelms Lied in Jaufre Rudels Text im Einzelnen dar?

Einen ersten Hinweis darauf bieten schon die ersten beiden Verse in *Lanqand li jorn son lonc en mai*, und zwar durch die Korrespondenz von *lonc* und *loing*. *Lonc* ist als ein zeitlicher Begriff eingeführt. Er macht die langen Tage zum Kennzeichen des Frühlings (wobei der Frühling auf den Monat Mai eingegrenzt wird. Jaufre setzt also sogleich mit jener Konkretisierung eines Elementes der frühlingshaften Natur ein, die wir bei Wilhelm zwischen der ersten und der dritten Strophe beobachten konnten. Schon allein dadurch erweist er sich als ein kundiger Kenner von Wilhelms Dichtung.) Die Akzentuierung zeitlicher Ausdehnung der Frühlingstage aber dient der Vorbereitung der Profilierung räumlicher Distanz, die das beherrschende Thema von Jaufre Rudels Text werden wird.

Dessen zentrale Stellung geht schon allein aus einem metrischen Befund hervor: Sämtliche Strophen von *Lanqand li jorn son lonc en mai* weisen dieselben Reime auf (*-ai*, *-oing*, *-is* und *-atz*), die jeweils nach demselben Schema (ababccd) angeordnet sind. In allen sieben Strophen aber kommt für den Reim auf *-oing* stets dasselbe Reimwort, *loing*, vor und markiert die Ferne als das Hauptthema des Gedichtes. Jaufre Rudel gilt denn auch als der Dichter des *amor de lonh*, der fernen Geliebten, die er nicht nur in diesem Lied besingt. Lange mit einer west-östlichen Romanze des Kreuzritters in Verbindung gebracht, einer Liebe zur Gräfin von Tripoli, hat Leo Spitzer den *amor de lonh* hingegen hellsichtig in seiner symbolischen Qualität herausgestellt, als Sinnbild der Unerreichbarkeit der Dame.[81] Und auch dieses Motiv hat einen intertextuellen Ursprung.

Jaufre Rudel reagiert nämlich in *Lanqand li jorn son lonc en mai* mit der Formel des *amor de loing* auf eine Implikation von Wilhelms Lied: *De lai don plus m'es bon e bel | no vei mesager ni sagel*, heißt es zu Beginn von dessen zweiter Strophe. Die Ge-

81 Spitzer 1944.

liebte weilt offensichtlich in der Ferne.[82] Wir haben erörtert, wie sich diese Information zur anderweitigen Periphrase der Geliebten als eines „guten Nachbarn" verhält und wie der latente Widerspruch zwischen beiden Aussagen ein irreduzibles Changieren zwischen wörtlicher und übertragener Rede zur Folge hat. Schon bei Wilhelm lässt sich die Entfernung zu der Dame nicht auf eine geographische Bedeutung festlegen, schon hier gewinnt dieses Motiv einen potentiell symbolischen Sinn. Genau diese Ambiguität holt Jaufre Rudel ins Zentrum seines Liedes und kostet die Möglichkeiten einer solchen Ambivalenz in allen möglichen Facetten aus.

Auch die Periphrase, mit der Wilhelm die Person der Geliebten und ihren Aufenthalt bezeichnet – und die in signifikanter Weise zwischen beidem nicht so recht zu unterscheiden erlaubt (*De lai don plus m'es bon e bel*) – greift Jaufre Rudel auf: *e qand me sui partitz de lai*. Diesmal ist die Ortsangabe des deiktischen *lai* allerdings sehr viel schwieriger aufzulösen als bei Wilhelm, wo sie sich durch den folgenden Nebensatz mit seiner periphrastischen Ortsangabe zumindest grammatisch erklärt. Welche Bedeutung aber besitzt dieses Zeichen in Jaufre Rudels *Lanqand li jorn son lonc en mai*?

Die einzige Möglichkeit, die Umstandsbestimmung mit einem Ort in Verbindung zu bringen, besteht in der Annahme einer Bezugnahme auf das in den ersten beiden Versen des Gedichts zum Ausdruck Gebrachte: *Lanqand li jorn son lonc en mai | m'es bels douz chans d'auzels de loing*. *Lai* muss sich also auf den Ort beziehen, an dem der Sänger freudig den Vogelsang aus der Ferne vernimmt. Aber dieser Ort bleibt höchst änigmatisch. Denn für diese seine einzige Bestimmtheit fehlt jede Erklärung. Der Grund, warum der Sänger dort die Vögel aus der Ferne hört, bleibt unabsehbar. Zudem fragt sich, wie sich die Informationen der ersten beiden Verse zu denjenigen der beiden folgenden verhalten, die davon berichten, dass der Sänger, sofern er von dort aufgebrochen ist, an eine Liebe in der Ferne denkt? Offensichtlich wechseln die Vögel und die Liebe gleichsam die Plätze. Aber wie kommt es dazu?

Um eine Antwort auf diese Frage zu finden, empfiehlt es sich, die Beziehung zwischen Sprechsituation und besprochener Situation genauer ins Auge zu fassen.

Die Aussagen der gesamten ersten Strophe sind iterativer Natur: „immer wenn". Dies aber ändert sich in allen weiteren Strophen, wo der Moment der Rede und die beschriebene Situation zusammenfallen:

II

Ja mals d'amor nom gauzirai
si no·m gau d'est'amor de loing,
que gensor ni meillor non sai
vas nuilla part, ni pres ni loing.

82 Ohne auf den Zusammenhang mit Jaufre Rudels *Lanqand li jorn son lonc en mai* einzugehen, stellt schon Leslie Thomas Topsfield im Hinblick auf *Ab la dolchor del temps novel* fest: „In this light and pleasing poem, which attracted Ezra Pound, we have the situation of distant love or *amor de lonh*, which Jaufre Rudel later developed" (Topsfield 1978, 28).

Tant es sos pretz verais e fis
que lai el renc dels sarrazis
fos eu, per lieis, chaitius clamatz![83]

Niemals werde ich Liebe genießen, wenn ich nicht die Liebe in der Ferne genieße, denn eine edlere und bessere weiß ich nirgends, weder in der Nähe noch der Ferne. So wahrhaftig und unverbrüchlich ist ihr Wert, dass ich mich in das Reich der Sarazenen um ihretwillen als Gefangener rufen ließe.

Die Situation des Liebenden im Augenblick seiner Rede ist die des Unglücklichen, den die erste Strophe schildert, dessen, der traurig seiner Wege geht und am Frühling keinen Gefallen findet. Jaufre Rudels Lied macht insofern eine Gegenrechnung zu Wilhelms *Ab la dolchor* auf. Es ist aus Melancholie, nicht aus Zuversicht geboren. Es setzt dort an, wo der Gesang der Vögel seinen Reiz verliert.

Gleichfalls gehören damit das Lied und die Erinnerung an die ferne Geliebte zusammen. Aber woran *erinnert* der Sänger sich? Schon bei Wilhelm kam das Motiv der Erinnerung vor: die Besinnung auf eine Szene, in der die Liebenden sich nach ihrem Streit am Morgen versöhnten: *Enquer me menbra d'un mati*. In *Ab al dolchor* blieb diese Erinnerung allerdings Episode, auf eine einzelne Strophe beschränkt. Jaufre Rudel hingegen macht sie zum Prinzip seines Liedes. Es gründet insgesamt auf der Erinnerung an die ferne Liebe des *amor de lonh*, bei der in bemerkenswerter Weise der Unterschied zwischen dem Affekt und seinem Objekt vermischt wird. Umso auffälliger, dass diese Erinnerung völlig inhaltslos bleibt. Die Rede ist in seinem Lied vielmehr von der Zukunft, von Wunsch und ausbleibender Hoffnung. Gäbe es am Ende nichts zu *erinnern*? Die Geltungssteigerung der Erinnerung, die zur Voraussetzung, ja zum Medium des Liedes aufsteigt, geht mit ihrer vollkommenen Entleerung ein. Sollte diese Paradoxie womöglich einem versteckten Hinweis auf den ‚ontologischen' Status der besungenen Liebe gleichkommen?

Eine Antwort ergibt sich womöglich aus der zuletzt zitierten Strophe, die ebenfalls die Zukunft ins Visier nimmt. Niemals werde der Sänger die Liebe genießen können, wenn nicht bei dieser fernen Liebe/Geliebten. Wo immer in der Dichtung von der Wahrheit die Rede ist, gilt es indessen, besonders achtsam zu sein. Auch in dieser Strophe versichert der Sänger, wie wahrhaftig und unverbrüchlich (*verais e fis*) die Vorzüge (*pretz*) seiner Dame seien. Das Adjektiv *verais* kann somit, gleichsam harmlos, die unstrittige Qualität ihrer Verdienste zum Ausdruck bringen. Doch steckt in der Beteuerung der Wahrheit ihrer Vorzüge womöglich auch ein latenter Hinweis auf den Realitätsstatus dieser vollkommenen Frau? Gegebenenfalls enthält sie eine stillschweigende Aufforderung, sich ihrer Existenz nicht ganz sicher zu sein.

Dies gilt umso mehr, als die Wahrheitsbekundung dieser Strophe kein Einzelfall ist. An anderer Stelle heißt es:

83 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 164.

Ben tenc lo Seignor per verai
per q'ieu veirai l'amor de loing [...].[84]

Wohl halte ich den Herrn für wahrhaftig,
durch den ich die Liebe in der Ferne sehen werde.

Es ist ein merkwürdig gebautes Argument, mit dem sich hier der Sänger seine Zuversicht, dereinst die Dame zu sehen, erschleichen will. (Auch hier ist im Übrigen wiederum allein von der Zukunft die Rede.) Auffällig ist schon, dass nicht – jedenfalls ausdrücklich nicht – etwa von einem *Wieder*sehen der beiden die Rede ist. Sollten wir diese fehlende Information schlicht voraussetzen können? Oder hätte der Sänger die Dame möglicherweise noch nie gesehen? Und ebenso stimmt es verdächtig, dass die Wahrhaftigkeit des Herrn herhalten muss, um seine Hoffnung auf die Begegnung mit ihr zu Gewissheit werden zu lassen. Dies *kann* – wiederum harmlos betrachtet – bedeuten, dass der Liebende diesen Gott für einen zuverlässigen Herrn hält, der sich der Seinen annimmt und ihm deshalb die Erfüllung seines Wunsches gewähren wird: Wer bittet, dem wird gegeben. Aber taugt dieses zuversichtliche Gottvertrauen auch dort, wo der Gläubige sich etwas ersehnt, das nicht unbedingt zu den Freuden zählt, die der Gott des Neuen Testaments für die Seinen vorgesehen hat? Und so können diese beiden Verse – ziemlich riskant – auch besagen, dass der Glaube an die Wahrheit dieses Gottes seinen Lohn darin finden wird, dass er die sehen wird, die er nie sah – weil er sie gar nicht sehen konnte.

Wäre also die alles andere als gewisse Existenz des *amor de lonh* die Ursache dafür, dass die eingangs beschworene Erinnerung sich im Grunde nirgends konkretisiert? Etliches scheint dafür zu sprechen. Wo aber läge dann der in der ersten Strophe mit *lai* bezeichnete Ort, von dem wir einzig erfahren, dass der Sänger dort von fern mit Freuden die Vögel singen hört? Wäre dieser Ort der Ort einer Imagination, an dem der Sänger sich – vom Frühling animiert – selbst jenes vollkommene Geschöpf bildet, zu dem er in Liebe entbrannt zu sein erklärt, das zu sehen er jedoch – allen Listen der Selbstüberzeugung zum Trotz – nicht viel Hoffnung hat? Die Vögel in der Ferne wären dann ein metaphorischer Ausdruck der Entrückung, in der sich der von der freudigen Jahreszeit angeregte Sänger gegenüber der Welt befindet, um das ideale Objekt seiner Liebe imaginär zu erschaffen – und damit die Ferne zugleich zum Sinnbild des Irrealen zu deklarieren.

Jaufre Rudels Lied *Lanqan li jorn son lonc en mai* ist wie schon Wilhelms *Ab la dolchor del temps novel* von einer tiefen Ambivalenz geprägt. In Wilhelms Gedicht bleibt es ungewiss, ob er eine Liebe besingt, die dem Wunsch nach einem Lied das Thema zu besorgen hat, oder ob er von seiner Liebe zu einer Dame zu diesem Lied angeregt wird. Bei Jaufre Rudel bleibt hingegen ungewiss, ob die besungene Liebe in der Ferne das Wunschbild einer idealen – und deshalb *per definitionem* unzugängli-

84 *Los Trovadores*, hrsg. von de Riquer 2012, 165.

chen – Geliebten bedeutet oder in der Tat eine in räumlicher Ferne weilende Frau bezeichnet, die aus praktischen Gründen unerreichbar blieb. Schon *Ab la dolchor del temps novel* verwandelte den Raum in ein potentielles Symbol psychologischer Distanz zwischen dem Liebenden und dem Objekt seiner Begierde. Jaufre Rudel aber steigert diese – potentielle – Symbolisierung des Raumes zum Sinnbild einer nur noch imaginär zu erreichenden Vollkommenheit, die an der Realität unweigerlich scheitern muss. In der Konfrontation dieser beiden Lesarten seines Liedes schafft er *seine* Variante eines ästhetischen Wirklichkeitsbezuges zwischen Gestaltung und Darstellung von Welt. [85]

Jaufre Rudels Gedicht betreibt gleichsam doppelte Arbeit an der Sprache. Sie gestaltet in ihren eigenen – von uns über das Reimschema hinaus nicht weiter beschriebenen[86] – Ordnungsmustern Sprache jenseits ihrer bloßen Informationsfunktion. Und sie ist Arbeit an einem anderen Text, dessen Muster sie umgestaltet. Schon mit dieser intertextuellen Verwandlung entsteht für ihre eigene Rede ein irreduzibel ambivalentes Wirklichkeitsverhältnis. Denn sie oszilliert zwischen der Umgestaltung des Textes als Verwandlung eines anderen Liedes und der Anpassung dieses Textes an die dargestellte (eigene) Situation. Diese Ambivalenz aber potenziert sich gleichsam durch die Unentschiedenheit, die Jaufre Rudels Lied selbst produziert, indem sein Text zwischen

85 Scharfsichtig heißt es bei Leo Spitzer zu diesem Gedicht: „*L'amor de lonh* ne vient-il pas chez Jaufré Rudel de cette ‚mélancolie de l'imperfection', qui sent que ‚quelque chose' manque toujours au bonheur absolu, et de cette auto-limitation volontaire, qui a besoin du lointain? Le lointain est un élément nécessaire de tout amour" (Spitzer 1944, 16). („Kommt die Liebe in der Ferne bei Jaufré Rudel nicht aus jener Melancholie des Unvollkommenen, die fühlt, dass etwas immer zum absoluten Glück fehlt, und aus jener Selbstbeschränkung, die das Ferne benötigt? Das Ferne ist ein notwendiger Bestandteil einer jeden Liebe.") Spitzer argumentiert psychologisch. Mir geht es hingegen darum, diese Idealität als eine Erscheinungsform der Fiktion auszuweisen, die dem Gedicht in der Kunstform des Liedes als Möglichkeit zufällt. Deshalb gilt es, am Wortlaut des Textes die Signale aufzusuchen, die eine ‚realistische' Lesart potentiell durchkreuzen. Doch eine solche Möglichkeit der Lektüre besteht weiterhin. Es ist deshalb gerade die Ambivalenz zwischen einer Information über das Gegebene und die Umgestaltung der Welt zum utopisch Idealen, die das Eigentümliche von Jaufre Rudels Gedicht ausmacht.

86 Deshalb seien an dieser Stelle zumindest einige wenige Beobachtungen dazu nachgetragen. Wie Wilhelms *Ab la dolchor* auch, setzt Jaufre Rudels Lied mit Versen ein, in denen ihre syntaktischen Einheiten jeweils zwei Silben ausfüllen. Wie bei Wilhelm (*Ab la dolchor del temps novel*) beginnt auch sein Eröffnungsvers (*Lanqan li jorn son lonc en mai*) mit zwei Silben, die den Vokal *-a-* aufweisen: *Lanqan*. Ebenso gibt es hier wie dort jeweils ein Silbenpaar mit dem Vokal *-o-* (*dolchor – son lonc*), nur folgen sie bei Jaufre Rudel nicht unmittelbar auf die ersten beiden Silben. Dazwischen steht bei ihm mit *li jorn* vielmehr ein Silbenpaar, das auf die zweite Zeile von Wilhelms Gedicht deutet: *foillo li bosc*. Umgekehrt verschiebt Jaufre Rudel in seinen zweiten Vers zwei aufeinanderfolgende Silben mit dem Vokal *-e-* (*m'es bels*), während eine entsprechende Wortkombination sich bei Wilhelm bereits im ersten Vers findet: *del temps*. Auch die lautlichen Verhältnisse folgen insoweit durchaus einer intertextuellen Logik. Dazu gehört ebenso die Gliederungsfunktion der Konsonanten: Wir hatten bei Wilhelm die Bedeutung des Konsonanten *-l-* für die lautliche Kohärenz seiner ersten Strophe hervorgehoben. Bei Jaufre Rudel spielt er zu diesem Zweck ebenso eine wichtige Rolle, teilt sich aber diese Aufgabe gleichsam mit dem Konsonanten *-n-*, der sechsmal am Silbenende erscheint, während das *-l-* als Alliteration dreimal am Wortbeginn auftritt. Auch die syntaktischen Muster bilden eine Ordnung in der Ab-

dem Entwurf eines unerreichbaren Ideals und der Darstellung einer pragmatisch bedingten Tragödie hin- und herschwankt. In seinem Gedicht wird die strukturelle Ambivalenz des ästhetischen Wirklichkeitsverhältnisses im poetischen Text am Ende zu einer Phänomenologie der Liebe semantisiert, die zwischen den pragmatischen Umständen des Lebens und den imaginären Ansprüchen des Begehrens stets vom Unglück bedroht bleibt. Es ist eine psychologisierende Semantisierung jener imaginären Gestaltung einer Liebessituation, in der die Dichtung der Trobadors ihr Zentrum besitzt.

Bibliographie

Adorno, Theodor W.: *Nachgelassene Schriften.* Abt. 1: *Fragment gebliebene Schriften*. Bd. 1: *Beethoven. Philosophie der Musik*. *Fragmente und Texte*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Berlin: Suhrkamp, 1993.

Alighieri, Dante: *Opere*. Hrsg. von Fredi Chiappelli. Mailand: Mursia, ^{5}1968 (= I Classici Italiani, 1).

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982 (= Reclams Universal-Bibliothek, 7828).

Batteux, Charles: *Cours de belles-lettres ou principes de la littérature*. *Nouvelle édition*. Bd. 3. Paris: Desaint & Saillant, Durand, 1753.

Behrens, Irene: *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*. Halle/Saale: Niemeyer, 1940 (= Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie, 92).

Culler, Jonathan: *Theory of the Lyric*. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 2015.

Das altfranzösische Rolandslied. *Nach der Oxforder Handschrift*. Hrsg. von Alfons Hilka. Besorgt von Gerhard Rohlfs. Siebente, verbesserte Auflage. Tübingen: Niemeyer, 1974 (= Sammlung romanischer Übungstexte, 3/4).

von Eichendorff, Joseph: *Sämtliche Gedichte. Versepen*. Hrsg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 2006 (= Deutscher Klassiker-Verlag im Taschenbuch, 12).

Feddern, Stefan/Andreas Kablitz: „Mimesis. Prolegomena zu einer Systematik der Geschichte ihres Begriffs“, in: *Poetica* 51 (2020), 1–84.

Fontane, Theodor: *Sämtliche Werke*. Bd. 20: *Balladen und Gedichte*. Hrsg. von Edgar Gross und Kurt Schreinert. München: Nymphenburger Verlagshandlung, 1962.

Gallego, Pedro Baños: „Le poème en prose et ses relations avec la théorie des genres: pour une approche moderne“, in: *Thélème* 33 (2018), 231–243.

Gaunt, Simon: *Troubadours and Irony*. Cambridge u. a.: Cambridge University Press, 1989 (= Cambridge Studies in Medieval Literature, 3).

Genette, Gérard: *Figures*. Bd. 3. Paris: Seuil, 1972.

Genette, Gérard: „Introduction à l’architexte“, in: ders. u. a. (Hrsg.): *Théorie des genres*. Paris: Seuil, 1986, 89–159.

von Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 2: *Gedichte 1800–1832*. Hrsg. von Karl Eibl. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 1988.

folge der Verse der ersten Strophe aus. Während in den ersten vier Versen auf einen (temporalen) Nebensatz jeweils ein Hauptsatz folgt, die allesamt einen ganzen Vers ausfüllen, schließt sich in den verbleibenden drei Versen der ersten Strophe umgekehrt einem Hauptsatz ein Nebensatz an, der indessen zwei Verse umfasst.

von Goethe, Johann Wolfgang: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Bd. 3: *West-östlicher Divan*. Teilbd. 1. Hrsg. von Hendrik Birus. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 1994 (= Bibliothek deutscher Klassiker, 113).

Guiette, Robert: „D'une poésie formelle en France au Moyen Âge", in: *Revue des Sciences humaines* 54 (1949), 61–68.

Guiette, Robert: *Questions de littérature*. Gent: Romanica Gandensia, 1960 (= Romanica Gandensia, 8).

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004. [2004a]

Gumbrecht, Hans Ulrich: *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004 (= edition suhrkamp, 2364). [2004b]

Hamburger, Käte: *Die Logik der Dichtung*. Zweite, stark veränderte Auflage. Stuttgart: Klett, 1968.

Hempfer, Klaus W.: *Gattungstheorie. Information und Synthese*. München: Fink, 1973 (= Information und Synthese, 1; UTB, 133).

Hempfer, Klaus W.: „Ansätze zur Definition und Typologisierung von Präsuppositionen", in: Gaberell Drachman (Hrsg.): *Akten der 2. Salzburger Frühlingstagung für Linguistik. Salzburg vom 29.–31. Mai 1975*. Tübingen: Narr, 1977 (= Salzburger Beiträge zur Linguistik, 3), 19–34.

Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014 (= Text und Kontext, 34).

Huss, Bernhard/Florian Mehltretter/Gerhard Regn: *Lyriktheorie(n) in der italienischen Renaissance*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012 (= Pluralisierung & Autorität, 30).

Jakobson, Roman: „Closing Statement: Linguistics and Poetics", in: Thomas A. Sebeok (Hrsg.): *Style in Language*. Cambridge, MA: MIT Press, 1960, 350–377.

Jauß, Hans Robert: „Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters", in: ders.: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*. München: Fink, 1977, 327–358.

Kablitz, Andreas: „Literatur, Fiktion und Erzähler – nebst einem Nachruf auf den Erzähler", in: Irina O. Rajewski/Ulrike Schneider (Hrsg.): *Im Zeichen der Fiktion. Aspekte fiktionaler Rede aus historischer und systematischer Sicht. Festschrift für Klaus W. Hempfer zum 65. Geburtstag*. Stuttgart: Steiner, 2008, 13–44.

Kablitz, Andreas: „Von den Trobadors zu Wagners *Tannhäuser*. Der provenzalische Minnesang und die europäische Lyrik", in: ders. (Hrsg.): *Europas Sprachenvielfalt und die Einheit seiner Literatur*. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach, 2016 (= Politisches Projekt und kulturelle Tradition, 1), 51–96.

Kablitz, Andreas: „Vom Nutzen und Nachteil eines Neologismus: Derridas *différance*", in: *Sprache und Literatur* 49 (2020), 295–330.

Kablitz, Andreas: „Es ist nichts im Buche. Worüber informieren die Buddenbrooks, wenn sie doch erfunden sind? Das Bedürfnis, Kunstwerken Mitteilungen zu entnehmen, ist der Grund für die Interpretation", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 04.04.2023, 3.

Kablitz, Andreas/Michael Resch: „Fiktion – Simulation – *réalité virtuelle*. Begründung eines Theoriebedarfs", in: *Comparatio* 15 (2023), 17–36.

Kristeva, Julia: *Sèméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.

Küpper, Joachim: „Einige Überlegungen zu Musik und Sprache", in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 51 (2006), 9–41.

Kuhn, Hugo: „Minnesang als Aufführungsform", in: Eckehard Catholy/Winfried Hellmann (Hrsg.): *Festschrift für Klaus Ziegler*. Tübingen: Niemeyer, 1968, 1–12.

Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.

Los Trovadores. Historia literaria y textos. Hrsg. von Martín de Riquer. Mit einem Vorwort von Pere Gimferrer. Barcelona: Ariel, 2012.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, 1972 (= UTB, 103).

Noyer-Weidner, Alfred: „Zur ‚Heidengeographie' im Rolandslied", in: Helmut Stimm/Julius Wilhelm (Hrsg.): *Verba et Vocabula. Emil Gamillscheg zum 80. Geburtstag*. München: Fink, 1968, 379–404.

Peters, Ursula: „Minnesang als *poésie formelle*. Zur Adaptation eines literaturwissenschaftlichen Paradigmas", in: Theo Buck (Hrsg.): *Festschrift für Rudi Schönwald*. Aachen, 1988, 52–68.

Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Nuova edizione aggiornata. Hrsg. und komm. von Marco Santagata. Mailand: Mondadori, 2004.

Platon: *Der Staat / Politeia*. Griechisch–deutsch. Übers. von Rudolf Rufener. Einführung, Erläuterungen, Inhaltsübersicht und Literaturhinweise von Thomas Alexander Szlezák. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 2000.

Platon: *Symposion / Gastmahl.* Griechisch–Deutsch. Übers. und hrsg. von Barbara Zehnpfennig. 2., durchgesehene Auflage. Hamburg: Meiner, 2012 (= Philosophische Bibliothek, 520).

Primavesi, Oliver: „*Aere perennius*? Die antike Transformation der Lyrik und die neuzeitliche Gattungstrinität", in: Klaus W. Hempfer (Hrsg.): *Sprachen der Lyrik. Von der Antike bis zur digitalen Poesie. Für Gerhard Regn anlässlich seines 60. Geburtstags*. Stuttgart: Steiner, 2008 (= Text und Kontext, 27), 15–32.

Racine, Jean: *Œuvres completes*. Bd. 1: *Théâtre. Poésie*. Hrsg. und komm. von Raymon Picard. Paris: Gallimard, 1950 (= Bibliothèque de la Pléiade, 5).

Rieger, Angelika: „*Gran dezir hai de ben jazer*. Die Bettgeschichten der Trobadors", in: Carolin Fischer/Carola Veit (Hrsg.): *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, 48–65.

Rieger, Angelika: „Trobadors und Trouvères", in: Ulrich Mölk (Hrsg.): *Mittelalter*. Tübingen: Stauffenburg, 2008, 73–94.

Schiller, Friedrich: *Gedichte. Zweiter Theil*. Dritte von neuem durchgesehene Auflage. Leipzig: Crusius, 1808.

Schmid, Ulrich: Art. „Linguistische Poetik", in: Jost Schneider (Hrsg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009, 323–336.

Schmidt, Siegfried J.: „Alltagssprache und Gedichtsprache. Versuch einer Bestimmung von Differenzqualitäten", in: *Poetica* 2 (1968), 285–303.

Sieburg, Friedrich: *Robespierre. Napoleon. Chateaubriand*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1967.

Spitzer, Leo: *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 1944 (= University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 5).

Stanzel, Franz K.: *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964 (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 187).

Steiner, George: *Real Presences. Is there anything in what we say?* London: Faber and Faber, 1989.

Steiner, George: *Von realer Gegenwart. Hat unser Sprechen Inhalt?* Mit einem Nachwort von Botho Strauß. Übers. von Jörg Trobitius. Wien/München: Hanser, 1990.

Topsfield, Leslie Thomas: *Troubadours and Love*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.

Zink, Michel: *Les troubadours. Une histoire póetique*. Paris: Perrin, 2017 (= tempus, 707).

Christoph Levin

Das *Hohelied* im Alten Testament

„Le *Cantique* et le *Cohélet* sont comme une chanson d'amour et un petit écrit de Voltaire égarés parmi les in-folio d'une bibliothèque de théologie. C'est là ce qui fait leur prix", befindet Ernest Renan in seiner *Histoire du peuple d'Israel*.[1] „Das *Hohelied* und der *Kohelet* sind wie ein Liebeslied und wie eine kleine Schrift von Voltaire, die sich zwischen die Folianten einer theologischen Bibliothek verirrt haben. Das ist es, was sie ausmacht." Was wie ein Irrtum und Zufall erscheint, war am Ende ein Glück. Das *Hohelied* bot der brünstigen Frömmigkeit die religiös legitimierte Nahrung. Es erlaubte, die Leidenschaft, die der Gottesliebe innewohnen kann, in Worte zu fassen. In bestimmten Phasen der christlichen Religionsgeschichte hat es eine erhebliche Wirkung gehabt.

Zugleich aber hat die kaum verblümte Erotik die Ausleger seit der Antike in Verlegenheit gebracht. Die längste Zeit ist das *Hohelied* nur als Allegorie gelesen worden. Nicht die Beziehung von Mann und Frau sah man darin abgebildet, sondern das Verhältnis des Gottes Jahwe zu dem Gottesvolk Israel oder das Verhältnis von Christus zur Kirche. Auch die neuzeitliche Exegese suchte der Erotik mit allerlei Interpretationskünsten auszuweichen. Manche beziehen die Aussagen auf die eheliche Liebe und sehen die Hochzeitsfeier als Anlass,[2] wieder andere denken an Festmähler einer von gesellschaftlichen Zwängen befreiten Oberschicht.[3] Eine andere Möglichkeit ist, den Text von vornherein religiös zu deuten. Er spiegele den mythischen Umgang mit der Natur,[4] den Fruchtbarkeitskult und/oder eine rituelle Götterhochzeit, vielleicht im Rahmen eines jährlichen Festes, etwa am Jahresbeginn. Unter Göttern können andere Regeln gelten als im Zusammenleben der Menschen.[5]

Eindeutig ist die Entstehungszeit. Die Sprache des *Hohenliedes* ist das späteste Hebräisch, das sich im Alten Testament findet.[6] Wortschatz und Satzbau sind vom Aramäischen beeinflusst, das zunehmend zur Verkehrssprache geworden war. Die Schreiber sahen sich nicht in derselben Strenge wie bei den meisten Büchern der Bibel an die Regeln der hebräischen *Lingua sacra* gebunden. Die Syntax hebt sich vom klassischen Bibelhebräisch ab.

Auch religiös gibt es mehr Freiheiten. „Erinnerungsspuren auch aus Magie und Mythos werden in spielerischer Umformung – unberührt von prophetischer Götzenpolemik [...] – wiederum lebendig, tauchen aus Unterbewußtseinsschichten auf, um

1 Renan 1893, 171; vgl. ders. 1894, 165.
2 Vgl. Rudolph 1962, 100–105; Würthwein 1969, 31–35.
3 Müller 1992, 2–9.
4 Müller 1976.
5 Nissinen 2008.
6 Eingehender Nachweis durch Dobbs-Allsopp 2005.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-004

Poesie zu gestalten und so zu einer dichterischen Wirklichkeitsaneignung [...] beizutragen."[7] Das Buch zeigt den Einfluss der ägyptischen Kultur. Deshalb wurde eine Entstehung im alexandrinischen Judentum erwogen, das seit der ptolemäischen Zeit im dritten Jahrhundert v. Chr. in Blüte stand. Doch die geographischen Anspielungen, von denen es nicht wenige gibt, sprechen für Jerusalem.

Das Buch geht wahrscheinlich auf Schreiber zurück, die nicht den im engeren Sinne religiösen Schreibschulen angehört haben. Wir realisieren noch immer nicht ausreichend, dass die religiöse jüdische Literatur, wie sie in der Bibel erhalten ist, erst nach der Zerstörung des zweiten Tempels, also hundert Jahre nach der Zeitenwende, jene überragende Bedeutung für die Identität des Judentums gewonnen hat, die wir in späterer Zeit wahrnehmen. In der hellenistischen Zeit waren die nachmaligen biblischen Schriften noch nicht ohne weiteres repräsentativ. Auch die ethnisch-religiösen Grenzen waren nicht so klar gezogen wie später. Mangels literarischer Quellen wissen wir davon nur wenig. Wir erkennen aber immer deutlicher, dass die gewohnten Schematismen nicht zutreffen.

Das Buch Hoheslied dürfte ein Überrest sein von jener hebräischen Literatur, die in der jüdischen Oberschicht, zu der die Schreiber jedenfalls gehörten, über die im engeren Sinne religiösen Gattungen hinaus gepflegt wurde. Diese Oberschicht war nicht orthodox wie die Träger jener Schriften, aus denen später die Bibel geworden ist, sondern offen für die Einflüsse der internationalen hellenistischen Kultur. Sie kannte auch das Liebeslied in seinen unterschiedlichen Gattungen. Sobald es eine etwas breitere Schreiberkultur gibt, ist das Vorhandensein erotischer Literatur nicht begründungspflichtig. Die Erotik gehörte in der Antike zum Alltag.

Das Liebeslied pflegt nicht ohne weiteres in den Kanon der überlieferten Literatur einzugehen. Die Anlässe mögen zu privat, zu allgemein und zu trivial sein. Auch Scham kann die Weitergabe behindern. Das berühmteste Beispiel sind die Gesänge der Sappho, die um die Wende vom siebten zum sechsten Jahrhundert auf Lesbos ihren Ursprung haben. Sapphos Dichtungen waren durch die folgenden Jahrhunderte hin sehr verbreitet, sind aber nur in Zitaten anderer und in Fragmenten erhalten geblieben. In den letzten Jahren kamen weitere Fragmente aus Mumienkartonage ans Licht.[8] Es handelt sich um Gebrauchsliteratur im weitesten Sinn.[9]

7 Müller 1992, 4.

8 Die neueste Ausgabe, die auch die kürzlich gefundenen Fragmente einschließt, stammt von Bierl (Sappho, *Lieder*, hrsg. von Bierl 2021). Die maßgebende Textausgabe (noch ohne die neuen Fragmente) wurde von Voigt besorgt (Sappho et Alcaeus, *Fragmenta*, hrsg. von Voigt 1971).

9 Als zeitgenössische Kunstdichtung im dritten Jahrhundert v. Chr. kann man auf die Idyllen des Theokrit verweisen, vgl. Theokrit, *Gedichte*, hrsg. von Höschele 2016. Erotische Literatur war in der Spätantike verbreitet. Ein Beispiel sind die Epigramme Rufins, vgl. Höschele 2006. Solche Drastik findet sich im *Hohenlied* allerdings nicht.

Am nächsten vergleichbar mit dem *Hohenlied* sind die ägyptischen Liebeslieder.[10] Auch sie sind eher zufällig erhalten geblieben. Die Liebesliedersammlung auf dem Papyrus Chester Beatty I steht neben einem Lobpreis auf Pharao Ramses V. (1145–1142) und einer Verkaufsurkunde für Rinder. Beim Turiner Papyrus mit Liebesliedern stehen auf der Rückseite Gerichtsprotokolle, und beim Papyrus Harris 500 sind auf der einen Seite Liebeslieder, auf der anderen zwei Erzählungen zu finden.[11] Anscheinend dienten diese Papyri als Übungsmaterial. Die Schreib-Schüler wurden mit erotischen Texten bei Laune gehalten. Dass sich solche Texte in Ägypten erhalten haben, ist dem Wüstenklima zu danken. In Palästina und Griechenland gab es dergleichen auch, ist aber verloren, wenn es nicht, wie das *Hohelied*, aus irgendeinem Grund doch in den Kanon der überlieferungswürdigen, in diesem Fall religiösen Schriften gelangt ist.

Der Mischna-Traktat *Jadajim* „Hände" belegt, dass noch bis ins zweite Jahrhundert n. Chr. debattiert wurde, ob das Buch die Hände verunreinige, also im engsten Sinne Heilige Schrift sei.[12] Den Ausschlag gab die Zuschreibung an Salomo. Salomo galt als der Verfasser der Weisheitsbücher. Er wurde wie David unter die prophetisch inspirierten Autoren gerechnet. Die Überschrift, die die Dichtung Salomo zuweist, ist aber erst spät hinzugefügt worden. Sie gebraucht das einzige Mal die Relativpartikel *ʾašær* statt des enklitischen *šæ-* wie im übrigen Buch. Als rückwärtiger Rahmen entspricht der Überschrift eine Anspielung in 8,11–12 auf das Weinberglied aus Jes 5,1–7. In dem übernommenen Wortlaut wird *dôdî* „mein Freund" aus Jes 5,1 durch *šᵉlomoh* „Salomo" ersetzt. Diese Gleichsetzung soll daraufhin überall gelten, wo das *Hohelied* von *dôdî* „mein Geliebter" spricht.[13] Der Aufzug der Sänfte Salomos in 3,6–11, deren Prunk an den Besuch der Königin von Saba und die Schilderung von Salomos Reichtum in 1Kön 10 erinnert, ist ebenso nachgetragen wie die verstreuten Anspielungen in 1,4.12; 7,6. Die Königs-Travestie (wenn sie überhaupt als solche beabsichtigt ist), bestimmt das *Hohelied* nur oberflächlich. Aber die Sammlung verdankt diesen Zusätzen, dass sie erhalten geblieben ist.

Auffallend sind die vielen „Wiederholungen von Motiven und Wendungen, ja ganzer Verse und Gedichte". Man hat gemeint, das sei „für den volksliedhaften Ursprung [...] charakteristisch".[14] Doch die Wiederholungen sind in vielen Fällen wortwörtlich.[15] Sie dürften deshalb eher auf literarische Arbeit zurückgehen. Der abrupte

10 Handliche Sammlung: *Altägyptische Liebeslieder*, hrsg. von Schott 1950. Eingehender Vergleich: Fox 1985.

11 So nach Keel 1992, 11–12.

12 Zur Kanonizität Rudolph 1942/43, 195–196; Barton 2005.

13 Hld 1,13.14.16; 2,3.8.9.10.16.17; 4,16; 5,2.4.5.6.8.10.16; 6,2.3; 7,10.11.12.14; 8,14.

14 Müller 1992, 7–8.

15 Schellenberg 2020, 123–124, gibt eine Übersicht über die zahlreichen Dubletten. Der Befund lässt sich nur so erklären, „dass das Hohelied im Lauf eines längeren Überlieferungsprozesses entstanden ist" (ebd., 121). Die Wörtlichkeit wie auch die mit den Wiederholungen verbundenen Deutungen machen weitgehend unwahrscheinlich, dass die Varianten die Freiheit des mündlichen Vortrags wiedergeben.

Wechsel der Gattungen und die Unübersichtlichkeit erklären sich am besten mit schriftlichen Zusätzen.

Man kann vermuten, dass das Buch auf einem Grundstock aufruht, der aus einer Reihe von überlieferten Dichtungen zusammengestellt worden ist. Diese Zusammenstellung folgte wahrscheinlich einer bestimmten Ordnung. Spätere Zusätze haben sie bis zur Unkenntlichkeit überwuchert. Die einmal geschaffene Sammlung ist mehrfach thematisch bearbeitet worden.[16] Unter dieser Voraus-Annahme lassen sich auch die Grundformen der Dichtung einigermaßen präparieren.

Bevor wir dies angehen, ziemt es sich, die berühmte Passage aus dem *West-östlichen Divan* von 1819 zu zitieren. Goethe, das muss gesagt sein, war nicht originell. Er hat sich von Herder,[17] dieser wiederum von Robert Lowth anregen lassen.[18] Doch er empfand besser als andere, welcher Art die Sammlung als Sammlung ist:

> Wir verweilen sodann einen Augenblick bei dem hohen Lied, als dem zartesten und unnachahmlichsten was uns von Ausdruck leidenschaftlicher, anmutiger Liebe zugekommen. Wir beklagen freilich daß uns die fragmentarisch durcheinander geworfenen, übereinander geschobenen Gedichte keinen vollen reinen Genuß gewähren, und doch sind wir entzückt uns in jene Zustände hinein zu ahnden, in welchen die Dichtenden gelebt. Durch und durch wehet eine milde Luft des lieblichsten Bezirks von Kanaan; ländlich trauliche Verhältnisse, Wein-, Garten- und Gewürzbau, etwas von städtischer Beschränkung, sodann aber ein königlicher Hof mit seinen Herrlichkeiten im Hintergrunde. Das Hauptthema jedoch bleibt glühende Neigung jugendlicher Herzen, die sich suchen, finden, abstoßen, anziehen, unter mancherlei höchst einfachen Zuständen.

Goethe lässt aber eine Warnung folgen, die sich aus seinen eigenen Versuchen speist:

> Mehrmals gedachten wir aus dieser lieblichen Verwirrung einiges herauszuheben, aneinander zu reihen; aber gerade das Rätselhaft-Unauflösliche gibt den wenigen Blättern Anmut und Eigentümlichkeit. Wie oft sind nicht wohldenkende, ordnungsliebende Geister angelockt worden irgend einen verständigen Zusammenhang zu finden oder hinein zu legen und einem folgenden bleibt immer dieselbige Arbeit.[19]

Was die Abgrenzung der Einheiten angeht, hat sich immerhin ein gewisser Konsens entwickelt; auch wenn die Debatte niemals enden wird.

---

16 Anders Müller 1992, 8: „Merkmale einer tendenzgesteuerten Redaktion [...] lassen sich, wie es dem Charakter der Gattung entspricht, nicht aufweisen."

17 *Lieder der Liebe*, hrsg. von Herder 1778.

18 Lowth 1753.

19 Goethe, *Gedichte. West-östlicher Divan*, hrsg. von Birus/Eibl 1998, 405; zu Goethes eigener Bearbeitung des *Hohenliedes* vgl. Tillmann 2006, 185–233.

1 Die Kern-Komposition

Antike Schriftrollen haben ihren Ursprung oft in der Mitte. Am Ende wie auch am Anfang ließ sich am leichtesten weiterer Text anheften. Auf der Suche nach einem Kern halten wir uns deshalb an das fünfte Kapitel. Hier findet sich die Andeutung einer Szenenfolge:

5,2 Ich schlief, aber mein Herz war wach.
Da ist die Stimme meines Geliebten, der anklopft:
„Tu mir auf, [...] meine Freundin! [...]
Denn mein Haupt ist voll Tau
und meine Locken voll Nachttropfen."
6 Ich tat meinem Geliebten auf,
mein Geliebter aber war fort und davongegangen. [...]
Ich suchte ihn, aber fand ihn nicht;
ich rief ihn, aber er antwortete mir nicht. [...]
8 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,
dass ihr meinen Geliebten findet.

Die Rede gibt sich als Erlebnisbericht. Sprecher ist der weibliche Part. Die Frau berichtet von einem Wachtraum. Sie schlief, doch ihr Herz, das heißt ihr Bewusstsein, erwartete den Geliebten. Da klopft er und begehrt Einlass. Sobald sie ihm öffnet, erweist der Traum sich als Wunschtraum. Sie irrt durch die Gassen der Stadt, sucht den Geliebten und ruft nach ihm. Beschwörend wendet sie sich an die Töchter Jerusalems, ihren Geliebten zu suchen: eine bezaubernde kleine Dichtung, die zeigt, was Sehnsucht ist.

Diese Szene ist zum Rahmen für ein Wechselgespräch geworden:

5,2 Ich schlief, aber mein Herz war wach.
Da ist die Stimme meines Geliebten, der anklopft:
„Tu mir auf, [...] meine Freundin! [...]
Denn mein Haupt ist voll Tau
und meine Locken voll Nachttropfen."
3 „Ich habe mein Kleid ausgezogen,
wie soll ich es wieder anziehen?
Ich habe meine Füße gewaschen,
wie soll ich sie wieder schmutzig machen?"
4 Mein Geliebter streckte seine Hand durchs Türloch,
und mein Inneres wallte ihm entgegen.
5 Ich stand auf, meinem Geliebten aufzutun;
meine Hände troffen von Myrrhe
und meine Finger von fließender Myrrhe
an den Griffen des Riegels.
6 Ich tat meinem Geliebten auf,
mein Geliebter aber war fort und davongegangen. [...]

Der Geliebte drängt auf Einlass, weil der Tau ihn durchnässt habe. Die Frau antwortet mit einer hinhaltenden Gegenklage. Sie habe sich schon entkleidet. Innerhalb des Traumberichts erscheint ihre Antwort als Selbstzitat. Der Geliebte lässt sich nicht abweisen, sondern geht daran, die Tür zu öffnen, während die Frau ihm entgegenfiebert. Das hindert sie nicht, ihrerseits die Tür aufzutun, wie es die ältere Szene vorgab. Dass sie im Folgenden ohne Gewand in der Stadt umherirrt, war ursprünglich nicht vorgesehen.

Das erweiterte Gedicht eröffnet im heutigen Ablauf eine Folge von Szenen. Auf die beschwörende Bitte an die Töchter Jerusalems antworten diese mit zwei Rückfragen. Die erste gilt den Eigenschaften des Geliebten, nach dem sie Ausschau halten sollen:

5,8 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,
dass ihr meinen Geliebten findet. [...]
9 Was hat dein Geliebter vor andern Geliebten voraus,
du Schönste unter den Frauen?
Was hat dein Geliebter vor andern Geliebten voraus,
dass du uns so beschwörst?

Die zweite Frage betrifft den Ort, wo die Töchter Jerusalems nach dem Geliebten suchen sollen:[20]

5,8 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,
dass ihr meinen Geliebten findet. [...]
6,1 Wo ist dein Geliebter hingegangen,
du Schönste unter den Frauen?
Wo hat sich dein Geliebter hingewandt,
dass wir ihn mit dir suchen?

Beide Fragen sind Verbindungsstücke. Sie verklammern, was ursprünglich nicht zusammengehört hat.

Das geht aus der Antwort auf die zweite Frage hervor. Die Frau bedarf der Töchter Jerusalems nämlich nicht. Sie weiß, wo der Geliebte zu finden ist. Sie hat sich sogar schon mit ihm vereinigt:

6,2 Mein Geliebter ist hinabgegangen in seinen Garten
zu den Balsambeeten,
dass er weide in den Gärten
und Lotusblumen pflücke.
3 Ich gehöre meinem Geliebten, und mein Geliebter gehört mir,
der unter den Lotusblumen weidet.

20 Sie ist einem breiteren Publikum bekannt aus dem Duett Nr. 30 zwischen Alt und Chor, mit dem nach der Gefangennahme Jesu der zweite Teil der Matthäuspassion BWV 244 beginnt.

Diese Gartenszene ist offensichtlich ein eigenständiges Stück. Dazu finden sich im *Hohenlied* weitere Parallelen.[21]

Die erste Rückfrage: „Was hat dein Geliebter vor andern Geliebten voraus?“ dient dazu, eine Beschreibung des Geliebten einzuführen:[22]

> 5,10 Mein Geliebter ist weißglänzend und rot,
> herausragend unter Zehntausend.
> 11 Sein Haupt ist reines Gold.
> Seine Locken sind Dattelrispen,
> schwarz wie der Rabe.
> 12 Seine Augen sind wie Tauben
> an Wasserbächen.
> Seine Zähne baden in Milch
> und sitzen über der Fülle.
> 13 Seine Wangen sind wie Balsambeete,
> die Würzkräuter tragen.
> Seine Lippen sind wie Lotusblumen,
> die von fließender Myrrhe triefen.
> 14 Seine Arme sind goldene Walzen,
> besetzt mit Tarsis-Stein.
> Sein Leib ist eine Elfenbeinplatte,
> mit Saphiren bedeckt.
> 15 Seine Beine sind Säulen von Alabaster,
> gegründet auf Sockel von Gold.

Am Schluss folgt wieder eine verklammernde Wendung, die die Beschreibung als Antwort auf die Frage der Töchter Jerusalems bestimmt:

> 16 So ist mein Geliebter und so mein Gefährte,
> ihr Töchter Jerusalems.

Daran schließt unmittelbar die zweite Rückfrage an. Auch das Beschreibungslied ist demnach ein eigenständiger Text gewesen.

Beide, das Beschreibungslied 5,10–15 wie die Gartenszene 6,2–3, werden durch die Rückfragen in 5,9 und 6,1 gleichermaßen an die beschwörende Bitte 5,8, den Geliebten zu suchen, angeschlossen. Die Gedichte sind „übereinander geschoben“, wie Goethe beobachtet hat.[23] Der Sammler wollte eine Handlungsfolge schaffen.[24] Eine schlüssige Inszenierung konnte ihm nicht gelingen.

21 2,16; 4,12–5,1; 6,11; 8,13.

22 Vgl. Schellenberg 2020, 105.

23 Goethe, *Gedichte. West-östlicher Divan*, hrsg. von Birus/Eibl 1998, 405.

24 Damit hat er in der Wirkungsgeschichte nicht wenige Versuche ausgelöst, das *Hohelied* „dramatisch“ zu lesen. Sie sind alle gescheitert, zuletzt Hopf 2016.

2 Das Beschreibungslied

Im Unterschied zu der Traumschilderung und der Gartenszene kommt die Schilderung des Geliebten uns fremd vor: eine Aufzählung von Vergleichen ohne wirkliche Bildkraft. Die Gattung des Beschreibungslieds, die in der Exegese auch mit dem arabischen Begriff *waṣf* bezeichnet wird, war verbreitet. Ich gebe zwei Beispiele. Das erste ist die Beschreibung Gilgameschs auf der ersten Tafel des gleichnamigen Epos:

> Jener ist strotzend an Kraft und von strahlender Schönheit,
> stattlich ist seine Statur, elf Ellen hoch ist er gewachsen.
> Zwei Ellen beträgt die Breite seiner Lenden.
> Sein Fuß mißt drei Ellen, eine halbe Rute sein Bein.
> Sechs Ellen sind seine Schultern breit,
> der erste seiner Finger ist eine halbe Elle lang.
> Bartbewachsen seine Wangen, wie Lapislazuli schimmernd sein Bart,
> seiner Haarmähne Locken sprießen so üppig hervor wie Nissaba selbst.[25]

Man hat schon lange bemerkt, dass für diese Beschreibungen keine lebenden Menschen, sondern Statuen oder Abbildungen vor Augen gestanden haben. Im Falle Gilgameschs ist man in jüngerer Zeit darauf aufmerksam geworden, dass die genannten Maße genau zu dem Koloss am Eingang der Palastanlage von Khorsabad passen, der sich heute im Louvre befindet und den man längst für eine Darstellung des Gilgamesch gehalten hat.[26] Dem Beschreibungslied in Hld 5,10–15 hat eine Komposit-Statue aus verschiedenen Materialien Modell gestanden.

Es mag zu kühn scheinen, ein Beispiel aus dem Anfang des zweiten Jahrtausends v. Chr. zur Erklärung eines Textes heranzuziehen, der im dritten oder zweiten Jahrhundert v. Chr. entstanden ist. Doch im Rahmen der Gattungskritik ist das berechtigt. Das kann ein zweites Beispiel zeigen: die Beschreibung Jakobs in der wahrscheinlich aus dem ersten Jahrhundert n. Chr. stammenden jüdischen Schrift *Joseph und Aseneth*:

> Sein Haupt war ganz weiß wie Schnee, und sein Haupthaar war ganz gelockt und sehr dicht wie eines Äthiopiers. Sein Bart war weiß und reichte bis auf seine Brust, und seine Augen waren furchtlos und strahlend, seine Nackenmuskeln und seine Schultern und seine Arme waren wie die eines Engels, seine Hüften und die Unterschenkel und seine Füße wie die eines Riesen.[27]

Das *Hohelied* bietet solche Beschreibungslieder in 4,1–7 (mit Dublette in 6,4–7) und 7,2–8 auch für die Frau.

> 4,1 Siehe, du bist schön, meine Freundin!
> Siehe, du bist schön!

---

25 Gilgamesch I 51–60. Übersetzung: *Das Gilgamesch-Epos*, hrsg. von Maul 2005, 47–48.

26 Annus 2012.

27 *Joseph und Aseneth* 22,7. Übersetzung: *Joseph und Aseneth*, hrsg. von Reinmuth 2009, 111.

Deine Augen sind Tauben. [...]
Dein Haar ist wie eine Herde Ziegen,
die vom Gebirge Gilead herabspringen.
2 Deine Zähne sind wie eine Herde geschorener Schafe,
die aus der Schwemme heraufsteigen;
alle haben sie Zwillinge,
und keines von ihnen ist (der Jungen) beraubt.
3 Wie ein Karmesinfaden sind deine Lippen,
und dein Mund ist lieblich.
Wie eine Granatapfelscheibe ist deine Schläfe
hinter deinem Schleier. [...]
7 Alles an dir ist schön, meine Freundin,
und kein Makel ist an dir.

Auch dieses Gedicht beschreibt eher eine Abbildung als einen Menschen. Wie sonst käme man auf den Gedanken, die Haarpracht mit einer herabströmenden schwarzen Ziegenherde zu vergleichen. Nachvollziehbar ist – und damals alles andere als selbstverständlich –, dass zur Schönheit ein vollständiges Gebiss gehört. Das Bild, das dafür gebraucht wird, sind die sich von beiden Seiten dicht an dicht drängenden Schafe an einer Tränkrinne. Dass die Augen mit Tauben an Wasserbächen verglichen werden, lässt sich nachvollziehen, wenn man die ägyptische Art, das Auge darzustellen, als das Seitenprofil des Vogels versteht. So gesehen ist der verlängerte Lidstrich die Schwanzfeder und die innere Spitze der ins Wasser pickende Schnabel.[28] Wahrscheinlicher aber ist die Funktion der Taube als Botenvogel gemeint. Die Augen sind Tauben, weil die Blicke Nachrichten senden. Auf altsyrischen Rollsiegeln ist ihre Rolle als Liebesbotin verbreitet.[29]

Auch für das weibliche Beschreibungslied mangelt es nicht an Parallelen. Hier ein Beispiel aus Ägypten:

Wunderbar ist sie durch ihren Glanz,
strahlend ist ihre Haut.
Schön sind ihre Augen, wenn sie Blicke werfen.
Süß sind ihre Lippen, wenn sie redet.
Kein (Lob-)Wort ist je zu viel.
Gereckt ist ihr Hals,
leuchtend sind ihre Brustwarzen,
ihr Haar ist echter Lapislazuli,
ihre Arme übertreffen Gold,
ihre Finger sind wie Lotusblumen.[30]

28 Gerleman 1965, 114.

29 Vgl. Keel 1984.

30 Nach Keel 1984, 30; vgl. *Altägyptische Liebeslieder*, hrsg. von Schott 1950, 39.

Ein jüdisches Pendant ist die Beschreibung von Josefs ägyptischer Frau Asenat aus *Joseph und Aseneth*:

> Ihre Lippen waren wie eine Rose des Lebens, die aus ihrem Blütenkelch herauskommt. Und ihre Zähne waren wie Krieger, aufgereiht zum Kampf. Und ihr Haupthaar war wie ein Weinstock im Paradies Gottes, der an seinen Früchten Überfluss hat. Und ihr Hals war wie eine bunt schimmernde Zypresse und ihre Brüste wie die Berge der Liebe des höchsten Gottes.[31]

Das Beschreibungslied Hld 7,2–6 knüpft an ein Reigenlied an, das im Stufenparallelismus gedichtet ist:

> 7,1a Wende dich, wende dich, Schulammit!
> Wende dich, wende dich, dass wir dich anschauen!

Wieder folgt eine redaktionelle Klammer in Form einer Frage:

> 1b Was wollt ihr schauen an Schulammit
> beim Reigen der beiden Lager?

Dann folgt die offensichtlich vorgegebene Beschreibung. Diesmal gleitet der Blick an dem Artefakt, das sogar so genannt wird, von unten nach oben:

> 2 Wie schön sind deine Schritte in den Sandalen! [...]
> Die Rundungen deiner Hüften sind wie Geschmeide,
> Werk von Künstlerhänden.
> 3 Dein Schoß ist eine runde Schale,
> der Mischwein soll ihr nicht fehlen.
> Dein Leib ist ein Weizenhaufen,
> umsäumt mit Lotusblumen.
> 4 Deine beiden Brüste sind zwei Kitzen,
> Zwillinge einer Gazelle.
> 5 Dein Hals ist wie der Elfenbeinturm.
> Deine Augen sind die Teiche in Heschbon
> am Tor der Tochter der Vielen.
> Deine Nase ist wie der Libanonturm,
> der gen Damaskus späht.
> 6 Dein Haupt auf dir ist wie der Karmel.
> Das Haar deines Hauptes ist wie Purpur.

In der zweiten Hälfte wechseln die Vergleiche zu den topographischen und architektonischen Merkmalen einer Stadt.[32] Es war üblich, Jerusalem, die „Tochter Zion“, als Frau anzusprechen. Wenn umgekehrt die Frau als Stadt beschrieben wird, ist denkbar, dass diese Einzelheiten bereits eine frühe Form der Allegorisierung sind, die Jeru-

31 *Joseph und Aseneth* 18,9. Übersetzung: *Joseph und Aseneth*, hrsg. von Reinmuth 2009, 101.
32 Ebenso Hld 4,4.

salem, den Tempel und die Tempelgemeinde an die Stelle der Geliebten setzen will.[33] Für das Diasporajudentum besaß die Sehnsucht nach Jerusalem und dem Tempel große Bedeutung.[34]

3 Das Wechselgespräch

Anmutender als die Beschreibungslieder klingen die Vergleiche, die im Wechselgespräch der Geschlechter geäußert werden:

> (Der Mann:) 1,9 Einer Stute an den Streitwagen des Pharao vergleiche ich dich, meine Freundin.
> 10 Lieblich sind deine Wangen mit den Gehängen und dein Hals mit den Muschelketten. [...] (Die Frau:) 1,13 Ein Myrrhenbeutel ist mein Geliebter für mich, der zwischen meinen Brüsten die Nacht verbringt.

Der Vergleich mit einer Stute galt als großes Kompliment. Der zwischen den Brüsten getragene Parfümbeutel dient als Bild für den dort ruhenden Geliebten. Auf männlicher Seite hing an derselben Stelle das an einer Schnur um den Hals getragene Rollsiegel. Diesen Platz begehrt die Frau einzunehmen:

> 8,6 Lege mich wie ein Siegel an dein Herz,
> wie ein Siegel an deinen Arm.

Die Bilder zeigen, dass das Wechselgespräch auf die Vereinigung zielt.

Hier ein weiteres Beispiel, diesmal mit pflanzlichen Metaphern. Wieder beginnt der Mann mit einem kurzen Ausspruch, woraufhin die Frau ausführlich antwortet:

> 2,2 Wie eine Lotusblüte unter den Dornen,
> so ist meine Freundin unter den Töchtern.
> 3 Wie ein Apfelbaum unter den Bäumen des Dickichts,
> so ist mein Geliebter unter den Söhnen.
> In seinem Schatten zu sitzen, hat mich verlangt,
> und seine Frucht ist meinem Gaumen süß.
> 4 Er brachte mich in das Weinhaus. [...]
> 6 Seine Linke liegt unter meinem Kopf,
> und seine Rechte herzt mich.

Die letztgenannte Gestik ist konventionell. Das zeigt eine babylonische Terrakotte vom Beginn des zweiten Jahrtausends, die in Aufsicht ein auf einem Bett liegendes, nacktes Paar darstellt (Abb. 1). Der Mann hält seine Hände genau wie beschrieben:

33 In Hld 6,4–7 wird das Beschreibungslied 4,1–3 wiederholt, um es auf Jerusalem zu beziehen. Die beiden Fassungen werden von Schellenberg 2020, 108–120, eingehend verglichen.
34 Vgl. Ps 23,6; 27,4; 61,5; 84; 120–134.

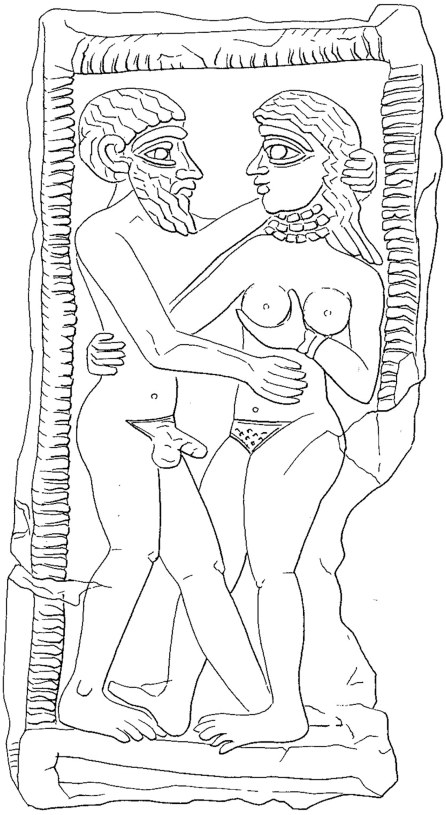


Abb. 1: Sammlung Erlenmeyer, Basel. Zeichnung: Nadja Wrede. Aus: *Das Gilgamesch-Epos*, hrsg. von Maul 2005, 45.

die Linke unter dem Kopf der Frau, die Rechte auf ihrem Herzen. Die Frau umgreift mit ihrer Rechten die Hüfte des Mannes, um ihn an sich zu ziehen, und präsentiert mit der Linken ihre rechte Brust.

Gehen wir noch einmal zurück zu dem sehnsüchtigen Wachtraum der Frau: „Ich schlief, aber mein Herz war wach. Da ist die Stimme meines Geliebten, der anklopft“ (5,2). Es gibt einen weiteren Abschnitt, der auf ähnliche Weise als Rede der Frau beginnt, die sodann ein Paraklausithyron zitiert:

2,8 Die Stimme meines Geliebten!
Siehe, er kommt
springend über die Berge,
hüpfend über die Hügel. [...]
(9) Siehe, er steht hinter unsrer Mauer,
schaut durch die Fenster,
späht durch die Gitter.
10 Mein Geliebter hebt an und spricht zu mir:
Steh auf, meine Freundin,
meine Schöne, so komm doch!

11 Denn sieh, der Winter ist vorüber,
der Regen ist fort und vorbei.
12 Die Blüten zeigen sich im Land,
die Zeit des Singens ist da. [...]
13a Der Feigenbaum setzt seine Früchte an,
und die Reben in Blüte strömen Duft.

Die Frau gibt die Rede des Geliebten wieder. Er verkündet ihr, dass die Erntezeit naht. Statt um das Öffnen der Tür zu bitten, lockt er die Geliebte hinaus in die erblühende Natur.

Mit demselben Lockruf:

13b Steh auf, komm, meine Freundin,
meine Schöne, so komm doch!

wird noch eine weitere Werbung angefügt:

14 Meine Taube in den Felsklüften,
im Versteck am Felssteig,
lass mich deinen Anblick sehen,
lass mich deine Stimme hören;
denn deine Stimme ist süß,
und dein Anblick ist lieblich.

Jetzt ist es der Mann, der um den Lockruf der Geliebten bittet. Die Frau wird Taube genannt und so mit der Liebesbotin gleichgesetzt. Sie antwortet:

17 Bis der Tag heranweht
und die Schatten fliehen,
komm, gleiche einer Gazelle, mein Geliebter,
oder dem jungen Hirsch
auf den Beterbergen.

Noch vor Tagesanbruch soll der Geliebte sich mit ihr vereinen. Die Gazelle ist wie die Taube eine weitere Metapher für den Liebenden. Gazelle und junger Hirsch sind die Trabanten und Symboltiere von Liebesgöttinnen.[35]

Hier mag man sich an die Naturbilder der Sappho erinnert sehen, wenn sie sich an Aphrodite wendet:

[H]ierher zu mir aus Kreta, (komm zu diesem) Tempel,
dem heiligen, wo ein anmutiger Hain steht
von Apfelbäumen, zudem Altäre sind da, die schwelend qualmen
vom Weihrauch;

35 Müller 1992, 29.

drinnen kühles Wasser rauscht zwischen Zweigen
der Apfelbäume, und von Rosen ist der ganze Ort
beschattet: Beim Säuseln der Blätter
ergreift einen der Schlummerzustand der totalen Verzauberung.
Drinnen ferner eine Wiese, Pferde weidend, steht in Blüte
mit Frühlingsblumen, und Lüftchen
wehen honigsüß.
...
Hier nun nimm du ..., Kypris,
in goldenen Bechern elegant
mit Festfreuden vermischten Nektar
einschenkend.[36]

In Palästina gab es solche Haine nicht. Das ließ das Klima nicht zu. Stattdessen traf man sich bei der Arbeit an den Wasserstellen und bei den Herden. Dort kamen die Geschlechter ungeachtet der strikten Rollentrennung zusammen. In der Mittagshitze lässt man die Herde lagern und zieht sich in den Schatten zurück.

1,7 „Sage mir an, [...] wo du weidest,
wo du lagern lässt am Mittag."
8 „Weißt du es nicht [...],
so geh hinaus auf den Spuren der Herde
und weide deine Zicklein
bei den Lagerstätten der Hirten."

In dem kurzen Dialog, der heute ziemlich am Anfang der ganzen Sammlung steht, geht die Initiative von der Frau aus, und der Mann nennt ihr, wo sie ihn finden kann. Das ist keine Bukolik, wie man gemeint hat, sondern gibt die tatsächlichen Lebensumstände wieder.

4 Die Liebe als wirkende Macht

Wie konnte sich eine solche Sammlung von Liebesliedern unter die religiösen Bücher verirren, die später zum Alten Testament wurden? Die Zuweisung an Salomo war es nicht allein. Schon zuvor kann man beobachten, wie sich der Text religiös aufgeladen hat. Die Liebe gewann eine metaphysische Dimension. Damit verlor sie zugleich etwas von ihrer erotischen Unbefangenheit. Der Text, wie wir ihn heute lesen, hat gelegentlich sogar etwas Dämonisches.

Eine Schlüsselstelle findet sich gegen Ende des Buchs. Sie folgt auf die Bitte der Frau um Vereinigung:

36 Übersetzung: Sappho, *Lieder*, hrsg. von Bierl 2021, 9.

8,6 Lege mich wie ein Siegel an dein Herz,
wie ein Siegel an deinen Arm.
Denn stark wie der Tod ist Liebe,
hart wie die Unterwelt ist Leidenschaft.
Ihre Pfeile sind Feuerpfeile,
eine Flamme Jahs.

Die Konjunktion *kî* „denn" ist nicht kausal oder konsekutiv zu verstehen, sondern dient der Verknüpfung. Die so angeschlossenen Sätze sind, anders als der Großteil des Buchs, keine Rede, sondern Feststellung. Gegenstand ist die Liebe selbst.

Das Wort *ʾahᵃbāh* ist, genau genommen, der Infinitiv des Verbs *ʾhb* „lieben". Nur selten, bevorzugt aber im *Hohenlied*, nimmt *ʾahᵃbāh* den Artikel an und wird damit über die verbale Bedeutung hinaus zu einem Begriff: *hāʾahᵃbāh* „das Lieben" oder eben „die Liebe".[37] Das Äquivalent in der griechischen Übersetzung des *Hohenlieds* ist regelmäßig ἀγάπη. Liebe wird in Hld 8,6 als eine eigene Wirkgröße verstanden.[38] Ihrer Kraft entkommt niemand, so wie niemand dem Tod entkommt. Das wird im Parallelismus mit dem Paar *šᵉʾôl* „Unterwelt, Totenwelt" und *qinʾāh* „Leidenschaft, Eifersucht, Eifer" unterstrichen.

Zugleich wird die Liebe an dieser Stelle mit mehreren göttlichen Größen in Beziehung gesetzt.[39] Da ist einmal Jahwe, der Gott Israels und Judas, hier mit der Kurzform Jah genannt. Sein Attribut ist die Blitzflamme. Damit zeigt er seine traditionellen Züge als nordwestsemitischer Wettergott.[40] Neben ihm ist der Tod genannt, der im Mythos als der Gott Mot personalisiert wird. Im ugaritischen Baal-Mythos tritt er als Gegner des Wettergotts auf.[41] Als Vierter ist *ræšæp* im Spiel. Das Wort bedeutet „Glut, Seuche, Pfeil" und bezeichnet in der Mythologie den Pestgott.[42] Hier sind es „*ihre* Pfeile", also die Pfeile der Liebe. Bei einem Text aus hellenistischer Zeit liegt es nahe, mit den Griechen an die personalisierte Liebe, also an Eros mit Bogen und Pfeil zu denken. Mit diesen Bezügen werden der Liebe als Wirkgröße gottgleiche Eigenschaften zugeschrieben. Der Mensch ist ihr ausgeliefert. Sie verletzt ihn mit ihren Pfeilen. „By asso-

37 2Sam 13,15; Spr 27,5; Hld 2,7; 3,5; 8,4.7.7. Im indeterminierten Status absolutus: Jer 2,33; Hos 11,4; Spr 10,12; 15,17; 17,9; Hld 2,4.5; 5,8; 8,6; Koh 9,1. Die Abgrenzung vom Infinitiv ist nicht immer eindeutig. Hinzu kommt das Verb *ʾhb* „lieben" in Hld 1,3.4.7; 3,1.2.3.4. Der Beleg Hld 3,10 ist ein Textfehler, Hld 7,7 ist als Part. passiv zu lesen. Das Wort *dodîm* „Liebkosungen" Hld 1,2.4; 4,10; 5,1; 7,13, das ebenfalls mit „Liebe" übersetzt zu werden pflegt, ist zu unterscheiden.

38 Dass diese Vorstellung verbreitet war, zeigt das Hohelied der Liebe (ἀγάπη), das von Paulus (?) in 1Kor 13 eingefügt und auf diese Weise „christianisiert" worden ist.

39 Beobachtet u. a. von Pope 1977, 668–670; Loretz 1981; Müller 1992, 84–86; Rüterswörden 2017, 269–271; Mathys 2019, 128–138.

40 Vgl. Müller 2008.

41 Vgl. Healey 1999.

42 Vgl. Conrad 1971; Xella 1999.

ciating love/passion with the mythically coloured figures of death and Sheol, the author shows what an overwhelming and dangerous power she is.“[43]

Die gewaltige Macht der Liebe bestimmt als Motiv eine jüngere Form des ganzen Buchs. Sofort am Anfang wird der neue Ton angeschlagen. Dazu wurde die kurze Wechselrede, die wir schon betrachtet haben, erweitert:

1,7 „Sage mir an, *den meine Seele liebt,* wo du weidest,
wo du lagern lässt am Mittag.“
8 „Weißt du es nicht [...],
so geh hinaus auf den Spuren der Herde
und weide deine Zicklein
bei den Lagerstätten der Hirten.“

Auch die nächtliche Szene in Hld 5 bleibt nicht unverändert:

5,6 Ich tat meinem Geliebten auf,
mein Geliebter aber war fort und davongegangen.
Meine Seele war hinausgegangen, als er redete.
Ich suchte ihn, aber fand ihn nicht;
ich rief ihn, aber er antwortete mir nicht.
7 *Da fanden mich die Wächter, die die Stadt durchstreifen.*
Sie schlugen mich, verwundeten mich.
Die Wächter auf der Mauer nahmen mir meinen Überwurf.
8 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,
dass ihr meinen Geliebten findet.
Dann sagt ihm, dass ich krank bin vor Liebe.

Bemerkenswert ist, wie die Seele (*næpæš*), das heißt das vitale Ich als das Zentrum der Person, von der Liebe ergriffen wird. Es ist die Seele, die dem Geliebten nacheilt.[44] Die Liebe führt die Frau den Wächtern in die Hände, die sie verwunden und entblößen. Die Liebe macht krank.

Die Liebe macht aber nicht nur krank, sie führt auch zum Ziel. Die Nachtszene wird in Hld 3 vorausnehmend wiederholt. „Unübersehbar ist die Ähnlichkeit zwischen 3,1–5 und 5,2–8, geht es doch in beiden Liedern darum, dass die Frau ihren Geliebten in der Nacht auf den Straßen sucht und dabei von den Wächtern der Stadt gefunden wird, wobei einige Sätze wortwörtlich gleich sind“.[45] Diesmal ist es die liebende Seele, die nach dem Geliebten sucht:

43 Mathys 2019, 129.

44 Die *næpæš* ist neben dem Herzen und der Kraft auch das Organ der Gottesliebe, die in Dtn 6,5 (mit Parallelen in 10,12; 11,13; 13,4; 30,6) gefordert wird. Daran konnte die spätere Allegorisierung anknüpfen.

45 Schellenberg 2020, 105. Brettler 2022, 190–191, weist nach, dass die Fassungen von verschiedenen Verfassern stammen.

3,1 Auf meinem Lager des Nachts suchte ich,
den meine Seele liebt.
Ich suchte ihn, aber fand ihn nicht. (←5,6)
2 Ich will aufstehen und die Stadt durchstreifen,
die Gassen und Plätze,
und suchen, den meine Seele liebt.
Ich suchte ihn, aber fand ihn nicht. (←5,6)
3 Da fanden mich die Wächter, die die Stadt durchstreifen. (←5,7)
Habt ihr nicht gesehen, den meine Seele liebt?
4 Kaum war ich an ihnen vorüber,
da fand ich, den meine Seele liebt.
Ich fasste ihn und ließ ihn nicht los,
bis ich ihn brachte ins Haus meiner Mutter,
in die Kammer derer, die mich gebar.
5 Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems, (←5,8)
bei den Gazellen oder den Hinden der Steppe:
Weckt nicht und stört nicht die Liebe, bis es ihr gefällt.

Anders als in Hld 5 ist die Suche erfolgreich. Die Töchter Jerusalems werden nicht mehr beschworen, den Geliebten zu suchen. Stattdessen sollen sie den Vollzug der Liebe bewachen. In der Kammer der Mutter findet die Vereinigung statt. Auffallend ist der Schwur „bei den Gazellen oder den Hinden". In der Regel schwört man, wenn nicht beim eigenen Leben, dann bei einer Gottheit. Das steht auch hier im Hintergrund: Es haben sich zahlreiche Siegel und Amulette gefunden, die Gazellen und Capriden als Begleittiere der Liebesgöttin zeigen.[46]

In der Naturszene in Hld 2, die wir ebenfalls schon betrachtet haben, ist nunmehr geschildert, wie die Frau von ihrer Liebeskrankheit geheilt wird:

2,2 Wie eine Lotusblume unter den Dornen,
so ist meine Freundin unter den Töchtern.
3 Wie ein Apfelbaum unter den Bäumen des Dickichts,
so ist mein Geliebter unter den Söhnen.
In seinem Schatten zu sitzen, hat mich verlangt,
und seine Frucht ist meinem Gaumen süß.
4 Er brachte mich in das Weinhaus.
Und sein Feldzeichen über mir ist Liebe.
5 *Stärkt mich mit Rosinenkuchen,*
erquickt mich mit Äpfeln!
Denn ich bin krank vor Liebe.
6 Seine Linke liegt unter meinem Kopf,
und seine Rechte herzt mich.
7 *Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems,*
bei den Gazellen oder den Hinden der Steppe:
Weckt nicht und stört nicht die Liebe, bis es ihr gefällt.

46 Keel 1992, 89–94; Rüterswörden 2017, 268.

Die Frau bittet um Rosinenkuchen und Äpfel, die sie von der Liebe heilen sollen. Doch diese Heilmittel sind Aphrodisiaka. Wieder werden die Töchter Jerusalems beschworen, die Vereinigung mit dem Geliebten nicht zu stören.

Derselbe Refrain folgt gegen Ende des Buches noch ein drittes Mal, wo er eine weitere Vereinigungsbitte der Frau beschließt:

8,1 O wärst du mein Bruder,
der meiner Mutter Brüste gesogen!
Fände ich dich draußen,
so wollte ich dich küssen. [...]
2 Ich wollte dich führen, dich bringen
in das Haus meiner Mutter, die mich gebar.
Ich wollte dich tränken mit gewürztem Wein
und mit dem Most meiner Granatäpfel.
3 *Seine Linke liegt unter meinem Kopf,* (←2,6)
und seine Rechte herzt mich. (←2,6)
4 *Ich beschwöre euch, ihr Töchter Jerusalems:* (←2,7)
Weckt nicht und stört nicht die Liebe, bis es ihr gefällt! (←2,7)

Diesmal wird auch der ältere Text aus 2,6 wiederholt. Daran ist abzulesen, dass wir nicht mit einer geschlossenen Bearbeitung zu tun haben, sondern mit einer Tendenz. Den Zusätzen ist gemeinsam, dass sie die Macht der Liebe betonen. Die Frau ist der Liebe ausgeliefert. Die Liebe als Krankheit ist nur zu heilen, wenn man sich ihr hingibt.

5 Versteckte Warnungen

Das Buch enthält eine Reihe von Zitaten oder Anspielungen auf andere biblische Schriften, die man zunächst nicht erwartet. Einiges davon ist in der bisherigen Exegese schon gesehen worden, wurde aber in der Tragweite nicht erkannt.[47] Die Anspielungen sind wahrscheinlich hinzugekommen, seit das Buch zu jenen Schriften gezählt wurde, die heute den biblischen Kanon bilden.

Das deutlichste Beispiel findet sich in einem der Dialoge, die sich auf das Leben in der Natur beziehen:

(7,9) (Der Mann:) Deine Brüste seien wie Weintrauben
und der Duft deiner Nase wie Äpfel
10 und dein Gaumen wie guter Wein,
der ‘mir’ glatt eingeht,
‘meine Lippen und Zähne’ netzt.

47 Vgl. den Überblick bei Zakovitch 2004, 47–49, und Gerhards 2010, 75–84. Weiteres jetzt bei Levin 2023.

> 11 (Die Frau:) *Meinem Geliebten gehöre ich,* (←6,3)
> *und nach mir „steht sein Verlangen".* (←Gen 4,7)
> 12 Komm, mein Geliebter,
> *„lass uns aufs Feld hinausgehen",* (←Gen 4,8)
> lass uns nächtigen bei den Hennasträuchern.
> 13 Lass uns früh aufbrechen zu den Weinbergen, [...]
> dort will ich dir meine Liebkosungen schenken.

Im heutigen Ablauf geht der Antwort der Frau: „Komm, mein Geliebter, lass uns nächtigen bei den Hennasträuchern. [...] Dort will ich dir meine Liebkosungen schenken", ein Bekenntnis voraus: „Meinem Geliebten gehöre ich, und nach mir steht sein Verlangen". Das Wort *tᵉšûqāh* „Verlangen" findet sich in der Bibel nur an zwei weiteren Stellen: in dem Strafspruch, der nach dem Ungehorsam im Paradies über die Frau ergeht: „Nach deinem Mann wird dein Verlangen sein, er aber wird über dich herrschen" (Gen 3,16), und, darauf bezogen, in der Warnung an Kain vor dem Brudermord: „(die Sünde) hat nach dir Verlangen, du aber sollst über sie herrschen" (Gen 4,7). Es ist seit je gesehen worden, dass die Wortwahl in Hld 7,11 eine Anspielung ist.[48] Man hat sie als Rücknahme dessen gedeutet, was in Gen 3,16 über die Frau verhängt wurde: „V. 11 stellt nun die Aufhebung der Ungleichheit fest, die die Basis solcher Unterdrückung war."[49] Doch in der Regel will ein solcher Verweis den Bezugstext nicht korrigieren, sondern wörtlich genommen werden, um den verweisenden Text zu bestätigen. Die Fortsetzung beweist, dass das Stichwort nicht die Strafe aus Gen 3,16 in Erinnerung ruft, sondern die Warnung aus Gen 4,7.[50] Der Frau ist nämlich auch die Aufforderung „Lass uns aufs Feld gehen" aus Gen 4,8 in den Mund gelegt:

> 6 Jahwe sprach zu Kain: Warum bist du ergrimmt? Und warum ist dein Antlitz gefallen? 7 Ist es nicht so: Wenn du gut handelst, hebst du (das Angesicht); handelst du aber nicht gut, lagert vor der Tür die Sünde. *Sie hat nach dir Verlangen*; du aber sollst über sie herrschen. 8 Und Kain sprach zu seinem Bruder Abel: *Lass uns aufs Feld gehen.*[51] Und es geschah, als sie auf dem Feld waren, erhob sich Kain gegen seinen Bruder Abel und schlug ihn tot.

Als Abel der Aufforderung „Lass uns aufs Feld gehen" folgt, bezahlt er den Schritt mit dem Leben. Der Verweis besagt: So wird es dem ergehen, der seinem Verlangen nachgibt.

---

48 Midrasch Genesis Rabbah, Par. 20 (Übersetzung: *Der Midrasch Bereschit Rabba*, übers. von Wünsche 1881, 91); Rudolph 1962, 107, 175; Pope 1977, 643; Keel 1992, 232–233; Müller 1992, 77; Zakovitch 2004, 47; Gerhards 2010, 81–83; Schwienhorst-Schönberger 2015, 145.

49 Keel 1992, 233; vgl. Rudolph 1962, 107; Trible 1978, 159–160; Gerhards 2010, 82–83; Barbiero 2011, 403.

50 Das Stichwort *tᵉšûqātô* „sein Verlangen" stammt wörtlich aus Gen 4,7. In Gen 3,16 steht stattdessen *tᵉšûqātek* „dein (f.) Verlangen".

51 Diese Aufforderung findet sich nur im samaritanischen Pentateuch und in der griechischen Übersetzung, ist aber *ad sensum* hinzuzudenken.

Bei einer einzelnen solchen Warnung ist es nicht geblieben. Auch in dem Bewunderungslied 4,9–16 steckt ein Verweis:

4,10 Wieviel schöner sind deine Liebkosungen, [meine Schwester] Braut,
wieviel besser sind deine Liebkosungen als Wein,
und der Duft deiner Salben als aller Balsam.
11 *„Von Honigseim triefen deine Lippen“, Braut.* (←Spr 5,3)
Honig und Milch sind unter deiner Zunge,
und der Duft deiner Kleider ist wie der Duft des Libanon.

Mit der Wiederholung des Vokativs „Braut“ ist auch hier ein Zitat eingebunden. Es ist die Warnung vor der fremden Frau in Spr 5,3–6:

3 Von Honigseim triefen die Lippen der Fremden,
und glatter als Öl ist ihr Gaumen.
4 Am Ende aber ist sie bitter wie Wermut,
scharf wie ein zweischneidiges Schwert.
5 Ihre Füße führen zum Tod hinab,
aufs Totenreich zielen ihre Schritte,
6 damit du den Weg des Lebens nicht beachtest.
Ihre Bahnen wanken, du merkst es nicht.

Dass Hld 4,11 sich auf Spr 5,3 bezieht, ist anhand der Wendung, die sich nur an diesen beiden Stellen findet, eindeutig. Für den, der die biblischen Schriften kennt, wird mit der zitierten Zeile der gesamte Abschnitt aufgerufen. Die Warnung konnte nicht schärfer sein.

Auch an die gewichtige Aussage über die Macht der Liebe wurde eine solche Warnung angefügt:[52]

8,6 Denn stark wie der Tod ist Liebe,
hart wie die Unterwelt ist Leidenschaft.
Ihre Pfeile sind Feuerpfeile, eine Flamme Jahs.
7 *Große Wasser vermögen die Liebe nicht zu löschen*
„und Ströme werden sie nicht ertränken.“ (←Jes 43,2)
Wenn einer „alles Gut seines Hauses gibt“ für die Liebe, (←Spr 6,31)
„wird man ihn verachten.“ (←Spr 6,30)

Wieder sind es Stichwort-Anspielungen. Das erste Zitat ruft das Heilswort Jes 43,2 in Erinnerung:

Wenn du durch Wasser gehst, will ich mit dir sein,
und durch Ströme, sie werden dich nicht ertränken.

52 Zur literarischen Zäsur zwischen Hld 8,6 und 7 vgl. Heinevetter 1988, 166–169.

> Und wenn du mitten ins Feuer gehst, wirst du nicht verbrannt werden,
> und die Flamme wird dich nicht versengen.

Auf den ersten Blick liest sich dieses Zitat, als sollte es die Macht der Liebe ein weiteres Mal unterstreichen. In Wahrheit aber warnt es vor der unauslöschlichen Flamme. Sieh zu, dass du nicht brennst! Das wird eindeutig im Zusammenspiel mit dem Zitat aus Spr 6,31, das, wenn es als solches erkannt wurde, immer Rätselraten ausgelöst hat:[53]

> 27 Kann einer Feuer in seinem Gewandbausch tragen,
> ohne dass seine Kleider brennen?
> 28 Oder kann einer auf Glutkohlen gehen,
> ohne dass seine Füße verbrannt werden?
> 29 So ist der, der zur Frau seines Nächsten eingeht;
> keiner bleibt ungestraft, der sie berührt.
> 30 *Man verachtet* keinen Dieb, wenn er stiehlt,
> um seine Gier zu stillen, weil ihn hungert;
> 31 wenn er ertappt wird, muss er es siebenfach ersetzen,
> *alles Gut seines Hauses muss er hergeben.*
> 32 Wer mit einer Frau Ehebruch begeht, hat keinen Verstand;
> wer sein Leben zerstört, der tut das.

Wieder ist es ein bloßes Stichwort. Wer die biblischen Schriften kennt, versteht den Hinweis auf den ganzen Abschnitt, zumal die spekulative Exegese die beiden Referenztexte wegen des nur in Jes 43,2 und Spr 6,28 belegten Stichwort „nicht verbrannt werden“ aufeinander bezogen sieht.[54]

Warum geschahen die Warnungen nicht unverblümt? Die Anspielungen und Zitate aus den übrigen biblischen Schriften setzen voraus, dass das *Hohelied* zum Kreis jener Schriften gerechnet wurde, die später den biblischen Kanon gebildet haben. Sie antworten auf das Problem, wie man eine Sammlung offenkundig erotischer Dichtungen als Heilige Schrift lesen soll. Das Dilemma wurde in der Form der verborgenen Bibelzitate gelöst. Mit ihnen wird der Aussage des Buches nicht widersprochen. Auf der Oberfläche bleibt der Text, wie er steht. Stattdessen wird ihm ein Sub-Text untergeschoben, der ihn mit den Erfordernissen des Tora-Gehorsams vereinbar macht.

Dieser Sub-Text ist nur denen verständlich, die die Heiligen Schriften im Kopf haben und die Anspielungen zu entschlüsseln in der Lage sind. Es sind die Frommen, die „über der Tora Jahwes brüten Tag und Nacht“ (Ps 1,2). Ihre schriftbezogene Frömmigkeit versetzt sie in die Lage, den Text zu lesen, ohne den Verlockungen zu erliegen. Die anderen mögen ihn nehmen, wie er steht, und in ihr Verderben laufen.

---

53 Pope 1977, 675, Zakovitch 2004, 271–272, und andere. Wittekind 1925, 58, behauptet sogar, dass Spr 6,20–35 die jüngere Stelle sei.

54 Diese Verknüpfung folgt bereits der zweiten Auslegungsregel Hillels, der sogenannten *gᵉzerāh šāwāh*, die später in der rabbinischen Exegese geübt wurde: dass sich zwei gleichlautende Stellen gegenseitig auslegen, vgl. Schwarz 1897.

So verstehen wir, weshalb das *Hohelied* auch mit einer Warnung endet. Wieder beruht sie auf einem Zitat, diesmal aus dem Buch selbst:

> 2,17 Bis der Tag heranweht
> und die Schatten fliehen,
> komm, gleiche einer Gazelle, mein Geliebter,
> oder dem jungen Hirsch auf den Beterbergen.

Was Verlockung war, ist nunmehr die Aufforderung zur Flucht:

> 8,14 *Flieh*, mein Geliebter,
> und gleiche einer Gazelle
> oder dem jungen Hirsch auf den Beterbergen.

Bibliographie

Altägyptische Liebeslieder. Mit Märchen und Liebesgeschichten. Hrsg. von Siegfried Schott. Zürich: Artemis Verlag, 1950 (= Die Bibliothek der Alten Welt. Alter Orient).

Annus, Amar: „Louvre Gilgamesh (AO 19862) is depicted in life size“, in: *Nouvelles Assyriologiques Brèves et Utilitaires* (2/2012), 44–45.

Barbiero, Gianni: *Song of Songs. A Close Reading*. Leiden/Boston: Brill, 2011 (= Supplements to Vetus Testamentum, 144).

Barton, John: „The Canonicity of the Song of Songs“, in: Anselm C. Hagedorn (Hrsg.): *Perspectives on the Song of Songs – Perspektiven der Hoheliedauslegung*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005 (= Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 346), 1–7.

Conrad, Diethelm: „Der Gott Reschef“, in: *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 83 (1971), 157–183.

Das Gilgamesch-Epos. Neu übersetzt und kommentiert von Stefan M. Maul. München: C.H. Beck, 2005.

Der Midrasch Bereschit Rabba. Das ist die haggadische Auslegung der Genesis. Zum ersten Male ins Deutsche übertragen von August Wünsche. Leipzig: Schulze, 1881 (= Bibliotheca Rabbinica, 1).

Dobbs-Allsopp, F. W.: „Late Linguistic Features in the Song of Songs“, in: Anselm C. Hagedorn (Hrsg.): *Perspectives on the Song of Songs – Perspektiven der Hoheliedauslegung*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005 (= Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 346), 27–77.

Fox, Michael V.: *The Song of Songs and the Ancient Egyptian Love Songs*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1985.

Gerhards, Meik: *Das Hohelied. Studien zu seiner literarischen Gestalt und theologischen Bedeutung*. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt, 2010 (= Arbeiten zur Bibel und ihrer Geschichte, 35).

Gerleman, Gillis: *Ruth. Das Hohelied*. Neukirchen-Vluyn: Neukirchener Verlag, 1965 (= Biblischer Kommentar Altes Testament, 18).

von Goethe, Johann Wolfgang: *Werke.* Jubiläumsausgabe. Bd. 1: *Gedichte. West-östlicher Divan*. Hrsg. von Hendrik Birus und Karl Eibl. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel Verlag, 1998.

Healey, John F.: Art. „Mot“, in: Karel van der Toorn/Bob Becking/Pieter W. van der Horst (Hrsg.): *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. Second Extensively Revised Edition. Leiden/Boston/Köln: Brill, 1999, 598–603.

Heinevetter, Hans-Josef: „*Komm nun, mein Liebster, Dein Garten ruft Dich!*“ *Das Hohelied als programmatische Komposition*. Frankfurt a. M.: Athenäum, 1988 (= Bonner biblische Beiträge, 69).

Herder, Johann Gottfried: *Lieder der Liebe. Die ältesten und schönsten aus Morgenlande. Nebst vier und vierzig alten Minneliedern*. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung, 1778.

Hopf, Matthias: *Liebesszenen. Eine literaturwissenschaftliche Studie zum Hohenlied als einem dramatisch-performativen Text.* Zürich: Theologischer Verlag, 2016 (= Abhandlungen zur Theologie des Alten und Neuen Testaments, 108).

Höschele, Regina: *Verrückt nach Frauen. Der Epigrammatiker Rufin*. Tübingen: Narr, 2006 (= Classica Monacensia, 31).

Joseph und Aseneth. Hrsg. von Eckart Reinmuth. Tübingen: Mohr Siebeck, 2009 (= SAPERE, 15).

Keel, Othmar: *Deine Blicke sind Tauben. Zur Metaphorik des Hohen Liedes*. Stuttgart: Katholisches Bibelwerk, 1984 (= Stuttgarter Bibelstudien, 114/115).

Keel, Othmar: *Das Hohelied*. Zweite, durchgesehene Auflage. Zürich: Theologischer Verlag, 1992 (= Zürcher Bibelkommentare Altes Testament, 18).

Levin, Christoph: „Versteckte Warnungen im Hohenlied", in: *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 135 (2023), 417–427.

Loretz, Oswald: „Nachklänge des ugaritischen Baal-Mythos in HLD 8,6–7", in: *Studi storico-religiosi* 5,2 (1981), 197–207.

Lowth, Robert: *De sacra poesi Hebræeorum. Prælectiones academicæ Oxonii habitæ*. Oxford: Clarendon Press, 1753.

Mathys, Hans-Peter: „Solomon's Song 8.6-7: The Power of Love – How to Express it by a Coalition of Myth and Grammar", in: Stefan Fischer/Gavin Fernandes (Hrsg.): *The Song of Songs Afresh. Perspectives on a Biblical Love Poem*. Sheffield: Phoenix Press, 2019 (= Hebrew Bible Monographs, 82), 126–147.

Müller, Hans-Peter: „Die lyrische Reproduktion des Mythischen im Hohenlied", in: *Zeitschrift für Theologie und Kirche* 73 (1976), 23–41.

Müller, Hans-Peter: „Das Hohelied", in: ders./Otto Kaiser/James Alfred Loader: *Das Hohelied. Klagelieder. Das Buch Ester*. Vierte, völlig neubearbeitete Auflage. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1992 (= Das Alte Testament Deutsch, 16,2), 1–90.

Müller, Reinhard: *Jahwe als Wettergott. Studien zur althebräischen Kultlyrik anhand ausgewählter Psalmen*. Berlin/New York: de Gruyter, 2008 (= Beihefte zur Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft, 387).

Nissinen, Martti: „Song of Songs and Sacred Marriage", in: ders./Risto Uro (Hrsg.): *Sacred Marriages: The Divine-Human Sexual Metaphor from Sumer to Early Christianity*. Winona Lake, Ind.: Eisenbrauns, 2008, 173–218.

Pope, Marvin H.: *Song of Songs: A New Translation with Introduction and Commentary*. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1977 (= The Anchor Bible, 7,3).

Renan, Ernest: *Histoire du peuple d'Israël*. Bd. 5. Paris: Calmann-Lévy, 1893.

Renan, Ernest: *Geschichte des Volkes Israel*. Deutsche autorisierte Ausgabe, übersetzt von E. Schaelsky. Bd. 5. Berlin: Verlag Siegfried Cronbach, 1894.

Rudolph, Wilhelm: „Das Hohe Lied im Kanon", in: *Zeitschrift für die alttestamentliche Wissenschaft* 58 (1942/43), 189–199.

Rudolph, Wilhelm: *Das Buch Ruth. Das Hohe Lied. Die Klagelieder*. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus Mohn, 1962 (= Kommentar zum Alten Testament, 17,1–3).

Rüterswörden, Udo: „Das Königtum im Hohenlied", in: Christoph Levin/Reinhard Müller (Hrsg.): *Herrschaftslegitimation in vorderorientalischen Reichen der Eisenzeit*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2017 (= Orientalische Religionen in der Antike, 21), 261–275.

Sappho: *Lieder. Griechisch/Deutsch.* Hrsg. und übersetzt sowie mit Anmerkungen und Nachwort versehen von Anton Bierl. Ditzingen: Reclam, 2021 (= Reclams Universal-Bibliothek, 14084).

Sappho et Alcaeus: *Fragmenta*. Hrsg. von Eva-Maria Voigt. Amsterdam: Athenaeum – Polak & van Gennep, 1971.

Schellenberg, Annette: „Zur Einheit geworden. Eine These zur Entstehung des Hohelieds, gestützt auf Beobachtungen zu seinen Wiederholungen“, in: Pierre van Hecke (Hrsg.): *The Song of Song in its Context: Words for Love, Love for Words*. Leuven/Paris/Bristol: Peeters, 2020 (= Bibliotheca Ephemeridum Theologicarum Lovaniensium, 310), 99–124.

Schwarz, Adolf: *Die hermeneutische Analogie in der talmudischen Litteratur*. Wien: Verlag der Israelitisch-Theologischen Lehranstalt, 1897.

Schwienhorst-Schönberger, Ludger: *Das Hohelied der Liebe*. Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder, 2015.

Theokrit: *Gedichte.* Griechisch/Deutsch. Herausgegeben und übersetzt von Regina Höschele. Stuttgart: Reclam, 2016 (= Reclams Universal-Bibliothek, 19419).

Tillmann, Thomas: *Hermeneutik und Bibelexegese beim jungen Goethe*. Berlin/New York: de Gruyter, 2006 (= Historia Hermeneutica, 2).

Trible, Phyllis: *God and the Rhetoric of Sexuality*. Philadelphia: Fortress, 1978.

Wittekind, Wilhelm: *Das Hohe Lied und seine Beziehungen zum Ištarkult*. Hannover: Orient-Buchhandlung Heinz Lafaire, 1925.

Würthwein, Ernst: „Das Hohelied“, in: ders./Kurt Galling/Otto Plöger: *Die Fünf Megilloth*. Zweite, völlig neu bearbeitete Auflage. Tübingen: Mohr Siebeck, 1969 (= Handbuch zum Alten Testament. Reihe 1, 18), 25–71.

Xella, Paolo: Art. „Resheph“, in: Karel van der Toorn/Bob Becking/Pieter W. van der Horst (Hrsg.): *Dictionary of Deities and Demons in the Bible*. Second Extensively Revised Edition. Leiden/Boston/Köln: Brill, 1999, 700–703.

Zakovitch, Yair: *Das Hohelied*. Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder, 2004 (= Herders Theologischer Kommentar zum Alten Testament).

Renate Schlesier

Verwirrspiel mit dem Genus

Zur Flexibilität von Gender und Genre in Sapphos Lyrik

Auf den ersten Blick scheint Geschlecht – besonders das weibliche – in Sapphos Dichtung ganz besonders prominent zu sein, auf der göttlichen wie auch auf der menschlichen Ebene. Die Göttin Aphrodite ist die mit Abstand am häufigsten erwähnte Gottheit, die selber die Dichterin-Persona sogar einige Male mit ihrem Namen „Psappho“ (so die Form im Äolischen, dem Dialekt ihrer Heimatinsel Lesbos) anredet. Die Adressaten wiederum sind typischerweise weiblich, mit Namen benannt oder anonym, und oft in Kontexte integriert, die mit musikalischen Tätigkeiten und erotischen Verwicklungen verbunden sind. Vor diesem Hintergrund vermuten viele heutige Forscher, die sich der sogenannten ‚pragmatischen' Deutungsrichtung zuordnen, dass Sapphos vorherrschendes poetisches Genre die Chorlyrik war, und dass, dementsprechend, die soziale und religiöse Funktion der Dichterin darin bestand, eine Leiterin von Chören von jungen Mädchen zu sein, die für respektable Ehen bestimmt waren.[1] Diesen Forschern zufolge würde das implizieren, dass Sappho die meisten, wenn nicht alle ihrer Lieder für öffentliche Choraufführungen bei kultischen Festen komponierte.[2]

Solche Vermutungen basieren allerdings keineswegs auf einer sicheren Grundlage. Es ist zwar durchaus wahrscheinlich, dass Sapphos poetische Produktion Chorlyrik ent-

1 In den Fußstapfen von Wilamowitz 1913 und seinen Schülern wurde diese Auffassung, kombiniert mit einem sozial-anthropologischen Modell, seit 1977 kanonisiert; siehe vor allem Calame 2001: Er betrachtet Alkmans von Mädchen aufgeführte Chöre (*partheneia*) als Modell für Sapphos Kompositionen und hält diese generell für „Mädchenlieder“, die mit Initiationsriten (*rites de passage*) verbunden gewesen wären. Vgl. Rutherford 2013, 74, mit einem kritischen Verweis auf „the conservative side“ von Calames anthropologischem Ansatz.

2 Diejenigen Forscher, die behaupten, dass Sapphos Dichtung ausschließlich chorisch gewesen sei, diskutieren gewöhnlich nicht die Tatsache, dass bei der großen Mehrheit ihrer überlieferten Lieder Genre-Markierungen, die auf chorische Aufführung verweisen, auffälligerweise fehlen. Siehe z. B. Lardinois 1996 *passim*, der seinen festen „Glauben“, dass Sappho nichts als eine Dichterin von Chorliedern war, durch Zirkelschlüsse zu unterstützen versucht, bei denen Annahmen als „Beweise“ für Annahmen benutzt werden. Im Übrigen werfen Versuche, spezifische performative Kontexte für Sapphos Lieder aus ihrer Dichtung abzuleiten, methodologische Probleme auf, die von spekulativen Ansätzen gewöhnlich nicht berücksichtigt werden. Vgl. dazu die einsichtsvolle Behandlung der komplexen Pragmatik frühgriechischer Lyrik bei Carey 2009a und D'Alessio 2009, besonders hinsichtlich ihrer genuinen Flexibilität, die bei fast jedem einzelnen Lied eine Vielzahl von möglichen performativen Kontexten erlaubt. Zu Sapphos transgressiver Literarizität: Rudolph 2009. Siehe auch die kritische Beurteilung eines „purely occasional-functional focus“, Budelmann 2013, 88 und *passim*. Festzustellen ist eine zunehmende Abkehr vom einseitigen sozial-anthropologischen Choralitätsparadigma, nicht zuletzt dank differenzierter Analysen der Darstellung von Chorischem in Sapphos Dichtung: siehe D'Alessio 2018; Power 2019. Vgl. auch Kurke 2021. Unbeeindruckt von diesen Differenzierungen versucht Lardinois 2022 weiterhin, Sappho auf das Genre Chorlyrik (und zwar primär öffentlich aufgeführte Kult- und Hochzeitslieder) festzulegen.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-005

hielt. Deren Anteil an ihrem Werk scheint aber bedeutend kleiner gewesen zu sein, als gewöhnlich angenommen. Was dichterische Gattungen betrifft, so war Sapphos Produktion tatsächlich viel mannigfaltiger und ist offensichtlich dominiert durch die erste Person Singular.[3] Das impliziert die Möglichkeit autoritativer Aussagen, die zu zahlreichen verschiedenen Gelegenheiten passen, wie im Fall der männlichen frühgriechischen Dichter (die übrigens ebenfalls Chorlyrik, neben monodischer Lyrik, verfassten).

Nun wurde von der Forschung schon seit langem anerkannt, dass Sapphos Vokabular und ihre poetischen Techniken weitgehend denen ihrer männlichen Kollegen entsprechen.[4] Dies gilt nicht allein für den anderen melischen Dichter aus dem 7.–6. Jahrhundert v. Chr., der den äolischen Dialekt gebrauchte, Sapphos Zeitgenossen und Landsmann Alkaios, sondern ebenso für frühgriechische Dichter, die sich dorischer oder ionischer Diktion bedienten und die mit verschiedenen Gattungen und metrischen Präferenzen assoziiert waren. Dass Sappho ebenso wie diese männlichen Dichter vertraut war mit den Traditionen des Epos, der Elegie, des Iambos und auch mit anderen Gattungsformen, lässt sich nicht leugnen.[5] Denn sogar die extrem verstümmelte Überlieferung, die uns zur Verfügung steht, zeigt, dass sie mit all diesen Genres bekannt war, einschließlich der The-

3 Der Gebrauch der Ich-Form ist weiterhin einer der umstrittensten Gegenstände der Forschung. Eine gewisse Zeit lang waren viele Interpreten überzeugt (siehe z. B. Slings 1990), oder sind es weiterhin, dass das lyrische Ich in der antiken griechischen Dichtung eine kommunale Stimme repräsentiert, die gemeinsame soziale Werte befördert. Diese Überzeugung sollte eine frühere Forschungsposition ersetzen, die von der Voraussetzung eines rein subjektiven lyrischen Ichs ausging, das seine eigenen persönlichen Gefühle zum Ausdruck bringt. Eine solche Alternative ist insofern irreführend, als dabei die partikulare intellektuelle Stellungnahme eines individuellen Dichters ausgeschlossen wird. Calame 1995, 14–26, bei dem sich allerdings auch ein anspruchsvollerer Ansatz findet („das Ich als Simulacrum"; dessen möglicher Bezug auf den Autor im Falle von Sappho; der Kontext als etwas potentiell Konstruiertes und vom Dichter „Idealisiertes"), hält dennoch fest an der Idee, frühgriechische Dichtung sei „in essence, a poetry of occasion" in Hinsicht auf Raum und Zeit und daher notwendigerweise bezogen auf die Bedingungen eines bestimmten performativen *hic et nunc*.

4 Die Konsequenzen dieser Tatsache werden allerdings in der Regel noch nicht ausreichend erfasst. Denn das würde bedeuten, dass diese poetischen Merkmale nicht so interpretiert werden könnten, als würden sie ausschließlich der Rechtfertigung einer Männlichkeitsideologie im Dienst des Selbstverständnisses eines exklusiv männlichen Publikums dienen, was viele Forscher und Forscherinnen annehmen, siehe z. B. Williamson 1998. Wie aber Martin 2001 gezeigt hat, erscheint eine solche ideologische Zielsetzung spannungsvoller, wenn man sich Repräsentationen weiblicher Stimmen durch männliche Dichter zuwendet. Allerdings berücksichtigt er nicht, dass die Kreation von Personen beider Geschlechter nicht allein von männlichen Autoren entworfen wurde, sondern auch von Sappho. Vgl. Kurke 1997, derzufolge Dichter archaischer Zeit (einschließlich Sappho), im Dienst konfligierender politischer Interessen verschiedene diskursive Versionen von Prostituierten entwickelt hätten.

5 Zu den Komplikationen und Problemen, die mit solchen traditionellen Gattungsmodi wie auch mit ihren Definitionen und Differenzen zusammenhängen, siehe Budelmann (Hrsg.) 2009 *passim*. Vgl. jetzt auch Budelmann/Phillips (Hrsg.) 2018; Foster/Kurke/Weiss (Hrsg.) 2019.

men, sprachlichen Merkmale und Versmaße, die zu ihnen gehörten.[6] Außerdem vermittelt ihre überlieferte Dichtung kein zwingendes Argument dafür, dass das Sprecher-Ich bei Sappho generell verstanden werden müsse als chorisches Wir, während bei den männlichen Lyrikern die erste Person Singular ja keineswegs als reguläres Synonym der ersten Person Plural zu deuten ist. Vielmehr scheint Sappho, ebenso wie die männlichen Dichter, eher sorgfältig zwischen einem Ich und einem Wir unterschieden zu haben,[7] wobei Letzteres im Verhältnis zum Ich eher eine besondere Funktion erhält, entweder eine exkludierende oder eine inkludierende.[8]

In dieser Hinsicht genügt es, darauf hinzuweisen, dass Sappho das Ich in einigen Gedichten unzweideutig mit der ersten Person Singular der poetischen Stimme identifiziert: Das gilt nicht allein für die Texte, in denen das Ich mittels des Namens „Psappho“[9] angeredet wird oder für diejenigen, in denen das Ich von einem eigenen Traum spricht oder diesen als göttliche Person anredet,[10] sondern auch dort, wo die *persona loquens* eine Pluralität weiblicher Personen[11] als ihre Adressaten definiert. Im letztgenannten Fall ist es unmöglich, das Ich mit einem chorischen Wir zu identifizieren,

6 Die Vertrautheit Sapphos (und späterer antiker griechischer Dichterinnen) mit der ‚männlichen' Dichtungstradition ist, wie Bowman 2004 betont hat, ein entscheidendes Argument gegen das vor allem innerhalb feministischer Forschung übernommene theoretische Modell einer „segregierten“ und isolierten Tradition weiblicher Dichtung, von der solche dichtenden Frauen angeblich vorwiegend abhängen.

7 Siehe dazu Schlesier 2015, mit einer Fallstudie zu Sappho fr. 94. – Im Folgenden zitiere ich die Sappho-Fragmente und ihre Nummerierung nach dem *Thesaurus Linguae Graecae* online (basierend auf der Edition *Poetarum Lesbiorum Fragmenta*, hrsg. von Lobel/Page 1955, im Folgenden abgekürzt als Lobel/Page); für Abweichungen davon wird die Edition Sappho et Alcaeus, *Fragmenta*, hrsg. von Voigt 1971 (im Folgenden abgekürzt als Voigt), sowie die zweisprachige Ausgabe *Greek Lyric I*, hrsg. von Campbell 1982, miteinbezogen. Zitate der neuesten Sappho-Papyri beziehen sich auf Burris/Fish/Obbink 2014 sowie (für weitere Lesarten) auf Obbink 2016a. Alle Übersetzungen stammen von mir. Die anderen frühgriechischen Dichter werden nach der Edition *Poetae Melici Graeci*, hrsg. von Page 1962, bzw. nach der zweisprachigen Ausgabe *Greek Iambic Poetry*, hrsg. von Gerber 1999, zitiert.

8 In dieser Hinsicht zeigen die beiden neu entdeckten (zuerst von Obbink 2014 publizierten) Sappho-Lieder unterschiedliche Szenarien: Das (zugegebenermaßen sehr unvollständige) „Kypris poem“ enthält überhaupt kein Wir (was im Übrigen nicht das einzige auffällige Merkmal ist, das es mit Sapphos fr. 1 und fr. 31 teilt, siehe zu Details: Schlesier 2016); bei dem sogenannten „Brothers poem“ – in dem die ersten direkten Belege für die Namen Charaxos und Larichos in der Sappho-Überlieferung zu finden sind – impliziert das durchgehend verwendete Wir das Ich der Sprecher-Stimme. Die meisten Forscher (siehe z. B. Bierl/Lardinois [Hrsg.] 2016) identifizieren die erste Person Plural in diesem Lied mit der Familie der historischen Person Sappho, weil in der späteren biographischen Tradition diese beiden Männer als Brüder der Sappho bezeichnet werden. Diese Schlussfolgerung ist nicht selbstverständlich oder gar zwingend. Zu den auf biographischen Spekulationen basierenden Deutungen, die seit der Antike die Sappho-Forschung dominieren, siehe die scharfe Kritik in Lefkowitz 1973 und, mit Bezug auch auf andere Dichter, in Lefkowitz 2012.

9 „Psappho“, dreimal in Sapphos Gedichten von Aphrodite selbst angeredet: fr. 1.20, fr. 65.5, fr. 133b, und einmal von einer weiblichen menschlichen Person: fr. 94.5.

10 Sappho, fr. 134 und fr. 63.

11 Sappho fr. 41: κάλαι („schöne Frauen“), fr. 160: ἔταιραι („Gefährtinnen“).

sondern es unterscheidet sich vielmehr ausdrücklich, als eine einzigartige persönliche Instanz, von partikularen weiblichen Pluralitäten. Was nun die Debatte über die genaue Zugehörigkeit von Sapphos Dichtung zum lyrischen Genre oder auch zu seinen Sub-Genres betrifft, so ergibt sich folgendes Ergebnis: Im Gegensatz zu vorherrschenden Vermutungen kann die pragmatische Funktion und die performative Qualität von Sapphos Liedern nicht auf normative Chorlyrik reduziert werden, in der die Haltung des Ichs direkt von einer Gemeinschaft übernommen werden soll.

Diese Debatte möchte ich hier durch einen Aspekt ergänzen, der erstaunlicherweise selten ernst genug genommen wurde, nämlich die Frage nach dem ‚Gendering' in Sapphos Dichtung. Tatsächlich ‚gendert' Sappho die Adressaten und Akteure ihrer Lieder oft als weiblich (nicht zuletzt die poetische Sprecher-Stimme), jedoch nicht selten auch als männlich. Außerdem formuliert sie poetische Aussagen, in denen die Akteure grammatisch durch eine generisch maskuline Form repräsentiert sind oder auch bewusst nicht ‚gegendert' zu sein scheinen. Einige Forscher haben bereits vorgeschlagen, dies dadurch zu erklären, dass manche ihrer Lieder dem Muster der Gattung Iambos (und der dafür spezifischen Invektive) folgen.[12] Dann aber wäre auch nach einer möglichen Beziehung von Sapphos Dichtung zur gesellschaftlichen Institution des Gelages, des Symposions,[13] zu fragen. Dem steht allerdings entgegen, dass eine solche institutionelle Verbindung für Sapphos Lebenszeit von der großen Mehrheit moderner Forscher prinzipiell verneint und axiomatisch auf spätere Zeiten beschränkt wurde.[14] Aber könnte nicht gerade ein Zusammenhang von Sapphos Dichtung mit dem Symposion erklären,[15] warum Frauen bei Sappho als – onomastisch markierte – musikalische und erotische Virtuosinnen präsentiert werden, also, mit anderen Worten, Rollen übernehmen, die in

12 Berücksichtigung von Aspekten iambischer Tradition bei Sappho: besonders seit Aloni 2001, sowie O'Higgins 2003, 86–97 und 204–207; vgl. auch, mit Bezug zum „Brothers poem": Martin 2016. Andrisano 2001 allerdings, die iambische Elemente bei Alkaios behandelt, widmet ähnlicher Motivik und Terminologie bei Sappho, seiner Landsmännin und Zeitgenossin, kaum Aufmerksamkeit (sie erwähnt Sappho nur kurz 2001, 42 in ihrer Anm. 5). Zu Rekursen bei Sappho auf Formulierungen ihres Vorläufers Archilochos, des emblematischen Iambikers: Schlesier 2011a, 426 (zu Sappho fr. 1); siehe auch Schlesier 2015, 311, Anm. 26; Steiner 2021, 80–81. Vgl. Telò 2019, 277, Anm. 30 (zu eventuellem Archilochos-Bezug bei Sappho, charakterisiert als „soft lyricist").

13 Möglichkeit einer Beziehung von Sapphos Dichtung zur Institution des Symposions: so zuerst Schlesier 2014 (publizierte Version eines Heidelberger Vortrags vom April 2010). Vgl. dann auch Bowie 2016; Murray 2018, 199–201.

14 Argumente gegen die Aufführung von Sapphos Liedern bei Trinkgelagen zu ihren Lebzeiten finden sich, kombiniert mit weitreichenden historischen, programmatischen und methodologischen Ansichten, bei Yatromanolakis 2007 *passim*. Z. B. Bierl 2016 behandelt diese Argumente seinerseits als etwas Axiomatisches bei seinem eigenen Versuch, den Kontext von Sapphos Dichtung zu rekonstruieren, oder eher: im Einklang mit heute geläufigen Einschätzungen spekulativ zu konstruieren, um Sapphos Werk pädagogische Erbaulichkeit zu unterstellen. Zur Ablehnung eines Bezugs von Sapphos Dichtung zum Symposion siehe auch z. B. Kurke 2021, 95, gestützt auf das nicht zutreffende Argument, dass Wein bei Sappho nicht vorkomme.

15 Siehe dazu Schlesier 2013 sowie jetzt Schlesier 2024, 91–124.

der griechischen Antike seit unvordenklicher Zeit für *hetairai* im technischen Sinne (das heißt Hetären) reserviert waren, dessen bevorzugtes Ambiente eben gerade der Raum des Symposions war?[16]

Wenn also im Folgenden der Fokus auf das ‚Gendering' – oder ‚Nicht-Gendering' – in Sapphos Liedern gelegt wird, dann können vielleicht auch verschiedene moderne Modelle der Deutung von Sapphos sozialem, religiösem, kulturellem und biographischem Kontext getestet werden, besonders diejenigen, die auf anthropologischer Theorie basieren, speziell der angeblichen Funktion ihrer Lieder für eine initiatorische und erzieherische Vorbereitung auf die Ehe, die jungen Mädchen als Chormitgliedern verabreicht worden wäre.[17] Außerdem würde eine solche Perspektive erlauben, weitere theoretische Konzepte zu überprüfen, die sich auf die spezifische Qualität von Sapphos Poetologie in einer männlich dominierten Gesellschaft beziehen, wie etwa das Konzept eines „doppelten Bewusstseins" („double consciousness", so Jack Winkler)[18] ihrer linguistischen Aussageformen, oder auch andere Fragen zu verfolgen.

Hier werde ich mich nun auf zwei solcher Fragen beschränken: Erstens, was unterscheidet die – öffentliche und private – Welt,[19] die in Sapphos Liedern evoziert wird, und deren Verbindung sowohl mit gnomischer Autorität als auch mit weiblicher Homoerotik und mit promisken erotischen Beziehungen (übrigens nicht unter Ausschluss von Heterosexualität) von der bisexuell strukturierten Welt in der Dichtung ihrer männlichen Kollegen? Zweitens, ist eine besondere Form von ‚Gendering' bei Sappho ein generisches Unterscheidungsmerkmal ihrer Lieder und ebenso von deren performativer Bestimmung, und wenn ja, wie kann das häufig vorkommende ‚Nicht-Gendering' erklärt werden? Es ist anzunehmen, dass eine Antwort auf diese Fragen zu verstehen erlaubt, was antike Dichter und andere Intellektuelle in den Stand setzte, Sapphos Themen und Formulierungen in verschiedene Kontexte zu integrieren, nicht zuletzt sympotische, und auch zu untersuchen, ob dies ein Phänomen ist,

16 So auch Bowie 2016. Allerdings ist für ihn, ebenso wie innerhalb der weiterhin vorherrschenden Forschungspositionen, das Symposion als eine „männliche" Institution zu bewerten, in der Hetären allenfalls eine Funktion als menschliches Zubehör gehabt hätten. Für differenziertere Auffassungen zum Symposion siehe Murray 2009 und Wecowski 2014.

17 Dieser funktionalistischen Auffassung zufolge zielt Sapphos Dichtung darauf ab, soziale Gender-Normen pädagogisch und religiös zu legitimieren. Die einflussreichsten Exponenten dieser Sichtweise, Calame (in vielen Publikationen seit 1977) und Lardinois (seit 1994), knüpfen an sozio-biographische Erklärungsmodelle frühgriechischer Lyrik an, die auch von Rösler 1980 und Gentili 1984 schulbildend kanonisiert wurden. Zu neueren Plädoyers für modifizierte Deutungsmuster vgl. Budelmann/Phillips (Hrsg.) 2018; Foster/Kurke/Weiss (Hrsg.) 2019 (eher dem bisherigen Kanon folgend). Siehe auch das Potpourri divergenter Interpretationsraster bei Vertretern und Vertreterinnen älterer und jüngerer Sappho-Forschung in Finglass/Kelly (Hrsg.) 2021.

18 Winkler 1990.

19 Vgl. dazu besonders Hallett 1979, Stehle 1981, Winkler 1981 und 1990, Parker 2005 (der spezifische poetische Einsatz des ‚Gendering' oder des ‚Nicht-Gendering' bei Sappho bleibt jedoch auch dort unbeachtet).

das erst nach ihrer Lebenszeit sich ereignen konnte, wie von vielen heutigen Forschern behauptet wird, oder ob es schon Teil von Sapphos eigenem dichterischen Selbstbewusstsein war und zum pragmatischen Ambiente ihrer Lieder gehörte.

Nun versteht es sich von selbst, dass eine Untersuchung über das ‚Gendering' und ‚Nicht-Gendering' bei Sappho, oder auch dessen Beziehung zu poetischen Genres, größtenteils erschwert wird durch die unvollständige Überlieferung ihrer Dichtung. Angesichts dieser Schwierigkeit werde ich mich im Folgenden auf dreierlei konzentrieren: zuerst auf den Ausdruck „schon wieder" (δηὖτε), ein hervorstechendes Idiom im Repertoire vieler frühgriechischer Dichter; dann, und zwar am ausführlichsten, auf den Umgang mit dem Genus in Sapphos längeren Liebesliedern; und schließlich auf die unverkennbare, bisher jedoch relativ selten untersuchte Präsenz von Spott und Sarkasmus, Schmähung und Invektive in ihrer Dichtung.

1 „Schon wieder" (*dêute*)

Das Idiom δηὖτε (ein Kompositum aus Partikel und Adverb, δή + αὖτε) ist in der frühgriechischen Dichtung besonders weitverbreitet und kann als eine für diese poetische Tradition charakteristische emphatische Formel betrachtet werden.[20] Sie wird im 7. und 6. Jahrhundert v. Chr. gebraucht,[21] und zwar bei den aus verschiedenen griechischsprachigen Regionen des Mittelmeers stammenden Dichtern Archilochos, Alkman, Ibykos und Hipponax (bei ihnen jeweils einmal), ist am meisten aber bei Sappho (acht- oder neunmal) und bei dem zwei Generationen jüngeren Anakreon (elf- oder zwölfmal) belegt. Bei den ca. zwei Dutzend überlieferten Verwendungen wird die Formel mehrheitlich (vierzehnmal) auf den Gott Eros oder auf erotisches Verlangen (*pothos*) bezogen,[22] und zwar oft im Kontext einer (selbst-)ironischen Verspottung eines „Liebhaber-Veterans" („veteran lover", so Sarah Mace's prägnante Definition).[23] In den übrigen Fällen ist die Formel manchmal mit militärischen Unternehmungen[24] oder mit den Musen[25] verbunden, vor allem aber mit Verhöhnung, Schmähung oder Zank[26] und Aus-

20 Zum Idiom δηὖτε („schon wieder") in der frühgriechischen Lyrik siehe die Pionierarbeit von Mace 1993.

21 Der überwiegende Teil der folgenden umfassenden Zusammenstellung der – immer monodischen – Belege ist (außer bei Mace) ebenfalls dokumentiert in Calame 1997.

22 Alkman fr. 59a.1, Sappho fünfmal oder sechsmal: fr. 1.15, 16, 18 („schon wieder" hier dreimal kurz hintereinander wiederholt als ungeduldiges Aphrodite-Zitat), frs. 22.11, 130.1, vgl. inc. auct. 5c, Anakreon sechsmal: frs. 358.1, 376.1, 394b, 400.1, 413.1, 428.1, Ibykos fr. 287.1 (Ἔρος αὖτέ με [„Eros wieder mich"]).

23 Für diesen treffenden Ausdruck siehe Mace 1993 *passim*.

24 Einmal in Archilochos fr. 88. Vgl. Anakreon fr. 401 (doch dort δεῦτε [„hierher"] codd.).

25 Sappho fr. 127. Vgl. auch fr. 128 (δεῦτε).

26 Sappho fr. 99col.i.23 Lobel/Page (von Voigt Alkaios zugeschrieben als fr. 303 Ab.14, so auch z. B. von Calame 1997, 222; zum Zuschreibungsproblem: s. unten Anm. 66), Anakreon frs. 349.1 und 371.1, Hippo-

gelassenheit in Zusammenhang mit dem gemeinsamen Wein-Trinken[27]. Im am häufigsten belegten Kontext, nämlich der Verbindung mit Liebe, und oft auch zugleich mit Spott, bezeichnet die Formel auf unzweideutige Weise die erregende und verwirrende erotische Promiskuität, eine Erfahrungsdimension also, die geradezu emblematisch mit der Institution des Symposions assoziiert ist, ein Kontext, auf den in den meisten Fällen unverkennbar verwiesen wird. Bemerkenswerterweise haben auch die Zeugnisse für die Formel *dêute* bei Sappho in der Regel teil an diesem symposiastischen Aroma, das fast alle Belege für diese Formel bei Sapphos männlichen Kollegen kennzeichnet.

Wie steht es aber mit dem ‚Gendering'? Die meisten Verwendungen der Formel sind in so kurzen (aus ein, zwei oder drei Zeilen bestehenden) Fragmenten überliefert, dass weder das Genus des Sprechers noch das Genus seines oder ihres Objekts – genauer: Liebes- oder Spottobjekts – wiederherstellbar sind.

Hier ein besonders berühmtes Beispiel dafür (Sappho fr. 130):

> Ἔρος δηὖτέ μ' ὁ λυσιμέλης δόνει,
> γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.
>
> Eros schon wieder mich, der Gliederlöser, umtreibt,
> süßbitteres unbezwingbares Kriechtier.

Anakreon seinerseits spricht übrigens in einem Fall nicht von sich, sondern von einem namentlich benannten männlichen Liebhaber, dessen „schon wieder" stattfindendes erotisches Werben verspottet wird wegen seines fortgeschrittenen Alters, repräsentiert durch seine Glatze,[28] und in einem anderen Fall persifliert Ibykos' *persona loquens* sich selbst aus einem ähnlichen Grund.[29] Doch in beiden Fällen bleibt das Genus der geliebten Personen (und auch ihre Anzahl) unspezifisch, als ob sowohl männliche als auch weibliche Liebesobjekte unbestimmter Zahl in Frage kämen. Sappho ihrerseits charakterisiert einmal eine weibliche Person (ebenfalls nicht ohne Ironie) durch das Begehren, das diese „schon wieder" für eine andere weibliche Person empfindet.[30] Doch in dem berühmten Lied (fr. 1, der sogenannte ‚Hymnus an Aphrodite'), das auf mehrfache Begegnungen in der Vergangenheit zwischen der mit Namen benannten Ich-Figur, „Psappho", und der von ihr nun erneut adressierten Aphrodite verweist, fällt auf, dass die Göttin, deren Antwort auf ihre frühere Herbeirufung durch die Dichterin ausführlich zitiert wird, in keiner Weise das Genus derjenigen spezifiziert, die „schon wieder" von

---

nax fr. 122. Vgl. Sappho fr. 83.4: Der Papyrusfetzen enthält vor sowie nach δηὖτε (v. 4) nur zwei lesbare Wörter, αὖθι („hier", v. 2) und γὰρ („denn", v. 6). Schon bei Homer (*Il.* 1.340, 2.225) steht δὴ αὖτε im Schmäh-Kontext.

27 Anakreon frs. 356a.6, 356b.1, 412.

28 Anakreon fr. 394b.

29 Ibykos fr. 287.

30 Sappho fr. 22.11.

„Psappho“ in der Vergangenheit geliebt wurden, und sie kennzeichnet eine dieser Personen nur mit dem unbestimmten Personalpronomen „jemand“ (*tis*).[31] Dies korrespondiert mit den Szenarien, die in der frühgriechischen Lyrik generell für symposiastische Erotik entfaltet werden: Das häufige Sich-Verlieben, „schon wieder“, erhöht bei Misserfolg das Risiko, verspottet zu werden, und ist weder auf homoerotische noch auf heterosexuelle Beziehungen beschränkt – im Falle der männlichen Dichter, aber nicht anders, so muss festgestellt werden, im Falle von Sappho.

2 ‚Gendering‘ und ‚Nicht-Gendering‘ in Sapphos längeren Liebesliedern

Was Sapphos längere und besser überlieferte Gedichte betrifft, nicht zuletzt die sieben Lieder, bei denen Liebe im Mittelpunkt steht[32] und die meist explizit (einschließlich des erst seit 2014 bekannten ‚Kypris-Gedichts‘[33]) zugleich mit Aphrodite verbunden sind – niemals aber mit dem Gott Eros –, die Mehrzahl von ihnen in sogenannten sapphischen Strophen komponiert,[34] so ist das ‚Gendering‘ – und das ‚Nicht-Gendering‘ oder auch das erst sehr späte ‚Gendering‘ – eine verzwickte Angelegenheit, sogar unabhängig vom Überlieferungszustand dieser Fragmente. Bislang hat dies innerhalb der Forschung noch nicht viel Aufmerksamkeit auf sich gezogen, vielleicht, weil die Prädominanz des weiblichen Geschlechts bei Sappho (der Sprecherin, der Adressatinnen, der Geliebten) für selbstverständlich gehalten wurde, ohne allerdings die tatsächlichen Belege sorgfältig genug nachzuprüfen.

31 Sappho fr. 1.18–20. Auch bei der im Anschluss daran von „Psappho“ zitierten, durch Aphrodite entworfenen Zukunftsperspektive (fr. 1.21–23) bleibt die Liebeskonstellation drei Verse lang ‚ungegendert‘, und erst im folgenden v. 24 wird das Liebesobjekt durch ein weibliches substantiviertes Partizip ‚gegendert‘ („auch die nicht Wollende“: Lesart κωὐκ ἐθέλοισα). Allerdings ist dies nur in einer einzigen Handschrift des Textzeugen (Dionysios von Halikarnassos) der Fall. Die übrigen Handschriften, seit der ältesten, dem Codex P (Parisinus graecus 1741) aus dem 10. Jahrhundert, überliefern stattdessen eine zweite Person Singular, womit dann durch die Göttin unmissverständlicherweise „Psappho“ adressiert wäre („auch wenn du nicht willst“: Lesart vor allem κ’ ώυ κ’ ἐθέλοις); vgl. dazu Most 1996, 33 mit Anm. 79. Siehe auch Ornaghi 2021.

32 Sappho frs. 1, 2, 16, 31, 94, 96, und die neue Version von fr. 26 (= ‚Kypris-Gedicht‘, so bezeichnet, weil die Göttin dort mit diesem Namen bzw. lokalen Epitheton angeredet wird; siehe auch die folgende Anmerkung).

33 Auf dem neuen Papyrus folgt das ‚Kypris-Gedicht‘ direkt auf das ‚Brüder-Gedicht‘, Obbink 2014 (*editio princeps*). Vgl. jetzt die Lesarten und Neubewertungen der zusätzlichen papyrologischen Belege für insgesamt zehn Sappho-Gedichte (zu denen auch fr. 16 gehört): Obbink 2016a und 2016b.

34 Dies sind frs. 1, 2, 16, 31 und das ‚Kypris-Gedicht‘. Heute besteht ein großes Einverständnis in der Forschung darüber, dass die in diesem Metrum komponierten Gedichte zum ersten Buch der alexandrinischen Sappho-Edition hellenistischer Zeit gehörten.

In diesen Liedern ist nun das Genus der adressierten Person tatsächlich weiblich, aber bezeichnenderweise handelt es sich in dreien von ihnen bei der Adressatin nicht um eine menschliche Person, sondern um die Göttin Aphrodite selbst,[35] und in einem anderen[36] ist die Adressatin eine Frau, die in der Vergangenheit die Rolle der Aphrodite gespielt zu haben scheint,[37] während in einem weiteren[38] gar kein Adressat vorkommt. Bei den übrigen zwei Liedern wird auf eine adressierte weibliche Person nur ganz knapp angespielt – einmal als bloße Folie des liebenden und leidenden Ichs,[39] im zweiten Fall in Form einer Erinnerung an die Liebe einer Frau, der Protagonistin des Liedes, für eine andere Frau,[40] die angeredet wird und später im Gedicht mit dem Namen Atthis („die aus Attika") benannt ist.

In Hinblick auf das Genus der sprechenden Person ist dies nun ganz anders: Unter den sieben längeren Liebesliedern wird die *persona loquens* zweimal als „Psappho" identifiziert, und zwar durch die Adressatin innerhalb eines zitierten Dialogs.[41] In zwei anderen Fragmenten[42] jedoch, die zugegebenermaßen relativ schlecht überliefert sind, ist die Sprecher-Rolle nirgends ‚gegendert', und ist außerdem, im Unterschied zu den zuvor genannten, teilweise dialogischen Fragmenten, weder als Liebende noch als Geliebte von wem auch immer präsentiert. Stattdessen ist das Szenario der beiden letztgenannten Lieder fokussiert auf die Evokation einer erotischen Atmosphäre. Dabei wird jeweils auf eine symposiastische Umgebung unter den Auspizien der Aphrodite verwiesen, der Göttin, die noch dazu in beiden Fragmenten als Mundschenk präsentiert wird. Die symposiastische erotische Atmosphäre kommt nun bemerkenswerterweise dort auf eine Weise ins Spiel, dass entweder gar kein Mensch erwähnt ist – und daher auch gar kein Versuch des ‚Gendering' einer sterblichen Person vorliegen kann (fr. 2) – oder im Gegensatz dazu eine ausschließlich weibliche Umgebung evoziert ist, in deren Mittelpunkt die Preisung einer überragend attraktiven Frau steht, einer, wie explizit betont wird, die sogar Göttinnen gleicht, zeitlich bezogen auf ihre Vergangenheit wie auch auf ihre gegenwärtige privilegierte Position im kleinasiatischen Lydien, nachdem sie ihre frühere Sphäre musikalischer und erotischer Tätigkeit auf Lesbos verlassen hat (fr. 96).

Ein anderer spezieller Fall ist fr. 16,[43] das in der klassischen Philologie als ein frühes Beispiel für die poetische Form der sogenannten Präambel bzw. Priamel fungiert

35 Sappho frs. 1 und 2 sowie ‚Kypris-Gedicht'.

36 Sappho fr. 94.

37 Siehe dazu detailliert Schlesier 2015 (mit Argumenten für symposiastische Implikationen in fr. 94).

38 Sappho fr. 16.

39 Sappho fr. 31.2 (τοι, „dir") und fr. 31.7 (c', „dich").

40 Sappho fr. 96.4 (cε, „dich").

41 Durch Aphrodite, in Sappho fr. 1.20; durch eine anonyme Frau, in fr. 94.5.

42 Sappho frs. 2 und 96; hier fungiert Aphrodite als Mundschenk: fr. 96.26–28, fr. 2.13–16 (die Göttin ist dort adressiert als Kypris, wie im ‚Kypris-Gedicht').

43 Zu fr. 16 mit den Lesarten eines neuen Papyrus, siehe die *editio princeps* von Burris/Fish/Obbink 2014, 9. Vgl. Obbink 2016a, 17–18 (Text, Apparatus), 28–29 (seine Übersetzung). Zur Priamel-Form siehe Race 1982.

(was zu Missverständnissen Anlass geben kann, da unter Priamel in der mediävistischen Forschung wohl etwas ganz anderes verstanden werden kann). Dieses – teilweise verstümmelt auf Papyrus überlieferte und seit dem frühen 20. Jahrhundert bekannte – aus zwanzig Versen in fünf sapphischen Strophen bestehende Fragment ist besonders berühmt dafür, dass es mit einer philosophisch wirkenden Liebestheorie beginnt (v. 1–4):

o]ἰ μὲν ἰππήων στρότον οἰ δὲ πέσδων
οἰ δὲ νάων φαῖς' ἐπ[ὶ] γᾶν μέλαι[ν]αν
ἔ]μμεναι κάλλιστον, ἔγω δὲ κῆν' ὅτ-
τω τις ἔραται.

Die einen sagen, eine Streitmacht von Reitern, die andern, eine von Fußsoldaten,
noch andre, eine von Schiffen auf der schwarzen Erde
sei das Schönste, ich aber: jenes wonach auch immer
jemand liebend verlangt.

Wer hier spricht, ist nirgendwo (genau wie in den frs. 2 und 96) in dem gesamten überlieferten Gedicht spezifisch durch das Genus des grammatischen Geschlechts identifizierbar.[44] Außerdem fehlt hier aber komplett ein Adressat, ob eine Gottheit oder ein sterbliches Wesen. Doch das bis zum Schluss nicht ‚gegenderte' Ich des Gedichts präsentiert sich als ein Subjekt, das eine bestimmte Person liebt, die ihrerseits eindeutig ‚gegendert' ist und spezifiziert wird als eine mit Namen benannte weibliche Person, die nicht anwesend ist: Nach einem mythisch idiosynkratischen Verweis auf die exemplarische Geschichte der schönen Helena, bei dem in erfinderisch raffinierter Form Erwartetes mit Überraschendem kombiniert wird, wendet die *persona loquens* dies assoziativ auf die eigene Liebe zu Anaktoria[45] an: ein Personenname, der als Abstractum femininum „Meisterschaft" bedeutet und der darüber hinaus, als ein Ethnikon, ein Alternativname der Stadt Milet im griechischen Kleinasien war (v. 15–16):

]μᵩ νῦν Ἀνακτορί[ας] ὀνέμναι-
σ' οὐ] παρεοίσας

was mich jetzt an Anaktoria erinnert
die nicht hier ist

44 Zumindest dem fragmentarischen Zustand dieser drei Lieder zufolge (fr. 2, überliefert auf einer Tonscherbe, fr. 16 auf Papyrus, fr. 96 auf Pergament). Meines Wissens hat allerdings die ‚nichtgegenderte' Sprecher-Rolle bislang nicht die Aufmerksamkeit der Forscher und Forscherinnen, die diese Fragmente kommentiert haben, auf sich gezogen. Stattdessen wird die hier exponierte poetische Stimme gewöhnlich personell mit Sappho identifiziert, oder zumindest als weibliche Person gedeutet (oft sogar ohne Weiteres als Mädchen-Chor, den die erste Person Singular angeblich repräsentiert). Ähnlich behandelt wird zuweilen die *persona loquens* des ‚Brüder-Gedichts'.

45 Zu Anaktoria und allen anderen weiblichen Personennamen in Sapphos überlieferter Dichtung: Schlesier 2013 *passim*.

Auffallenderweise kommt diese persönliche, aber weiterhin nicht in Bezug auf das Ich ‚gegenderte' Drehung des Gedichts eher unerwartet und in der rhetorischen Form eines Asyndeton, nach dreieinhalb Strophen, die ganz und gar aus einer gnomisch verallgemeinerten Stellungnahme und aus einem traditionellen Paradigma bestehen, nachdem das ‚nicht-gegenderte' Ich sich zu Beginn stolz selber angepriesen und den mit der poetischen Stimme verbundenen Anspruch auf Autorität unterstrichen hat.

In den übrigen beiden Gedichten steht ebenfalls eine sprechende erste Person Singular im Zentrum, die sich selbst wiederum nicht ausdrücklich als „Psappho" identifiziert, wobei allerdings zu beachten ist, dass eine solche Selbst-Identifikation in Sapphos überlieferter Dichtung einen dialogischen Kontext voraussetzt, in dem es die Dialogpartnerin ist (und zwar fast ausnahmslos die Göttin Aphrodite), die den Namen der Dichterin als Anrede gebraucht (so exemplarisch vor allem in fr. 1). Spezifisch für diese beiden restlichen Gedichte ist, dass das Ich für sich selbst die Expertise auf dem Gebiet unglücklicher Liebe in Anspruch nimmt und über eine partikulare – wenn auch potentiell wiederholbare – schmerzliche Situation reflektiert, die eine solche Erfahrung provoziert. Besonders bemerkenswert ist hier, dass das Geschlecht des sprechenden Ichs in den ersten zwei bzw. drei Strophen beider Gedichte unbestimmt bleibt, sich dann aber in der jeweiligen letzten überlieferten Strophe als weiblich dekuvriert. Dies gilt für folgende zwei Fragmente:

Bei dem ersten der beiden, fr. 31, das von dem griechischen Rhetor Pseudo-Longinos in der Schrift *Über das Erhabene* aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. zitiert wird und das eines der beiden einzigen längeren Lieder der Sappho ist, das kontinuierlich seit der Antike überliefert wurde (das andere ist fr. 1, der ‚Hymnos auf Aphrodite', zitiert bei Dionysios von Halikarnassos als Stil-Beispiel), handelt es sich um das sogenannte ‚Liebespathologie'-Gedicht. Dort enthüllt das sprechende Ich seine weibliche Identität erst in der vierten und letzten Strophe (v. 13–16; allerdings kann ein bei Pseudo-Longinos unvollständig überlieferter 17. Vers nahelegen, dass das Gedicht wohl zumindest noch eine weitere Strophe umfasste):

> †έκαδε† μ' ἴδρως κακχέεται, τρόμος δὲ
> παῖσαν ἄγρει, χλωροτέρα δὲ ποίας
> ἔμμι, τεθνάκην δ' ὀλίγω 'πιδεύης
> φαίνομ' ἔμ' αὔ̣τ̣[αι.
>
> Und aus mir Schweiß herabgegossen wird, und ein Zittern
> (mich) ganz ergreift, und grüner als Gras
> bin ich, und dem Gestorben-Sein wenig nachstehend
> erscheine ich mir selber.

Erst mit Blick auf den griechischen Text und die dort verwendeten Formen grammatischer Feminina ist offensichtlich, dass hier nun, und zwar erst abschließend, auf emphatische Weise das weibliche Genus des sprechenden Ichs dreifach betont, dabei mehr und mehr verstärkt und auf diese zunehmend subjektivierte Weise dramatisiert wird.

Zunächst durch ein Adjektiv im Akkusativ des Femininum (*paisan*, „[als] ganze", v. 14), dann, im selben Vers, durch einen weiblichen Komparativ im Nominativ (*chlorotera*, „[eine] grünere"), und im übernächsten Vers, am Ende des Gedichts, durch eine partikulare Betonung der selbstreflexiven Stellungnahme des grammatisch weiblichen Ich (*em' autai*, „mir selber", v. 16). Bis zu diesem Punkt jedoch bestand das Gedicht aus einer buchstäblich erschöpfenden Darlegung der extrem leidvollen Reaktion eines unbeachteten Liebenden auf ein nur miteinander beschäftigtes Paar, bestehend aus einem Mann, der designiert wird als „gleich den Göttern" (v. 1), und einer sichtbar und akustisch verführerischen Frau. Es muss hervorgehoben werden, dass dieses Szenario keineswegs voraussetzt, dass die unbeachtete liebende Person einem bestimmten Geschlecht angehört (entweder dem männlichen oder dem weiblichen). Mit anderen Worten: Die hier erzeugte Überraschung[46] entsteht nicht durch den Kontrast zwischen einer objektivierenden sentenziösen Aussage und einer plötzlichen Wendung zu einer subjektiven Assoziation – wie in fr. 16, wo allerdings das Personalpronomen *me* („mich") nicht dazu beitragen kann, die Geschlechtsidentität der Ich-Figur zu markieren. Im Gegensatz dazu findet in fr. 31, allerdings erst kurz vor Schluss des Gedichts, ein unerwartetes ‚Gendering' der liebenden Person statt. Dies schafft eine unterschiedliche Überraschung,[47] denn gemäß der vorhergehenden Entwicklung dieses Gedichts kann die liebende Person durchaus ein Mann sein,[48] wie bei der Priamel (fr. 16). Doch signifikanterweise wird dasselbe Resultat dort dadurch erreicht, dass ein ‚Gendering' ganz und gar vermieden ist. Und deshalb implizieren beide Gedichte, und zwar mit poetisch-analytischen Mitteln, dass die reflektierten Erfahrungen sowohl von männlichen als auch von weiblichen Liebenden gemacht werden könnten.

Ein zweites und letztes Beispiel eines späten ‚Gendering' der Sprecher-Instanz in Sapphos überlieferter Dichtung ist erst seit 2014 bekannt, als dank des Fundes eines antiken Papyrus auch ein bisher unbekanntes, allerdings sehr stark fragmentiertes Gedicht, das sogenannte ‚Kypris-Lied', publiziert wurde. Hier erscheint das späte ‚Gendering', wie in fr. 31, erneut verbunden mit einer multiplen Emphase auf dem spre-

46 Die Erzeugung eines Überraschungseffekts im Publikum ist besonders geeignet für performative Medien, die mittels zeitlicher Abfolgen funktionieren (Musik, mündliche Dichtung usw.), und ist verbunden mit *suspense*, also einem spannungsvollen Schwebezustand. Vgl. Carey 2009b, 155, zur Unvorhersehbarkeit des zeitlichen Ablaufs oder sogar des anvisierten Ziels von Archilochos' iambischen Invektiven.

47 Zu weiteren Überraschungstechniken in Sapphos fr. 31 siehe Hutchinson 2001, 169 (die „extravagante" Bezeichnung des Mannes in v. 1 als „gleichend den Göttern", ἴcoc θέοιcιν); sowie in fr. 16, Hutchinson 2001, 161 („die auf Schönheit gerichtete Perspektive", in v. 3, „evoziert eine hyper-männliche Welt" – zunächst!).

48 Ein vergleichbares, doch unterschiedliches Verfahren ist in Anakreon fr. 358 zu entdecken, mit der Präsentation eines männlichen Liebessubjekts und eines weiblichen Liebesobjekts, spezifiziert als „junge Frau aus Lesbos", die selber agiert und als ihr eigenes Liebesobjekt einen anderen Mann oder auch eine Frau vorzieht. Siehe dazu Schlesier (im Druck).

chenden Ich, und zwar in der dritten und letzten lesbaren Strophe (v. 9–12; Spuren einer weiteren Strophe sind auf dem Papyrus vorhanden, aber nicht zu entziffern):

...]...[..] cέ, θέλω[
... τοῦ]το πάθη[ν.....]
...].αν, ἔγω δ' ἐμ' αὔται
τοῦτο cύνοιδα

...] dich, ich möchte [...
...] dies erfahren [...
...] und ich, für mich selber,
dies weiß ich ebenfalls.

Diese Aussagen erfolgen nun, nachdem in den ersten beiden Strophen eine Analyse der Implikationen skizziert wurde, die sich einerseits aus einer frustrierten, weil einseitigen Liebe und andererseits aus einer befriedigenden, weil wechselseitigen Liebe ergeben. Dies scheint auf eine poetische Liebestheorie *en miniature* hinauszulaufen, die auf Aphrodite selber zielt,[49] das hier adressierte Du der Göttin, die in der ersten Strophe als „die zyprische Herrin", *Kypris despoina*, angeredet wird und der eine solche Liebestheorie als etwas gewidmet zu sein scheint, über das nachzudenken sei. Auffallenderweise wird deren generelle Geltung durch die Tatsache betont, dass vor dem ‚Gendering' der sprechenden Person, das auf die dritte Strophe verschoben ist, der in der ersten Strophe tätige Akteur einer allgemeingültigen Aussage (im Nominativ der dritten Person Singular) nicht ‚gegendert' ist, sondern ausschließlich durch das unbestimmte Personalpronomen *tis* (v. 1, „jemand") generisch charakterisiert wird. Und ebenso wenig ‚gegendert' ist das elusive, in dessen Gefolge auftauchende und sich buchstäblich entziehende Liebesobjekt, das zudem durch das sogar noch stärker generalisierende, unbestimmte Personalpronomen *ottis* (v. 2, „wer auch immer"; so auch in fr. 31, v. 2) charakterisiert ist.

Der gnomische, auf Allgemeingültigkeit angelegte Modus, der in Form einer rhetorischen Frage die erste Strophe dominiert, ist also – nicht weniger unterschiedslos – gleichermaßen an weibliche und an männliche Personen gerichtet wie der ähnliche Modus in Sapphos Priamel,[50] wo autoritativ definiert wird, was das Schönste sei. Wenn dann die zweite Strophe des ‚Kypris-Liedes' zu einer subjektiven persönlichen Stellungnahme übergeht, fehlt dem wiederum auf einen einzigen Buchstaben (*m'*, v. 5) verkürzten Personalpronomen der ersten Person Singular (im Akkusativ) weiterhin jegliche ‚gegenderte' Spezifikation (genauso wie in fr. 16). In der dritten Strophe jedoch adressiert das sprechende Ich, das in der ersten Strophe das göttliche Du mit Namen und funktionalem Beiwort angeredet hatte, dieses Du jetzt sogar mit dem Personalpronomen der zweiten Person Singular im Akkusativ (*se*, „dich", v. 9). Darüber hinaus aber

49 Dazu und zum Folgenden siehe detaillierter Schlesier 2016.

50 Sappho fr. 16. Vgl. auch fr. 1.

‚gendert' nun das Ich sich selbst nicht weniger emphatisch als in fr. 31 (dem ‚Liebespathologie'-Gedicht) und mittels einer vergleichbaren Verstärkung, indem eben derjenige selbstreflexive Ausdruck für das Ich (*em' autai*, „mich selber betreffend") verwendet wird wie dort. Hier ist dies jedoch mit einem emphatisch weiblichen Ego verbunden, während im Kontext von fr. 16 das selbstbewusst betonte Ego ‚ungegendert' blieb.

Die Gemeinsamkeit der letztgenannten beiden Gedichte besteht also in einem extrem späten, aber sehr stark betonten ‚Gendering' der liebenden *persona loquens* als weiblich. Dennoch sind diese Gedichte in ihrer Gesamtheit nicht stärker weiblichzentriert als Sapphos fr. 16, wo das Ich ja gänzlich ‚ungegendert' gelassen ist. Es fällt auf, dass in allen diesen generalisierenden Stellungnahmen zu dem, was Liebe konstituiert, dezidiert gegen ein ‚Gendering' dieser Erfahrung optiert wird und stattdessen betont ist, dass diese Aussagen sowohl für Frauen als auch für Männer gültig sind.[51] Außerdem wird im Falle des ‚Kypris-Liedes' zunächst (v. 1, ähnlich wie in fr. 1, dem ‚Hymnos auf Aphrodite') auf „Übersättigung" (*asa*) insistiert,[52] was eine terminologische Verbindung zu dem Genre der Schmähdichtung aufweist, deren Bedeutung auch für Sapphos Werk, und nicht allein für die männlichen frühgriechischen Dichter, erst in jüngerer Zeit die Aufmerksamkeit von Forschern gefunden hat. Dazu hat auch ein anderes, bisher unbekanntes Gedicht beigetragen, das aus demselben Papyrusfund wie das ‚Kypris-Lied' stammt und ebenfalls 2014 veröffentlicht wurde. Bemerkenswerterweise dokumentiert jener weitere Text erstmals die Verwendung männlicher Personennamen in Sapphos Dichtung, nämlich die Namen Charaxos und Larichos, die die spätere antike biographische Tradition als Brüder der historischen Person Sappho bezeichnet hat. Die meisten modernen Forscher bis heute haben im Übrigen diese biographische Zuschreibung übernommen, ohne dass es dafür allerdings einen zeitgenössischen Beleg, innerhalb oder außerhalb von Sapphos überliefertem Werk, gibt.[53]

51 Dies wurde auch betont von Boehringer/Calame 2016.

52 Sappho ‚Kypris-Lied', v. 1: πῶς κε δή τις οὐ θαμέως ἄσαιτο ...; („Wie wäre jemand nicht schon häufig angeekelt ...?"). Vgl. Sappho fr. 1.3.

53 Unter den Beiträgen zu Bierl/Lardinois (Hrsg.) 2016, die sich auf das sogenannte ‚Brüder-Gedicht' konzentrieren, macht nur Lidov 2016 auf die Tatsache aufmerksam, dass in diesem Lied weder Charaxos noch Larichos als Brüder des sprechenden Ichs bezeichnet sind. Es muss hinzugefügt werden, dass dort auch die Sprecher-Rolle selbst nicht ‚gegendert' ist, was ebenfalls gewöhnlich nicht in Betracht gezogen wird: siehe speziell Nagy 2016, Kurke 2016, Peponi 2016, Stehle 2016, die alle sowohl einen ‚gegenderten' als auch einen familienbezogenen Standpunkt der Dichterin von der Hypothese ableiten, dass das Lied sich auf Sapphos Brüder bezöge und ihre eigene soziale und „häusliche" Beziehung zu ihnen als Schwester, wobei dies in einen „mytho-poetischen" und womöglich erzieherischen Rahmen gestellt wäre.

3 Spott und Schmähung

Dass Sappho Schmähdichtung verfasste, ist antiken Autoren der Jahrhunderte nach Sapphos Lebenszeit – die mehr von ihrem Werk zur Verfügung hatten, als wir jemals haben werden – nicht entgangen. Dokumentiert ist dies bereits im 5. Jahrhundert v. Chr. bei dem Historiker Herodot (*Historien*, 2.135,6), der schreibt, dass Sappho in einigen ihrer Lieder eine bestimmte Person „heftig verspottet" habe (*katekertomese min*). Ihm zufolge war diese Person wohl nicht Charaxos, wie manche heutige Forscher meinen, sondern Rhodopis, die Herodot als eine Hetäre kennzeichnet (das Wort *hetaira* kommt im technischen Sinne zuerst hier vor), und zwar konkret als Geliebte von Sapphos angeblichem Bruder Charaxos. Des Weiteren betont ein halbes Jahrtausend später der griechische Rhetor Maximos Tyrios aus dem römischen Kaiserreich (*Dialexeis,* 18.9), dass Sappho in ihrer Dichtung ihre weiblichen Rivalinnen auf dem Gebiet der Kunst (*antitechnoi*) mit Vorwürfen bedacht hat (*epitimai*), und er zitiert verschiedene Fragmente,[54] die dies belegen.[55]

Tatsächlich ist auch unabhängig von Herodot und Maximos Tyrios eine relativ große Anzahl von Beispielen für Sapphos Schmäh- und Spottdichtung in unserer so lückenhaften Überlieferung zu finden – in mehr als zwanzig Fragmenten, die allerdings bisher in der Forschung nur selten beachtet wurden. Zu dem Vokabular, das Sappho dafür benutzt, gehören viele Termini, die auch in der Spott- und Schmähdichtung ihrer männlichen Kollegen unter den frühgriechischen Lyrikern verwendet werden, seien sie melische Dichter wie sie (Alkaios, Anakreon) oder Vertreter der iambischen Dichtung (vor allem Archilochos und Hipponax), welche geradezu ausschließlich auf Verspottungen und Schmähungen ausgerichtet war. Zum Beispiel charakterisiert auch Sappho die verbal angegriffenen Personen durch die Ausdrücke *koros* („Überdruss", „Frechheit")[56] und *agerochia* („Arroganz")[57] und sie gebraucht sogar das Verbum *memphomai* („schmähen")[58] selbst sowie besonders häufig die Terminologie, die zu *asa* („Übersättigung" oder auch der daraus folgende „Ekel") gehört.[59]

54 Sappho fr. 57.2 und fr. 155.

55 Zu dem – in der modernen Sappho-Forschung gewöhnlich nicht berücksichtigten – einseitigen und voreingenommenen Kontext von Maximos' Zitaten dieser und anderer (insgesamt neun) Sappho-Fragmente siehe Schlesier 2017. Zu einer Diskussion der Herodot-Stelle siehe auch Schlesier 2014, 94–95; zu Herodots Rhodopis-Geschichte und ihrer Kritik in Athenaios' *Gelehrtenmahl* (*Deipnosophistai*): Schlesier 2020, 359–360.

56 Sappho fr. 68a.8.

57 Sappho fr. 7.4.

58 Sappho fr. 22.15 (hier: die *persona loquens* als Objekt einer Schmähung durch die Liebesgöttin).

59 Sappho frs. 1.3, 3.7, 91, 103[11], und jetzt auch im neuen ‚Kypris-Lied', v. 1. Die Prominenz der *asa*-Terminologie in diesen Sappho-Fragmenten wurde in den meisten Kommentaren bisher heruntergespielt. Signifikanterweise zeigt die Präsenz dieser Terminologie gerade in fr. 1 und im ‚Kypris-Lied', dass Sappho, ebenso wenig wie ihre männlichen Kollegen, Schmähung keineswegs prinzipiell aus ihrer Liebesdichtung ausgeschlossen hat.

Es überrascht nicht, dass eine solche aggressive und verunsichernde Schmähdichtung bei Sappho hauptsächlich gegen weibliche Personen gerichtet ist, aber nicht allein gegen Rivalinnen, wie die von Sappho namentlich hervorgehobenen Konkurrentinnen Gorgo und Andromeda, worauf sich im Anschluss an Maximos Tyrios viele Forscher konzentrieren, sondern auch gegen eigene Gefährtinnen[60] und zudem gegen eine Frau namens Doricha[61], die vielleicht zu hastig von den meisten antiken und modernen Gelehrten mit Herodots Rhodopis[62] identifiziert wird. Was aber innerhalb der modernen Forschung fast vollständig vernachlässigt – oder zumindest wegdiskutiert – wurde, ist das Faktum, dass in Sapphos Dichtung Schmähungen und Verspottungen durch die *persona loquens* auch gegen Männer gerichtet sind.[63] Hier ist ein Beispiel für eine heftige Schmähung, oder sogar Verfluchung, einer anonymen männlichen Person (fr. 37, überliefert im mittelalterlichen *Etymologicum Genuinum* aus dem 9. Jahrhundert):[64]

τὸν δ' ἐπιπλάζοντ' ἄνεμοι φέροιεν
καὶ μελέδωναι

und den, der um sich schlägt, mögen Winde forttragen,
auch Kümmernisse

In zwei anderen Fällen wurde jedoch die Verspottung eines Mannes durch gelehrte Intervention aus Sapphos publizierter Dichtung entfernt: zum einen (fr. 155) durch Ersetzung des in grammatisch maskuliner Form überlieferten Artikels im Akkusativ (*ton*) durch die feminine Form (*tan*), im Rahmen einer Verspottung, hier einer ironischen Be-

60 Sappho fr. 71.1 (Mika), fr. 91 (Eirana), fr. 131.1 Lobel/Page = fr. 130.3 Voigt (Atthis).

61 Doricha: Sappho fr. 15.11, siehe auch fr. 7.1. Vgl. außerdem fr. 55 (ein Fluch gegen eine anonyme Frau).

62 Die immer noch weitverbreitete Gewohnheit, diese Herodot-Stelle als eine vermeintlich verlässliche historische Information über Sapphos Biographie und ihre Familie zu benutzen (oder sogar als angeblichen Beweis für ihren Status als anständige Frau und für ihr tugendhaftes schwesterliches Benehmen), geht zurück auf die üblicherweise unkritische Praxis antiker Biographen. Vgl. auch Lidov 2002.

63 Zur Verspottung eines männlichen „Freundes" (*philos*) siehe Sappho frs. 121 und 138. Vgl. Schlesier 2014, 92–94.

64 Sappho fr. 37 (bemerkenswerterweise die letzten beiden Verse einer sapphischen Strophe) entspricht technisch und terminologisch iambischen Invektiven, die von männlichen Dichtern archaischer Zeit komponiert wurden, vgl. z. B. Archilochos fr. 126: ἓν δ' ἐπίσταμαι μέγα, | τὸν κακῶς < μ' > ἔρδοντα δεινοῖς ἀνταμείβεσθαι κακοῖς („doch eine einzige große Sache verstehe ich, | demjenigen, der < mir > Schlimmes antut, furchtbar Schlimmes zu vergelten"); vgl. auch den Gebrauch des Terminus „Winde" (ἄνεμοι), in Archilochos fr. 188.5, spezifiziert als vielfaches winterliches Blasen, durch das die Hässlichkeit des Alters auf dem Gesicht einer vorher erotisch attraktiven Frau hervorgebracht wurde. Zu einem Fluch gegen einen früheren Gefährten (*hetairos*), der dem Sprecher Unrecht getan hat, vgl. z. B. Hipponax fr. 115.

grüßung von „Polyanax' Kind" (*Polyanaktida paida*);[65] zum anderen, wiederum im Zusammenhang mit Abkömmlingen des Polyanax, dadurch, dass ein Fragment in Form einer wiederholten Invektive („schon wieder") gegen einen als „der Tolldreiste" bezeichneten Mann (*ton margon*)[66] Sapphos Landsmann, dem Dichter Alkaios zugeschrieben wurde, – und zwar nur aus dem Grunde, weil eine solche Formulierung nicht zu dem Bild passte, das nach Meinung tonangebender Philologen der Sappho angemessen schien (Sappho fr. 99 Lobel/Page = Alkaios fr. 303Ab Voigt).[67]

Ähnliche Beispiele von Invektiven sind auch für die männlichen Verfasser frühgriechischer Lyrik dokumentiert und werden gewöhnlich dem Genre des Iambos zugerechnet. Vor diesem Hintergrund scheint es nicht weithergeholt zu sein, dass das mittelalterliche *Suda*-Lexikon vermerkt, auch Sappho habe solche *iamboi* verfasst.[68]

65 Die Korrektur des grammatischen Genus des Pronomen in fr. 155 (kanonisiert in den wichtigsten Standard-Editionen Lobel/Page und Voigt wie auch darüber hinaus in sonstigen Ausgaben) basiert offensichtlich auf der modernen Annahme einer vermeintlich exklusiv weiblichen Entourage der Sappho und behandelt diese Meinung als etwas angeblich Selbstverständliches. Zur Überlieferung des Maskulinum durch den Textzeugen (Maximos Tyrios) im Codex Parisinus Graecus 1962 (9. Jh.) siehe Schlesier 2017, 151, Anm. 25.

66 Lobel/Page, die dieses Papyrus-Fragment Sappho zuschreiben (als fr. 99), störten sich scheinbar nicht an dem Gedanken, dass diese Dichterin eine *persona loquens* auf mehrere heftige Invektiven gegen einen männlichen Gegner hinweisen lassen konnte. Im Unterschied dazu betrachtete Voigt dies als unwahrscheinlich und schrieb das Fragment Alkaios zu (im selben Sinne schon Snell 1953). Aloni 2001, 30, erwähnt Voigts editorisches Verfahren als ein Beispiel für die Praxis, der Sappho „Texte, die irgendwie peinlich sind", jedenfalls für moderne Forscher, abzusprechen. Hinzugefügt werden soll hier, dass weder Lobel/Page noch Voigt ihre editorischen Entscheidungen in Beziehung gesetzt haben zum zweimaligen Vorkommen eines Terminus, der auf Abkömmlinge eines „Polyanax" verweist, im selben Fragment (Sappho fr. 99col.i.2; 99col.i.23 Lobel/Page = Alkaios fr. 303Aa.2; fr. 303Ab. 14 Voigt), ebenso wie in Sappho fr. 155. Bemerkenswerterweise ist ein ‚Polyanax' oder dessen etwaige Nachkommen anderswo in der äolischen Tradition nicht bezeugt. Sollte es sich um einen erfundenen Namen handeln? (Seine – spöttisch verwendbare – Bedeutung ist: „der Vielherrscher".) Siehe auch die vorige Anmerkung.

67 Dies ist nur eines von vielen Beispielen, die uns an das Faktum erinnern, dass editorische Entscheidungen darüber, ob ein bestimmtes Fragment entweder der Sappho oder dem Alkaios zuzuschreiben sei, weiterhin eine erneute Überprüfung verdienen. Zu anderen Beispielen siehe z. B. Alkaios, *Fragments*, hrsg. von Liberman 1999, lxxxvii–xci, mit dem Vorschlag, Alkaios frs. 115–128A Voigt (die im Wesentlichen frs. 115–128 Lobel/Page entsprechen) eher der Sappho zuzuschreiben (ebenso wie Alkaios fr. 303A Voigt, siehe ebd., xcii–xciv).

68 Die meisten Forscher, bis in jüngste Zeit, zögerten allerdings, dies zu akzeptieren, und konzedierten höchstens widerwillig, dass Sappho vielleicht nicht nur mit mädchenhafter Zierlichkeit beschäftigt war. Die weiterhin häufigste englische Übersetzung des bei Sappho prominenten Begriffs *abrosyna* (sonst: *habrosynê)* lautet „daintiness", ein Ausdruck, der die großartige Pracht und erotische Laszivität stark abmildert, die mit diesem Terminus und dem entsprechenden Adjektiv *abros/abra* in ihrer Dichtung verbunden ist. Und nur wenige haben bisher Formulierungen gewagt wie die Folgende: „certainly invective was part of Sappho's poetic discourse" (Yatromanolakis 2009a, 218, der sich allerdings auf ein einziges Beispiel beschränkt, fr. 55). Siehe auch Rotstein 2010, 35–38, die der Meinung ist, dass das mittelalterliche *Suda*-Lexikon irrtümlicherweise Beispiele für Spott und Schmähung in Sapphos

Was jedoch unter dem Aspekt des ‚Gendering' betont werden muss, ist das Faktum, dass weder die männlichen Dichter noch Sappho ihre Schmäh- und Spottdichtung auf ein einziges Geschlecht beschränken, sondern dass die Zielscheiben solcher Gedichte sowohl Männer als auch Frauen sind – genauso, wie sie es im Falle ihrer Liebeslieder praktizieren. Was die Gelegenheiten betrifft, bei denen solche Spott- und Schmähdichtung vorgetragen wurde, so gehen die meisten Forscher davon aus, dass das Symposion dafür der besonders geeignete soziale Raum war, allerdings angeblich nur für die männlichen Dichter.[69] Die Annahme, dass dies nicht für Sappho gelten könne, setzt voraus, sich dem modernen Dogma anzuschließen, demzufolge ihr vermeintlicher Status derjenige einer Erzieherin wohlanständiger Mädchen war, ein Dogma, das bis heute von vielen Forschern unbeirrt vertreten wird, in den Fußstapfen der einflussreichen Philologen Friedrich Gottlieb Welcker (1784–1868) aus dem frühen 19. Jahrhundert und Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff (1848–1931) aus dem frühen 20. Jahrhundert.[70]

Demgegenüber scheint es vor dem Hintergrund der in meinem Essay behandelten Beispiele eher zutreffend zu sein, dass zumindest ein beachtlicher Teil von Sapphos Dichtung für die Verwendung in einem symposiastischen Kontext besonders gut geeignet ist.[71] Die Möglichkeit, dass dies von Anfang an und schon zu ihren Lebzeiten

---

Dichtung als etwas beurteilt, das zum iambischen Genre gehört; Rotsteins Argumentation hängt allerdings von der – weiterhin strittigen – Hypothese ab (die sie in ihrem Buch zu beweisen versucht), dass es in der Antike eine klare und distinkte Definition des Genres *iambos* gab. Das Problem wird jedoch nicht unbedingt dadurch gelöst, dass man, wie es Foster/Kurke/Weiss (Hrsg.) 2019 programmatisch tun, auf Genre-Mischungen in der antiken griechischen Dichtung verweist.

69 Siehe z. B. Vetta 1999, Carey 2009b, 160. Dass *iamboi* sowohl bei öffentlichen als auch bei „eher informellen" Gelegenheiten wie Symposia vorgetragen wurden, hat Rotstein 2010, 253 auf prägnante Weise betont, und ebenso, „there was no single occasion of performance for the ancient *iambos*", sondern eher vielfältige Formen von „ritualized commensality or conviviality". In dieser Hinsicht erweisen sich auch die Vorbehalte und die Vorschläge, die West 1974, 22–39, vorgelegt hat, immer noch als wertvoll für weitere Forschung.

70 So auch – letztlich zurückgehend auf Welcker 1816 und Wilamowitz 1913 – z. B. Ferrari 2010 und auch viele jüngere Arbeiten zu Sappho. Eine Ausnahme: Parker 1993; allerdings behauptet auch er, dass Sapphos Aktionsfeld allein aus Frauen bestand (ihm zufolge indessen nur aus mit der Dichterin gleichaltrigen), und, im Einklang mit nach wie vor dominierenden Forschungspositionen, leugnet auch er axiomatisch eine Beziehung von Sapphos Dichtung mit dem „male symposium".

71 Bisher wurde eine solche Möglichkeit meistens nicht einmal hypothetisch zugelassen. Stehle z. B., die den konventionellen Begriff „male symposium" und die kanonische Auffassung von Sapphos angeblich auf weibliche Personen beschränktem Kreis übernimmt, widmet diesen beiden, ihr zufolge selbstverständlich streng getrennten Institutionen konsequenterweise zwei separate Kapitel. Sie erkennt zwar an, dass „various aspects [...] of Sappho's technique are found in symposium poetry" männlicher Autoren (Stehle 1997, 291), und lokalisiert Sappho und ihre Liebeslyrik „in a circle of friends like the *symposion* group" (Stehle 2009, 69), teilt jedoch – wie Parker 1993 – die in der Forschung vorherrschende Überzeugung, dass die Symposion-Gruppe allein aus Männern bestand und Sapphos Freundeskreis nur aus Frauen. Vgl. Aloni 2001, 30, der in Sapphos Dichtung (einschließlich fr. 31) „an aggressive temper of the iambic type" entdeckt, aber dennoch ohne Beleg zuversichtlich versichert: „[...] as a woman Sappho

so war, ist, so scheint mir, schwer zu leugnen. Das impliziert allerdings, dass Sapphos Dichtung nicht funktionaler Teil einer Erziehung weiblicher Jugendlicher zur Vorbereitung respektabler Ehen gewesen sein könnte – etwas, das ihr im Übrigen auch kein einziger antiker Autor zugeschrieben hat.[72] Und ebenso wenig impliziert dies, dass Sappho genötigt war, eine entfremdete Sprache zu verwenden, die auf ein „doppeltes Bewusstsein" verweisen würde, wegen eines vermeintlichen Zwangs, bauchrednerisch einen auf Männer beschränkten Diskurs zu benutzen.[73]

Vielmehr zeigt sich, dass der Verzicht auf ein ‚Gendering' des Sprecher-Ichs, der Adressaten oder der geliebten Person, den Sappho gelegentlich als rhetorisches Werkzeug einsetzt, ihre Dichtung sogar noch stärker für beide Geschlechter geeignet macht. Die Wahl eines späten ‚Gendering' der *persona loquens* hat einen vergleichbaren Effekt. Dazu gehört auch eine wichtige Wirkung auf die performative Situation mündlicher Aufführungspraxis und ihren zeitlichen Ablauf, denn die schließliche Demaskierung des Sprechers als eine weibliche Person ist keine logische Konsequenz dessen, was zuvor hörbar war. Und vor diesem Hintergrund wird klar, so scheint mir, dass die Beispiele aus Sapphos Dichtung, die hier untersucht wurden, kaum für offizielle Anlässe geeignet oder gar bestimmt gewesen wären, am wenigsten für die dort öffentlich legitimierten sozialen Normen.[74] Die promiske Erotik, emblematisch zusammengefasst in der Formel „schon wieder" (*dêute*), die in einem bedeutenden Teil von Sapphos Dich-

---

does not take part in the symposia [...]." Weder er noch andere Forscher und Forscherinnen, die an dieser Meinung ebenfalls festhalten, erwähnen nicht einmal das Faktum, dass die auffälligste weibliche Figur in der sympotischen Dichtung männlicher Autoren die Hetäre ist. Vgl. Obbink 2016c, 215, der seinerseits das moderne Forschungsidiom „male symposium" gebraucht, vermutet (wie auch Stehle 2016), dass der Jüngling Larichos, in dem von Obbink „Brothers poem" genannten Fragment, eine gewisse Beziehung zu dieser Institution habe.

72 Moderne Gelehrte waren die ersten, die eine solche sozial-pädagogische Funktion der historischen Person Sappho aus dem Faktum ableiteten, dass Hochzeitslieder (*hymenaioi*) innerhalb der von ihr überlieferten Dichtung dokumentiert sind. Signifikanterweise wurde Sapphos poetische Produktion aber nicht einmal in der späteren antiken Tradition mit Liedern in Verbindung gebracht, die nur für junge unverheiratete Mädchen bestimmt waren (*partheneia*), während solche Lieder durchaus mit männlichen Autoren assoziiert wurden und für diese Dichter dokumentiert sind. Der Versuch von Lardinois 2001, Sappho als definitive Chorlyrikerin – entsprechend seinem eigenen interpretatorischen Raster – zu erweisen, ist zum Scheitern verurteilt: Seine Argumentation basiert auf einer strikten taxonomischen Klassifikation von *partheneia*, Klageliedern und Gebeten an weibliche Gottheiten als „female speech genres" und als notwendigerweise für chorische Aufführungen reserviert. Tatsächlich widerspricht jedoch eine solche streng ‚gegenderte' Genre-Taxonomie einem Großteil der antiken Überlieferung seit Homer. Ebenso wenig tragfähig ist die Ableitung einer vermeintlich ausschließlich oder zumindest vorwiegend chorischen Produktion der Sappho aus der seltsamen Behauptung, dass Synästhesie etwas speziell Chorisches sei, bei Ladianou 2016; diese These wird auch mit Hilfe der von ihr zum Beweis herangezogenen Aussagen späterer antiker Autoren nicht plausibler.

73 Diese Auffassung („double consciousness" als typisch für Sappho) wurde auf einflussreiche Weise von Winkler 1981 und 1990 vertreten.

74 Um Missverständnissen vorzubeugen, sei betont, dass Teile von Sapphos Produktion durchaus bei öffentlichen Gelegenheiten von Chören aufgeführt worden sein können. Allerdings muss anerkannt werden,

tung wie auch derjenigen ihrer männlichen Kollegen thematisch umspielt wird, das Nachdenken über die Wechselfälle des sich immer wieder Verliebens und der erotischen Praxis mit verschiedenen Partnern beider Geschlechter ist offenbar nicht sehr passend für zukünftige respektable Ehefrauen. Vielmehr suggeriert Sapphos Dichtung tendenziell eher laszive und weniger öffentliche Gelegenheiten freizügiger sympotischer Begegnungen, zu denen auch Schmähungen und Verspottungen von Gefährten und Gefährtinnen gehörten ebenso wie von Feinden. Doch keine patriarchale Gesellschaft, in welcher historischen Periode auch immer, hat tolerieren können, dass alle Frauen und Mädchen solche fast uneingeschränkte Erotik praktizieren, also: „sub specie iterationis“[75], wie der Philologe Bruno Snell kurz nach dem 2. Weltkrieg schrieb, um die Formel *dêute* in der frühgriechischen Lyrik prägnant zu kommentieren, erstaunlicherweise jedoch, ohne die alles andere als romantischen Implikationen dieses Kommentars mitzubedenken. In der griechischen Antike war eine solche Lizenz für weibliche Entertainer und musische Experten, also gewöhnlich für Hetären reserviert.[76] Und ich sehe keinen Grund abzustreiten, dass Sappho ihre poetische Persona bewusst als eine solche

so scheint mir, dass weder die Kompositionen der Sappho noch diejenigen frühgriechischer männlicher Dichter sich aufgrund von inhaltlichen oder formalen Kriterien eindeutig bestimmten performativen Zwecken und Intentionen zuordnen lassen (vgl. dazu die Analysen von D'Alessio 2018; Power 2019), geschweige denn einem ausschließlich choralen Modus. Siehe auch zur Geschichte von Überlegungen über antike und moderne Chöre Billings/Budelmann/Macintosh (Hrsg.) 2013 *passim*. Daher scheint es empfehlenswert, den rhetorischen Mitteln innerhalb von Sapphos Dichtung mehr Aufmerksamkeit zu widmen, denn diese verleihen ihren Kompositionen eine besondere Flexibilität, bezogen auf ihre performative Einsetzbarkeit und ihr multiples Verhältnis zu Genre und Gender – also bezogen auf etwas, das speziell zu der experimentellen Atmosphäre des Symposions passt, ohne darauf beschränkt zu sein. Dies impliziert die bewusste Mixtur verschiedener Genre-Markierungen oder auch die Abwesenheit solcher Markierungen, die Verwischung von Genre- und Gender-Grenzen und den Gebrauch von Elementen aus verschiedenen Genres (Liebes- und/oder Schmäh-Dichtung, jedoch auch sogenannte Volkslied-Formen einschließend, vgl. Yatromanolakis 2009b, sowie *skolion* und *enkomion*, vgl. Cingano 2003, oder Formen von Spiel und Spott in Frauen-Kulten, vgl. O'Higgins 2001).

75 Vgl. die Benutzung dieses Ausdrucks in Snell 1946, 73. Er glaubt allerdings, dass dies allein auf Sapphos Auffassung ihrer eigenen erotischen Gefühle als etwas Wiederholbarem anzuwenden sei. Ein Bezug auf promiske Liebe (die zum Symposion gehört und in erotischen Kontexten durch die markante Iterationsformel *dêute* poetisch verdichtet wurde) wird von Snell nicht in Betracht gezogen, und auch nicht von späterer Sappho-Forschung, wo dann persönliche Emotion als interpretatives Modell meist durch ein nicht weniger spekulatives ersetzt wurde, nämlich Sapphos angebliche Apologie konventionell dezenter ‚weiblicher' Werte.

76 Vor diesem Hintergrund erhält die zu Recht in der Forschung oft hervorgehobene partikulare poetische Betonung, in vielen Liedern Sapphos, sowohl von „female concerns“ (vgl. z. B. Bowman 2004 *passim*) als auch von Überschreitungen der Gender-Grenzen – auch durch gelegentliche Vermeidung eines ‚gegenderten' Ichs, meist aber durch deutliche Affirmation einer autoritativen weiblichen Stimme – eine andere Bedeutung und entwertet die Erklärungsmodelle, die den meisten Kommentaren während der vergangenen Jahrzehnte zugrunde liegen. Nach meiner Ansicht basieren diese Modelle zum großen Teil eher auf Erwartungen, die mit antiken oder modernen normativen Gender-Ideologien übereinstimmen, und entsprechen viel weniger dem, was Sappho auf spezifisch reflektierte Weise poetisch ausgearbeitet hat und was ihre Produktion gerade unkonventionell macht.

aphrodisische Expertin präsentiert haben könnte – allerdings, wie sie kühn in ihren Liedern reklamiert, als die am ehesten exzellente, künstlerisch anspruchsvolle und privilegierte, somit als eine, der sogar die Unsterblichkeit bestimmt ist.[77]

In der Forschung wird inzwischen immer pointierter darauf hingewiesen, dass in der gesamten frühgriechischen Dichtung weder Inhalte noch formale Kriterien notwendigerweise verlässliche Indikatoren eines bestimmten vorgesehenen Modus von Performance sind.[78] Es ist daher ratsam, gerade auch denjenigen rhetorischen Kunstgriffen in Sapphos Dichtung mehr Aufmerksamkeit zu schenken, die ihren Liedern eine besondere analytische Kraft und Verführungspotenz, aber auch eine außerordentliche Flexibilität verleihen, nicht zuletzt im Bezug auf Genre und Gender.[79] Eine solche emphatische Flexibilität korrespondiert nun am meisten der experimentellen, reale wie metaphorische Mixturen favorisierenden, zwischen Spiel und Ernst changierenden Atmosphäre – einer poetischen wie erotischen –, die, wie die Überlieferung zeigt, durch die in mannigfaltiger Hinsicht subversive Institution des Symposions ermöglicht wurde. Denn dieses ist, im archaischen Griechenland, der genuine Raum einer vielfältigen Potentialität und Perspektivität, in dem nicht allein verschiedene dichterische Gattungsmarkierungen gemischt werden oder ganz fehlen können, sondern auch personale Trennungen zwischen Subjekt und Objekt unsicher werden, nicht zuletzt aber Genus-Grenzen virtuell verwischt werden oder verschwimmen.[80]

---

77 Vgl. Schlesier 2011a und 2011b. Siehe speziell Schlesier 2013 zu Sapphos Kreation ihrer poetischen *persona* als *hetaira*, die kommunikativ mit anderen weiblichen Experten auf musischem und erotischem Gebiet assoziiert ist. Diese Frauen werden zuweilen in Sapphos Liedern explizit als *hetairai* (weibliche Gefährten) designiert. Man kann den Eindruck gewinnen, so scheint mir, dass sie in Sapphos Dichtung gleichzeitig, nicht zuletzt mit onomastischen Mitteln, als *personae* konzipiert sind, die *hetairai* (Hetären) im technischen Sinne repräsentieren, vergleichbar denen, die in der sympotischen Dichtung männlicher Autoren vorkommen. Bemerkenswerterweise sind diese Frauen nun bei Sappho nicht weniger mit homoerotischen wie heterosexuellen Erfahrungen und Lob- wie Spott-Diskursen verbunden als die *hetairoi* (männliche Gefährten), die von männlichen Dichtern repräsentiert werden, sowie den männlichen und weiblichen *personae*, die diese Dichter ihrerseits kreierten. Siehe dazu auch Schlesier 2020 (eine Interpretation der Sappho-Zitate bei Athenaios).

78 Vgl. dazu insbesondere Carey 2009a, D'Alessio 2009 und 2018, Powell 2019.

79 In Foster/Kurke/Weiss (Hrsg.) 2019 wird Sapphos Flexibilität in Bezug auf Genre-Zuordnungen nicht unterschlagen, doch das Verhältnis dieser Flexibilität zu Gender-Zuordnungen bleibt ausgespart. Vgl. auch Cazzato 2021 zu Sapphos sprachlicher Virtuosität (ebenfalls ohne Gender-Bezug).

80 Eine erste Version dieses Aufsatzes wurde im September 2015 in Berkeley vorgetragen unter dem Titel „Gendering, Not Gendering, and Genre in Sappho" bei der internationalen Konferenz *The Genres of Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models*, jedoch nicht aufgenommen in den schließlich 2019 publizierten Sammelband (Foster/Kurke/Weiss [Hrsg.] 2019). Für die hier vorliegende Druckfassung habe ich die zunächst für den Band der Tagung in Berkeley vorgesehene erste Version übersetzt, ergänzt, überarbeitet und aktualisiert. Herzlich dankbar bin ich Beate Kellner und Alexander Rudolph für die Einladung, von der Diskussion meines Beitrags bei der Münchner Tagung *Mittelalterliche Lyrik im Kontext* (Juni 2022) und seiner Veröffentlichung in diesem Zusammenhang profitieren zu können.

Bibliographie

[Alkaios] Alcée: *Fragments*. Hrsg. von Gauthier Liberman. 2 Bde. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

Aloni, Antonio: „What Is That Man Doing in Sappho, fr. 31 V.?“, in: Alberto Cavarzere/Antonio Aloni/Alessandro Barchiesi (Hrsg.): *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham u. a.: Rowman & Littlefield, 2001, 29–40.

Andrisano, Angela M.: „Iambic Motifs in Alcaeus' Lyrics“, in: Alberto Cavarzere/Antonio Aloni/Alessandro Barchiesi (Hrsg.): *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham u. a.: Rowman & Littlefield, 2001, 41–63.

Bierl, Anton: „Sappho as Aphrodite's Singer, Poet, and Hero(ine). The Reconstruction of the Context and Sense of the Kypris Song“, in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 339–352.

Bierl, Anton/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392).

Billings, Joshua/Felix Budelmann/Fiona Macintosh (Hrsg.): *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford: Oxford University Press, 2013.

Boehringer, Sandra/Claude Calame: „Sappho and Kypris. ‚The Vertigo of Love' (P. Sapph. Obbink 21–29; P. Oxy. 1231, fr. 16)“, in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 353–367.

Bowie, Ewen: „How Did Sappho's Songs Get into the Male Sympotic Repertoire?“, in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 148–164.

Bowman, Laurel: „The ‚Women's Tradition' in Greek Poetry“, in: *Phoenix* 58 (2004), 1–27.

Budelmann, Felix (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Budelmann, Felix: „Greek Festival Choruses in and out of Context“, in: Joshua Billings/Felix Budelmann/Fiona Macintosh (Hrsg.): *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford: Oxford University Press, 2013, 81–98.

Budelmann, Felix/Tom Phillips (Hrsg.): *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

Burris, Simon/Jeffrey Fish/Dirk Obbink: „New Fragments of Book 1 of Sappho“, in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 189 (2014), 1–28.

Calame, Claude: *The Craft of Poetic Speech in Ancient Greece*. Übers. von Janice Orion. Ithaca/London: Cornell University Press, 1995 [zuerst auf Französisch, 1986].

Calame, Claude: „Diction formulaire et fonction pratique dans la poésie mélique archaïque“, in: Françoise Létoublon (Hrsg.): *Hommage à Milman Parry. Le style formulaire de l'épopée homérique et la théorie de l'oralité poétique*. Amsterdam: Gieben, 1997, 215–222.

Calame, Claude: *Choruses of Young Women in Ancient Greece. Their Morphology, Religious Role, and Social Functions*. New and Revised Edition. Übers. von Derek Collins/Janice Orion. Lanham u. a.: Rowman & Littlefield, 2001 [zuerst auf Französisch, 1977].

Carey, Chris: „Genre, Occasion and Performance“, in: Felix Budelmann (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 21–38. [2009a]

Carey, Chris: „Iambos“, in: Felix Budelmann (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 149–167. [2009b]

Cavarzere, Alberto/Antonio Aloni/Alessandro Barchiesi (Hrsg.): *Iambic Ideas. Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*. Lanham u. a.: Rowman & Littlefield, 2001.

Cazzato, Vanessa: „Sappho's Poetic Language", in: P. J. Finglass/Adrian Kelly (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 147–162.

Cingano, Ettore: „Entre skolion et enkomion. Réflexions sur le ‚genre' et la performance de la lyrique chorale grecque", in: Jacques Jouanna/Jean Leclant (Hrsg.): *Colloque La poésie grecque antique. Actes*. Paris: de Boccard, 2003, 17–45 (= Cahiers de la Villa „Kérylos", 14).

D'Alessio, G. B.: „Language and Pragmatics", in: Felix Budelmann (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 114–129.

D'Alessio, Giambattista: „Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Lyric. The Case of Sappho", in: Felix Budelmann/Tom Phillips (Hrsg.): *Textual Events. Performance and the Lyric in Early Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2018, 31–62.

Ferrari, Franco: *Sappho's Gift. The Poet and Her Community*. Übers. von Benjamin Acosta-Hughes/Lucia Prauscello. Ann Arbor: Michigan Classical Press, 2010 [zuerst auf Italienisch, 2007].

Finglass, P. J./Adrian Kelly (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021.

Foster, Margaret/Leslie Kurke/Naomi Weiss (Hrsg.): *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Model*s. Leiden/Boston: Brill, 2019 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 4; Mnemosyne Supplements, 428).

Gentili, Bruno: *Poesia e pubblico nella Grecia antica, da Omero al V secolo*. Rom/Bari: Laterza, 1984 (= Collezione Storica).

Greek Iambic Poetry. From the Seventh to the Fifth Centuries BC. Hrsg. von Douglas E. Gerber. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 1999.

Greek Lyric I. Sappho Alcaeus. Hrsg. von David A. Campbell. Cambridge, MA/London: Harvard University Press/Heinemann, 1982.

Hallett, Judith P.: „Sappho and Her Social Context. Sense and Sensuality", in: *Signs* 4 (1979), 447–464.

Hutchinson, Gregory Owen: *Greek Lyric Poetry. A Commentary on Selected Larger Pieces*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

Kurke, Leslie: „Inventing the ‚Hetaira'. Sex, Politics, and Discursive Conflict in Archaic Greece", in: *Classical Antiquity* 16 (1997), 106–150.

Kurke, Leslie: „Gendered Spheres and Mythic Models in Sappho's Brothers Poem", in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105, frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 238–265.

Kurke, Leslie: „Sappho and Genre", in: P. J. Finglass/Adrian Kelly (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 93–106.

Ladianou, Katerina: „Female Choruses and Gardens of Nymphs. Visualizing Chorality in Sappho", in: Vanessa Cazzato/André Lardinois (Hrsg.): *The Look of Lyric. Greek Song and the Visual*. Leiden/Boston: Brill, 2016, 343–369 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 1; Mnemosyne Supplements, 391).

Lardinois, André: „Subject and Circumstance in Sappho's Poetry", in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 124 (1994), 57–84.

Lardinois, André: „Who Sang Sappho's Songs?", in: Ellen Greene (Hrsg.): *Reading Sappho. Contemporary Approaches*. Berkeley u. a.: University of California Press, 1996, 150–172.

Lardinois, André: „Keening Sappho. Female Speech Genres in Sappho's Poetry", in: ders./Laura McClure (Hrsg.): *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2001, 75–92.

Lardinois, André: „Sappho", in: Laura Swift (Hrsg.): *A Companion to Greek Lyric*. Hoboken/Oxford: Wiley/Blackwell, 2022, 261–274.

Lardinois, André/Laura McClure (Hrsg.): *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2001.

Lefkowitz, Mary R.: „Critical Stereotypes and the Poetry of Sappho", in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 14 (1973), 113–123.

Lefkowitz, Mary R.: *The Lives of the Greek Poets*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, ^{2}2012.
Lidov, Joel: „Sappho, Herodotus, and the ‚Hetaira'", in: *Classical Philology* 97 (2002), 203–237.
Lidov, Joel: „Songs for Sailors and Lovers", in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 55–109.
Mace, Sarah T.: „Amour, Encore! The Development of δηῦτε in Archaic Lyric", in: *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 34 (1993), 335–364.
Martin, Richard P.: „Just Like a Woman. Enigmas of the Lyric Voice", in: André Lardinois/Laura McClure (Hrsg.): *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2001, 55–74.
Martin, Richard P.: „Sappho, Iambist. Abusing the Brother", in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 110–126.
Most, Glenn W.: „Reflecting Sappho", in: Ellen Greene (Hrsg.): *Re-Reading Sappho. Reception and Transmission*. Berkeley u. a.: University of California Press, 1996, 11–35.
Murray, Oswyn: „The Culture of the ‚Symposion'", in: Kurt A. Raaflaub/Hans van Wees (Hrsg.): *A Companion to Archaic Greece*. Oxford: Blackwell, 2009, 508–523.
Murray, Oswyn: „Erôs and the *Symposion* (2016)", in: ders.: *The Symposion. Drinking Greek Style. Essays on Greek Pleasure 1983–2017*. Hrsg. von Vanessa Cazzato. Oxford: Oxford University Press, 2018, 197–214.
Nagy, Gregory: „A Poetics of Sisterly Affect in the Brothers Song and in Other Songs of Sappho", in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 449–492.
Obbink, Dirk: „Two New Poems by Sappho", in: *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 189 (2014), 32–49.
Obbink, Dirk: „The Newest Sappho. Text, Apparatus Criticus, and Translation", in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 13–33. [2016a]
Obbink, Dirk: „Ten Poems of Sappho. Provenance, Authenticity, and Text of the New Sappho Papyri", in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 34–54. [2016b]
Obbink, Dirk: „Goodbye Family Gloom! The Coming of Charaxos in the Brothers Song", in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 208–224. [2016c]
O'Higgins, D. M.: „Women's Cultic Joking and Mockery", in: André Lardinois/Laura McClure (Hrsg.): *Making Silence Speak. Women's Voices in Greek Literature and Society*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2001, 137–160.
O'Higgins, Laurie: *Women and Humor in Classical Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
Ornaghi, Massimiliano: „*Genderless* Saffo. Il verso 24 del carme 1 Voigt e la suggestione del ‚tiaso'", in: Simone Beta/Silvia Romani (Hrsg.): *Tirsi per Dioniso. A Giulio Guidorizzi*. Alessandria: Edizioni dell'Orso, 2021 (= Hellenica, 95), 259–277.
Parker, Holt N.: „Sappho Schoolmistress", in: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 123 (1993), 309–351.
Parker, Holt N.: „Sappho's Public World", in: Ellen Greene (Hrsg.): *Women Poets in Ancient Greece and Rome*. Norman: University of Oklahoma Press, 2005, 3–24.

Peponi, Anastasia-Erasmia: „Sappho and the Mythopoetics of the Domestic“, in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 225–237.

Poetae Melici Graeci. Hrsg. von Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Poetarum Lesbiorum Fragmenta. Hrsg. von Edgar Lobel und Denys L. Page. Oxford: Clarendon Press, 1955. [Lobel/Page]

Power, Timothy: „Sappho's Parachoral Monody“, in: Margaret Foster/Leslie Kurke/Naomi Weiss (Hrsg.): *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Model*s. Leiden/Boston: Brill, 2019 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 4; Mnemosyne Supplements, 428), 82–108.

Race, William H.: *The Classical Priamel from Homer to Boethius*. Leiden: Brill, 1982 (= Mnemosyne Supplements, 74).

Rösler, Wolfgang: *Dichter und Gruppe. Eine Untersuchung zu den Bedingungen und zur historischen Funktion früher griechischer Lyrik am Beispiel Alkaios*. München: Fink Verlag, 1980 (= Theorie und Geschichte der Literatur und der Schönen Künste. Texte und Abhandlungen, 50).

Rotstein, Andrea: *The Idea of ‚Iambos‘*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Rudolph, Alexander: „Die Transgression der Situation. Zur Text-Kontext-Relation als Konstituens der Literarizität sapphischer Lyrik“, in: *Poetica* 41 (2009), 331–354.

Rutherford, Ian: „Chorus, Song, and Anthropology“, in: Joshua Billings/Felix Budelmann/Fiona Macintosh (Hrsg.): *Choruses, Ancient and Modern*. Oxford: Oxford University Press, 2013, 67–77.

Sappho et Alcaeus: *Fragmenta*. Hrsg. von Eva-Maria Voigt. Amsterdam: Athenaeum – Polak & van Gennep, 1971. [Voigt]

Schlesier, Renate: „Aphrodite reflétée. À propos du fragment 1 (LP/V) de Sappho“, in: Francesca Prescendi/Youri Volokhine (Hrsg.): *Dans le laboratoire de l'historien des religions. Mélanges offerts à Philippe Borgeaud*. Genf: Labor et Fides, 2011, 416–429. [2011a]

Schlesier, Renate: „Presocratic Sappho. Her Use of Aphrodite for Arguments About Love and Immortality“, in: *Scientia Poetica* 15 (2011), 1–28. [2011b]

Schlesier, Renate: „Atthis, Gyrinno, and Other *Hetairai*. Female Personal Names in Sappho's Poetry“, in: *Philologus* 157 (2013), 199–222.

Schlesier, Renate: „Symposion, Kult und frühgriechische Dichtung. Sappho im Kontext“, in: Ortwin Dally u. a. (Hrsg.): *Medien der Geschichte. Antikes Griechenland und Rom*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2014, 74–106.

Schlesier, Renate: „Unsicherheiten einer poetisch-erotischen Welt. Anreden und Konstellationen von Personen bei Sappho“, in: Ramona Früh u. a. (Hrsg.): *Irritationen. Rhetorische und poetische Verfahren der Verunsicherung*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, 297–321.

Schlesier, Renate: „Loving, but not Loved. The New Kypris Song in the Context of Sappho's Poetry“, in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 368–395.

Schlesier, Renate: „How to Make Fragments. Maximus Tyrius' Sappho“, in: Tomasz Derda/Jennifer Hilder/Jan Kwapisz (Hrsg.): *Fragments, Holes, and Wholes. Reconstructing the Ancient World in Theory and Practice*. Warschau: The Raphael Taubenschlag Foundation, 2017 (= The Journal of Juristic Papyrology. Supplements, 30), 141–162.

Schlesier, Renate: „A Sophisticated *hetaira* at Table. Athenaeus' Sappho“, in: Bruno Currie/Ian Rutherford (Hrsg.): *The Reception of Greek Lyric Poetry in the Ancient World. Transmission, Canonization and Paratext*. Leiden/Boston: Brill, 2020 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 5; Mnemosyne Supplements, 430), 342–372.

Schlesier, Renate: *Mischungen beim antiken Gelage. Reflexionen des frühgriechischen Symposions*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2024 (= Münchner Vorlesungen zu antiken Welten, 7).

Schlesier, Renate: „Anakreons multiple Lesbierin. Eine spielerische Hommage an Sappho“, in: Lisa Cordes/Marco Formisano/Janja Soldo (Hrsg.): *Lightness, Quickness, Multiplicity. Three Memos for Classicists* (im Druck).

Slings, Simon Roelof: „The I in Personal Archaic Lyric. An Introduction“, in: ders. (Hrsg.): *The Poet's I in Archaic Greek Lyric*. Amsterdam: VU University Press, 1990, 1–30.

Snell, Bruno: *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. Hamburg: Claaßen & Goverts, 1946.

Snell, Bruno: „Der Anfang eines Äolischen Gedichts“, in: *Hermes* 81 (1953), 118–119.

Stehle, Eva: „Sappho's Private World“, in: Helene P. Foley (Hrsg.): *Reflections of Women in Antiquity*. New York u. a.: Gordon and Breach, 1981, 45–61.

Stehle, Eva: *Performance and Gender in Ancient Greece*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Stehle, Eva: „Greek Lyric and Gender“, in: Felix Budelmann (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 58–71.

Stehle, Eva: „Larichos in the Brothers Poem. Sappho Speaks Truth to the Wine-Pourer“, in: Anton Bierl/André Lardinois (Hrsg.): *The Newest Sappho. P. Sapph. Obbink and P. GC inv. 105*, *frs. 1–4*. Leiden/Boston: Brill, 2016 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 2; Mnemosyne Supplements, 392), 266–292.

Steiner, Deborah: „Sappho and Archaic Greek Song Culture“, in: P. J. Finglass/Adrian Kelly (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Sappho*. Cambridge: Cambridge University Press, 2021, 77–90.

Telò, Mario: „Iambic *Horror*. Shivers and Brokenness in Archilochus and Hipponax“, in: Margaret Foster/Leslie Kurke/Naomi Weiss (Hrsg.): *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry. Theories and Models*. Leiden/Boston: Brill, 2019 (= Studies in Archaic and Classical Greek Song, 4; Mnemosyne Supplements, 428), 271–297.

Vetta, Massimo: „Il simposio. La monodia e il giambo“, in: Giuseppe Cambiano/Luciano Canfora/Diego Lanza (Hrsg.): *Lo spazio letterario della Grecia antica*. Bd. I/1. Rom: Salerno Editrice, 1999, 177–218.

Wecowski, Marek: *The Rise of the Greek Aristocratic Banquet*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

Welcker, Friedrich Gottlieb: *Sappho von einem herrschenden Vorurtheil befreyt*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1816.

West, Martin L.: *Studies in Greek Elegy and Iambus*. Berlin/New York: de Gruyter, 1974.

von Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich: *Sappho und Simonides. Untersuchungen über griechische Lyriker*. Berlin: Weidmann, 1913.

Williamson, Margaret: „Eros the Blacksmith. Performing Masculinity in Anakreon's Love Lyrics“, in: Lin Foxhall/John Salmon (Hrsg.): *Thinking Men. Masculinity and its Self-Representation in the Classical Tradition*. London/New York: Routledge, 1998, 71–82.

Winkler, John J.: „Gardens of Nymphs. Public and Private in Sappho's Lyrics“, in: Helene P. Foley (Hrsg.): *Reflections of Women in Antiquity*. New York u. a.: Gordon and Breach, 1981, 63–89.

Winkler, John J.: „Double Consciousness in Sappho's Lyrics“, in: ders.: *The Constraints of Desire. The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece*. New York/London: Routledge, 1990, 162–187 und 233–235 [erste Fassung: Winkler 1981].

Yatromanolakis, Dimitrios: *Sappho in the Making. The Early Reception*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2007.

Yatromanolakis, Dimitrios: „Alcaeus and Sappho“, in: Felix Budelmann (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 204–226. [2009a]

Yatromanolakis, Dimitrios: „Ancient Greek Popular Song“, in: Felix Budelmann (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Greek Lyric*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 263–276. [2009b]

Andrew James Johnston

‚Widsith' und die Geburt der altenglischen Lyrik aus dem Geist der Epik

Wussten die Verfasser altenglischer Lyrik eigentlich, dass sie ‚Lyrik' produzierten? Zunächst einmal mag diese Frage erstaunen. Schließlich identifiziert die englische Literaturgeschichtsschreibung für das frühe Mittelalter eine ganze Reihe mehr oder weniger ‚lyrischer' Gattungen, die sich klar von der zeitgenössischen erzählenden Dichtung abgrenzen lassen: zum Beispiel die sogenannten ‚Elegien', die als angelsächsische Lyrik *par excellence* gelten, die Weisheitsdichtung oder die Rätsel. Bis zu welchem Grad man diesen Textsorten jeweils Lyrizität attestieren kann, ist dabei im Einzelnen durchaus debattierbar. Am wenigsten strittig dürfte diese Frage aus moderner Perspektive jedoch in der Tat in Bezug auf jene ‚Elegien' sein, die diese Bezeichnung allerdings erst seit dem 19. Jahrhundert tragen. Bei ihnen sollte man tatsächlich davon ausgehen können, dass es sich in einem dem modernen Begriff angenäherten Sinne um Lyrik handelt, denn diese Gedichte haben eine ganze Reihe von Merkmalen, die moderne Rezipienten gemeinhin als typisch lyrisch identifizieren würden: Sie sind in gebundener Sprache verfasst, verhältnismäßig kurz, erzählen keine Geschichten und – zumindest einige von ihnen – evozieren affektiv aufgeladene Momente, die gewöhnlich zwischen Trauer und Nostalgie oszillieren und dies zudem in gesteigert metaphorischer Sprache tun. Auf den ersten Blick erfüllen die altenglischen Elegien damit wesentliche Kriterien, die gemeinhin mit der Gattung ‚Lyrik' in Verbindung gebracht werden.

Dabei stellt sich natürlich sofort die Frage, was wir überhaupt meinen, wenn wir von ‚Lyrik' reden und ob man einen überzeitlichen Lyrikbegriff zugrunde legen kann. Für den hier diskutierten Zusammenhang soll eine pragmatische, an das Wittgensteinsche Konzept der Familienähnlichkeit angelehnte Bestimmung der Gattung ‚Lyrik' genügen. Die Häufung einer Reihe von typischen Merkmalen, die man mit dem Begriff der Lyrik in Verbindung bringt, reicht im Kontext dieser Studie zur Identifizierung des Gegenstandes zunächst einmal aus, darunter besonders zentral eben einige jener bereits genannten Kriterien, die sich auch für die altenglischen Elegien eignen: gebundene Sprache, relative Kürze, keine Geschichte/kein Plot, stark affektive Färbung, ein hohes Maß an Metaphorizität.[1]

1 Ich unterlasse hier bewusst den Versuch, die komplexe und vor allem umfangreiche und unabgeschlossene Diskussion zur Theorie der Lyrik nachzuzeichnen. Grundsätzlich sei hier verwiesen auf Klaus W. Hempfers hilfreiche Verteidigung der Legitimität eines Konzepts von Lyrik in der Vormo-

Anmerkung: Die Forschung, deren Produkt dieser Aufsatz ist, wurde gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-006

Doch auch wenn somit wenigstens aus moderner Perspektive *eine* altenglische Textsorte überliefert ist, die man ohne große Umstände der Lyrik zurechnen kann, folgt daraus noch nicht, dass die altenglischen Dichter und ihr Publikum einen Begriff von ‚Lyrik' als einer spezifischen Sonderform von Dichtung oder Literatur besessen hätten. Insofern lohnt es sich durchaus, der Frage nachzugehen, ob die altenglische Literatur über einen Lyrikbegriff verfügte bzw. über ein Konzept des Lyrischen etwa in Abgrenzung zur Gattung des Epos. In weitgehender Ermangelung eines expliziten altenglischen literaturkritischen Diskurses, ganz zu schweigen von einem literaturtheoretischen, kann es hierbei allerdings im Wesentlichen nur um einen impliziten Lyrikbegriff gehen, also um ein performativ und durch den gezielten Einsatz ästhetischer Mittel zum Ausdruck gebrachtes und auch auf demselben Wege reflektiertes Konzept des Lyrischen.

Tatsächlich wäre es relativ einfach, plausible Gründe zu finden, warum die frühmittelalterliche englische Dichtung über *kein* eigentliches Konzept von Lyrik verfügte. Ein erster, naheliegender Zweifel wäre rein formaler Natur: In der altenglischen Literatur (ca. 700–1100) dominiert ein einziger Verstyp – die altgermanische Langzeile –, der für alle Varianten von Dichtung herhalten musste, also sowohl für die epische als auch für die lyrische – und natürlich auch für Weisheitsdichtung und Rätsel. Auch auf der nächsthöheren formalen Ebene, der Gliederung der Verse in Strophen und Abschnitte, lassen sich die verschiedenen Gattungen altenglischer Dichtung überwiegend nicht unterscheiden. Die Mehrzahl der altenglischen Elegien untergliedert den Text nicht in einem spezifisch lyrischen Sinne; soll heißen: in einer Art und Weise, die geeignet wäre, formale Komplexität strukturell hervorzuheben. Allerdings gibt es unter den altenglischen Elegien mindestens zwei Ausnahmen, die jeweils durch eine anspruchsvollere formale Struktur oberhalb der Versebene, welche als solche auch ausgestellt wird, auffallen: die Gedichte ‚Deor' und ‚Widsith', deren Sprecherfiguren zudem jeweils vorgeben, Dichter zu sein. (In beiden Fällen werden die Figuren als eindeutig männlich identifiziert.) Wir begegnen hier also einer interessanten Kombination von inhaltlicher Thematisierung des Dichtens bzw. des Dichters und gezielter formaler Auffälligkeit. Vor allem der Verbindung dieser Merkmale wegen ist einer dieser beiden Texte, ‚Widsith', Gegenstand der hier vorgelegten Analyse. Da ich mich mit ‚Deor' an anderer Stelle schon intensiv auseinandergesetzt habe, braucht dieser Text hier nicht eingehend behandelt zu werden.[2] An beiden Gedichten lässt sich meines Erachtens zeigen, dass die englische Dichtung des Frühmittelalters durchaus in der Lage war, auf performativem Wege ein spezifisches Konzept des Lyrischen zu entfalten. Sie entwarf dieses Konzept, so die These dieses Beitrags, indem sie die Lyrik historisch und formal gleichsam aus der Epik herausschälte und damit ihrem

derne (Hempfer 2014, 9–10). Zwar bedeutet dies nicht, dass ich sein performativitäts- und prototypentheoretisches Konzept vollständig übernehme, gleichwohl ließe sich sein zentrales Kriterium der Performativitätsfiktion in Teilen auf „Widsith" übertragen (Hempfer 2014).

2 Johnston 2022b.

Lyrikkonzept eine Art literarhistorischer Fundierung und Folie gab. Wie sie dies tat, soll im Verlauf dieser Untersuchung am Beispiel von ‚Widsith' sichtbar werden. Dabei wird zugleich eine spezifische Funktion des Lyrischen aufscheinen, die oben noch nicht genannt worden ist: die eines literaturtheoretischen Experimentierlabors.

Von den Gedichten ‚Deor' und ‚Widsith' einmal abgesehen, zeichnen sich die meisten altenglischen Texte, die man in der oben beschriebenen, pragmatischen Weise der Lyrik zuordnen könnte, nicht durch eine komplexe Binnengliederung in Strophen oder gar innerhalb der Strophen aus, sofern man die Binnenreime und Assonanzen ignoriert, die unterschiedliche Verse oder Versgruppen immer wieder miteinander verbinden. Zudem finden sich solche über Verse hinwegreichende Binnenreime und Assonanzen auch in der Epik, etwa im *Beowulf*, so dass sie zwar für die altenglische Dichtung allgemein kennzeichnend sind, aber eben gerade kein Spezifikum der altenglischen Lyrik im engeren Sinne darstellen. Im Gegenteil, man begegnet ihnen sogar in manchen altenglischen Prosawerken. Rein formal gesehen sind die bekanntesten Elegien wie ‚The Wanderer', ‚The Seafarer' oder ‚The Ruin' von der Epik jedenfalls kaum zu unterscheiden; sie sind aber vor allem deutlich kürzer und erzählen keine Geschichte, auch wenn sie auf Ereignisse und Erfahrungen verweisen, die sich durchaus über eine Plotstruktur hätten darstellen lassen, wie etwa der Untergang eines höfisch-dynastischen Zentrums, der Verlust der Heimat oder das Exil.

Auch auf der inhaltlichen Ebene sowie in Hinsicht auf die von den Texten evozierten Affekte bilden die altenglischen Elegien und die altenglische Epik eine Art Kontinuum, was mit Einschränkungen sogar für die Bibelepik gilt. Wie die altenglischen Elegien sind sowohl der *Beowulf* als auch das *Finnsburg*-Fragment, obwohl sie jeweils eine Handlung erzählen, stark von Momenten der Nostalgie und der Trauer durchwirkt.[3] Zugleich rufen auch die altenglischen Elegien den historisch-legendarischen Kontext der altgermanischen Kriegeraristokratie auf oder beziehen sich auf den Wertekanon und die sozialen Rituale dieser Aristokratie, wie er eben auch für die altenglische Epik maßgeblich ist. Die in den Texten jeweils zelebrierte Trauer gilt ganz überwiegend den gefallenen Kameraden, dem Verlust des Gefolgsherrn und dem daraus resultierenden Ende der adligen Festkultur mit ihren Trinkgelagen und den Gaben, die der Gefolgsherr an seine Gefolgsleute verteilt. Insofern teilen die altenglische Lyrik und Epik einen gemeinsamen Affekthorizont sowie einen Bestand an Motiven und Topoi. Aus diesem Grund behandelt Roberta Frank in ihrem Kapitel zur altenglischen Dichtung im *Cambridge Companion to Old English Literature* Lyrik und Epik auch als Einheit unter dem Titel „Germanic Legend in Old English Literature".[4] Damit suggeriert sie, dass das Heroische und das Elegische in der altenglischen Literatur grundsätzlich Hand in Hand gingen: Wo immer wir es mit Helden und Heldentaten zu tun haben, begegnen wir die-

3 J.R.R. Tolkien 1990 zufolge ist selbst der *Beowulf* eigentlich kein Epos, sondern so etwas wie eine ungewöhnlich umfangreiche Elegie.

4 Frank 2013.

sen in einer von Nostalgie und Trauer dominierten Stimmung. Auf diese Weise vor allem thematisch-inhaltlich bestimmt, fallen Lyrik und Epik bei Frank letztlich in eins. Hier treffen sich überdies die Traditionen der altenglischen Dichtung mit dem modernen englischen Sprachgebrauch, der mit dem Begriff *poetry* zunächst einmal nicht zwischen epischer und lyrischer Dichtung unterscheidet bzw. stets dazu tendiert, den Unterschied, der im Grundsätzlichen natürlich auch der englischsprachigen Literaturwissenschaft bekannt ist, zu verwischen. Wie dieser kurze Überblick zeigt, ist gerade für die altenglische Lyrik dieses auch heute noch zu beobachtende Verschwimmen der Begriffe zumindest auf den ersten Blick besonders plausibel.

Folglich wäre zu vermuten, dass die Engländer des Frühmittelalters einen Begriff von *Dichtung* hatten, der Lyrik und Epik umgreift. Wie Emily Thornbury und andere Forschende nachgewiesen haben, besaßen sie jedenfalls eine Terminologie, mit der sie die Dichtung und den Dichter bezeichnen konnten – so zum Beispiel den Begriff *scop* für ‚Dichter'.[5] Worauf es hier aber ankommt, ist nicht die Frage nach einer Terminologie für die Dichtung, sondern diejenige, ob der altenglische literarische Diskurs in der Lage war, die Lyrik als eine besondere Form der Dichtung von der Epik abzugrenzen, und wenn ja, wie er dies tat. Im Folgenden werde ich diesen Themenkomplex im Kontext von ‚Widsith' diskutieren, um schließlich einige poetologische Konsequenzen aus den an diesem Gedicht gemachten Beobachtungen abzuleiten.

‚Widsith' ist ein 144 Verse langes Gedicht, das im Exeter-Book überliefert ist, einer der vier großen altenglischen poetischen Sammelhandschriften, in der sich auch ‚Deor' sowie die anderen altenglischen Elegien finden (‚The Wanderer', ‚The Seafarer', ‚Wulf and Eadwacer', ‚The Wife's Lament', ‚The Ruin'). Der (moderne) Titel des Gedichts, ‚Widsith', leitet sich vom Namen der hauptsächlichen Erzählerfigur ab, die in einem kurzen Prolog namentlich vorgestellt wird, und bedeutet so viel wie ‚lange Reise'. Es handelt sich bei ‚Widsith' um ein Listengedicht, das aus drei, durch einen Prolog und einen Epilog gerahmten, aufeinanderfolgenden Listen besteht. Darin werden historische Völker und Herrscher genannt, von denen die meisten mit den Reisen des Erzählers – Widsith – in Verbindung stehen, welcher aus Angeln kommend verschiedene Herrscher besucht und dort jeweils mit Geschenken überhäuft wird. Den bedeutendsten dieser Aufenthalte stellt sein Besuch beim Ostgotenherrscher Ermanarich dar.

Die ältere Forschung neigte dazu, dem Gedicht seiner zumindest scheinbar monotonen Listenstruktur wegen ästhetische und intellektuelle Mängel zu attestieren. Versuche, ‚Widsith' ästhetisch aufzuwerten oder zumindest seine Struktur als sinnhaft zu erklären, konzentrierten sich auf seine Funktion als Wissensspeicher bzw. auf seinen enzyklopädischen Anspruch.[6] Es ist jedoch auch als ein Vertreter der Weisheitsdichtung

5 Thornbury 2014.

6 Chambers 1912, 179; *Widsith,* hrsg. von Malone 1962, 105; Howe 1985, 169; Trilling 2009.

gelesen worden.[7] Zudem wurde ‚Widsith' als ein Text gedeutet, der die didaktische Funktion der Dichtung als solche ausstellt.[8] Fulk und Cain hingegen haben in ihrer einflussreichen altenglischen Literaturgeschichte die ungeheure Zahl an Völkern, Herrschen und Helden, von denen manche nicht zu identifizieren sind oder gar völlig erfunden zu sein scheinen, als Ausdruck einer spezifischen, sich unter Bedingungen der Schriftlichkeit ausbildenden literarischen Virtuosität gelesen, die sich im gezielten Kontrast zu den mündlichen Traditionen entfaltet, aus denen die altenglische Dichtung hervorgegangen ist.[9] John D. Niles wiederum bevorzugt einen literatursoziologisch-anthropologischen Ansatz, der in ‚Widsith' eine den gesellschaftlichen Zusammenhalt stabilisierende Manifestation des altgermanischen bzw. angelsächsischen Wertekanons sieht.[10] Demgegenüber haben sich nur wenige Untersuchungen damit auseinandergesetzt, inwiefern die besonderen formalen und ästhetischen Strukturen des Gedichts bedeutungskonstituierend sind. Insbesondere die Listenstruktur ist in ihrer poetologischen Wirkung nicht hinreichend gewürdigt worden.[11] Zu den Forschenden, die diesem Aspekt eine gewisse Aufmerksamkeit zollten, gehört der eben schon genannte John D. Niles, der im Jahre 1999 die wichtige Bemerkung machte, dass die spezifische Listenstruktur von ‚Widsith' dazu beitrüge, den historischen Inhalt einem zeitlichen „flattening" zu unterziehen, also die Wirkung habe, den vordergründig historischen Begebenheiten, die der Text schildert, die temporale Dimension zu rauben.[12] Diese Einebnung zeitlicher Unterschiede ist die Konsequenz aus der dezidiert nicht- oder a-chronologischen Art und Weise, wie die Gegenstände der Liste angeordnet sind.

Seit einer Studie von Raymond Wilson Chambers aus dem Jahre 1912 geht die Forschung davon aus, dass das Gedicht in eben drei Listen gegliedert ist, sogenannte *thulas*.[13] Die erste (v. 10–49) nennt eine Reihe von Herrschern und deren Völkern, endet jedoch mit einer knappen Skizze der historischen Taten Offas und dann mit einem kurzen Verweis auf Hrothgar und Hrothulf, die Dänenkönige (Onkel und Neffe), die auch aus dem *Beowulf* bekannt sind. In dieser ersten Liste erhebt der Erzähler noch nicht den Anspruch, diese Herrscher und ihre Völker persönlich aufgesucht zu haben. Mit der zweiten *thula* ab Vers 50 ändert sich dies jedoch: Von nun an behauptet er, den gelisteten Völkern und Herrschern auch selbst begegnet zu sein. Dazu zählen unter anderem die angeblich von Caesar beherrschten Griechen wie auch einige biblische Völker. Die zweite Hälfte dieses zweiten Abschnitts hat eher erzählenden als listenartigen Charakter und berichtet vom Aufenthalt des Erzählers am Hofe Ermanarichs (ae. *Eorm-*

7 Drout 2013, 140; ebd., 252, Anm. 26.
8 Rollman 1982, 432.
9 Fulk/Cain 2013, 316.
10 Niles 1999, 199.
11 Eine Ausnahme hierzu bildet Johnston 2022b. Zur Poetik der Liste allgemein siehe von Contzen 2016.
12 Niles 1999, 198.
13 Chambers 1912, 127–128.

anric) sowie von seinem Umgang mit Ealhhild, der Braut des Ermanarich, die der Erzähler von Angeln an den Hof des Gotenherrschers begleitet haben will. Mit der dritten *thula* ab Vers 109 verändert sich der Gegenstand der Erzählung erneut. Von jetzt an berichtet der Text über die Reisen des Erzählers unter den Goten. Dieser Teil endet mit dem 134. Vers. Es schließt sich der schon erwähnte Epilog an.

Während sich die jeweiligen Listen hinsichtlich ihrer Struktur und ihres Inhaltes unterscheiden, ist ihnen allen gemeinsam, dass sie keinerlei Rücksicht auf die historische Chronologie ihrer Gegenstände nehmen. So entsteht tatsächlich der Eindruck, als versuche das Gedicht jegliche Form der geordneten Abfolge, also jeden Gedanken an einen chronologischen Verlauf aus der Geschichte zu tilgen; ja, als ginge es darum, die Geschichte gänzlich ihrer Zeitlichkeit zu berauben. Indem ‚Widsith' historische oder legendarische Ereignisse, Völker und Figuren unmittelbar nebeneinanderstellt, die in der historischen Wirklichkeit durch Jahrhunderte getrennt waren, entwirft es die paradoxale Struktur einer a-temporalen Geschichte. Dem Erzähler sind so die verschiedensten Vergangenheiten gleichermaßen gegenwärtig und zugänglich, egal, ob es sich um Alexander den Großen oder Julius Caesar, um Attila oder den Langobardenkönig Alboin (ae. *Ælfwine*) handelt. Sie alle bewegen sich in einer undifferenzierten Gleichzeitigkeit. Insofern trifft Rolf H. Bremmer Jr. den Kern der Sache gerade nicht, wenn er die Erzählerfigur Widsith als Zeitreisenden bezeichnet.[14] Im Gegenteil, wir beobachten Widsith nicht dabei, wie er durch die Zeiten reist, sondern dabei, wie er auf die unterschiedlichsten Zeiten in einer gleichsam spatialen Ko-Präsenz zuzugreifen in der Lage ist. Gerade weil die zeitlichen Unterschiede völlig eingeebnet werden, ist eine Zeitreise als solche gar nicht mehr erforderlich, ja eigentlich auch nicht mehr möglich. In der ersten *thula* wird dieser Effekt noch dadurch gesteigert, dass jedes der genannten Völker durch genau einen Herrscher vertreten ist, der jeweils in absoluter Einzigartigkeit gebietet und das Volk und seine Geschichte in seiner eigentümlich zeitlosen historischen Verdichtung geradezu verkörpert. Allerdings wird von diesem Schema in einigen seltenen Fällen auch abgewichen, so, als der Erzähler auf die bereits erwähnten Dänenkönige Hrothgar und Hrothulf hinweist, von denen im *Beowulf* berichtet wird, dass zwischen ihnen ein blutiger Machtkampf entbrennen werde. Diese ominöse Zukunft wird auch in ‚Widsith' beschworen oder zumindest angedeutet. Damit bricht ein Moment der historischen Chronologie und der geschichtlichen Spezifik in die Liste ein, das ihr ansonsten jedoch abgeht. Diese plötzlich am Horizont unserer Wahrnehmung aufscheinende historische Tiefendimension kontrastiert dabei deutlich mit der entzeitlichten Natur der Liste insgesamt.

> Hroþwulf & Hroðgar heoldon lengest
> sibbe ætsomne, suhtorfædran,
> siþþan hy forwræcon Wicinga cynn

14 Bremmer 2013, 198.

> & Ingeldes ord forbigdan,
> forheowan æt Heorote Heaðobeardna þrym.[15]
> (v. 45–49)
>
> Hrothulf und Hrothgar, Neffe und Onkel, hielten gemeinsam für lange Zeit Frieden, nachdem sie das wikingische Volk vertrieben und Ingelds Vorhut gedemütigt und bei Heorot das Heer der Headubarden zerschlagen hatten.

Die historische Spezifik, die mit der Andeutung dieser Episode aus der Geschichte der Scyldingas einhergeht, wird auf lexikalischer Ebene durch den Gebrauch eines seltenen zusammengesetzten Hauptwortes, eines Dvandva-Kompositums, unterstrichen: *suhtorfædran*, ‚Brudersohn, Vaterbruder'. Im ganzen altenglischen Korpus begegnet das Wort nur zweimal, einmal in ‚Widsith' und einmal im *Beowulf*, wobei es jeweils im gleichen Kontext auftaucht, nämlich mit Bezug auf den innerdynastischen Konflikt zwischen Hrothgar und Hrothulf. Roberta Frank weist darauf hin, dass ungewöhnliche, paradox klingende Wortbildungen wie *suhtorfædran* sowohl in der altenglischen als auch in der altnordischen Dichtung oft verwendet werden, um eine besondere strukturelle Funktion zu übernehmen, die über ihre bloße Semantik weit hinausgeht:

> Pointed circumlocutions like these open cracks in the frame surrounding the immediate action of the story, letting past and future in; they are condensed allusions to a legend everyone knew. Taken innocently, the epithet *suhtergefæderan* [...] describes an everyday kinship relation; read suspiciously, it is a mocking reminder of a particular family's disintegration.[16]

Die Spalte, „crack", die sich in ‚Widsith' dank *suhtorfædran* auftut, ist noch um einiges dramatischer als die im *Beowulf*. Denn in ‚Widsith' kehrt mit dem Begriff für einen kurzen Moment die Zeit selbst wieder in die Geschichte zurück.

Auf einen anderen, deutlich weniger dramatischen Aspekt gesteigerter historischer Spezifik und kultureller Diversität im Gedicht hat jüngst Leonard Neidorf aufmerksam gemacht.[17] Während der Text insgesamt darauf verzichtet, den aufgeführten Völkerschaften besondere Attribute zuzuweisen, weicht er an einer signifikanten Stelle von dieser Praxis ab. Indem er die Römer als Weinkonsumenten und -produzenten kennzeichnet (v. 150, 158–159) – darin *Beowulf* ähnlich – verleiht er ihnen eine Note der *romanitas*, also einer kulturellen Eigentümlichkeit, die der Text anderen Völkerschaften nicht zugesteht. Mag das römische Weintrinken aus moderner Perspektive auch kein übermäßig erschütterndes Kennzeichen kultureller Alterität darstellen, so ist es im Kontext der altenglischen Literatur dennoch bemerkenswert, weil die altenglische heroisch-elegische Dichtung überwiegend bemüht ist, ein Panorama kultureller germanischer Geschlossenheit zu bieten, wie Roberta Frank herausgearbeitet hat.[18]

15 Alle ‚Widsith'-Zitate entstammen *Widsith*, hrsg. von Malone 1962. Übersetzungen A. J. J.
16 Frank 2020, 64.
17 Neidorf 2019, 160.
18 Frank 2013, 87–89; siehe in diesem Zusammenhang auch Johnston 2022a, 16–19.

Einen entscheidenden Beitrag zum Entzeitlichungseffekt des Gedichts leistet seine Listenstruktur. Durch sie wird die Zeit selbst zum Gegenstand dichterischer Ermächtigung. Dies wird umso deutlicher, je genauer man die Struktur der jeweiligen Listen betrachtet. Bei näherem Hinsehen zeigt sich nämlich, dass die drei Listen im ‚Widsith' nicht annähernd so monoton sind, wie man einst angenommen hatte. Vielmehr bilden sie eine Folie, vor deren Hintergrund der Erzähler seinen Zugriff auf spezifische Momente in der Geschichte umso deutlicher markieren kann. Das gilt für die Schilderung jener Handlungen, die er an den Höfen der Herrscher selbst erlebt, ebenso wie für die wenigen spezifischen historischen Ereignisse, auf die er anspielt, wie etwa auf das soeben erwähnte Schicksal der Scyldingas. Somit wird die gezielte Entzeitlichung der Geschichte zur Voraussetzung dafür, dass der Erzähler sich der Zeit ebenso gezielt wie selbstbewusst bemächtigen kann: Er kann sie verdichten, verlangsamen oder beschleunigen. Die Verräumlichung der Zeit bildet die Basis, auf welcher der Dichter-Erzähler seinen Zugriff auf Zeit und Geschichte inszenieren kann.

Tatsächlich gibt es in ‚Widsith' verschiedene Strategien, mit deren Hilfe die Entzeitlichung einerseits gezielt sichtbar gemacht und andererseits in ihrer Wirkung wieder eingehegt wird. Da ist beispielsweise der Rahmen des Gedichts, den eine andere Stimme spricht als diejenige, die uns die Listen bietet. Zwar spricht die anonyme Stimme des Rahmens nur wenige Zeilen, doch ist sie es, die den folgenden Monolog erst als denjenigen des Dichters Widsith identifiziert und dadurch dessen Auftritt beinahe zum Gedicht im Gedicht werden lässt:

> WIDSIÐ MAÐOLADe, wordhord onleac,
> se þe [monna] mæst mægþa ofer eorþan,
> folca, geondferde. Oft he [on] flette geþah
> mynelicne maþþum. Hine from Myrgingum
> æþele on wocon. He mid Ealhhilde,
> fælre freoþuwebban, forman siþe
> Hreðcyninges ham gesohte
> eastan, of Ongle, Eormanrices,
> wraþes wærlogan. Ongon þa worn sprecan.
> (v. 1–9)

> Widsith sprach, er schloss seinen Wort-Schatz auf, er, der unter den Menschen am meisten die Völker auf der Erde besucht hatte. Oft hatte er in der Halle kostbare Schätze erhalten. Er stammte von den Myrgingen ab. Mit Ealhhild, der geliebten Friedensstifterin, ging er zuerst vom Osten, von Angeln, zum Heim des Königs der Goten, Ermanarich, dem bösen Eidbrecher. Dann begann er viele Worte zu sprechen.

Auf diese Weise verschmilzt das reale, außertextliche Publikum mit dem imaginierten Leser-/Hörerkreis, der dem Dichter-Sänger Widsith lauschen darf. Damit, und mit den Hinweisen auf die diplomatische Rolle Widsiths bzw. auf seine Biographie, werden bestimmte narrative Erwartungen geweckt; damit scheint uns der Text auf eine relativ konventionelle Erzählung einzustimmen. Doch werden diese Erwartungen enttäuscht,

denn wir bekommen es statt mit der Darstellung einer bedeutenden dynastischen Staatsaktion, welche die Geschichte der Angelsachsen mit der gotischen verknüpft, mit einer bloßen Liste zu tun.

Das Ende des Gedichts verhält sich symmetrisch zu seinem Anfang. Nicht die Worte des fiktiven Dichter-Sängers Widsith beschließen die Dichtung, sondern eine anonyme Erzählerstimme, welche ein kurzes Loblied auf solche Herrscherpersönlichkeiten anstimmt, die fahrenden Sängern mit Großzügigkeit begegnen. Diese Rahmung trägt zusätzlich dazu bei, die eigentümlich entzeitlichte Liste als besonderes poetisches Artefakt auszustellen, das sich ästhetisch vom bloßen Erzählen einer Folge von Ereignissen abgrenzt.

Die drei zwischen Prolog und Epilog befindlichen Listen verstärken diesen Effekt noch, denn sie haben je eigene Strategien, um die Erzählerstimme im Verhältnis zu ihren erzählten Gegenständen zu positionieren. Zwar verwenden alle drei zu diesem Zweck anaphorisch gebrauchte Formeln, doch unterscheiden sich diese von Liste zu Liste. Während die erste Liste sich auf der Basis der Formel ‚X beherrschte Y' entfaltet, z. B. „Ætla weold Hunum" (v. 18), ‚Attila beherrschte die Hunnen', beruht die zweite auf der Formel ‚ich war bei X': „Mid Wenlum ic wæs" (v. 59), ‚ich war bei den Wendlas'. Die dritte und letzte Liste, die zugleich die kürzeste ist, arbeitet mit der Formel ‚ich suchte X (auf)': „Hehcan sohte ic" (v. 112), ‚Ich suchte Hehca auf'.

Zwar scheinen sich diese Listen auf den ersten Blick hinsichtlich ihrer zeitlichen Struktur weitgehend zu entsprechen – sie stehen alle im Präteritum –, doch weichen sie in einer Reihe unauffälliger, aber signifikanter Details voneinander ab. So zeichnet sich die zentrale Formel der ersten Liste, ‚X herrschte über Y', durch einen unpersönlichen, beinahe schon chronikalischen Ton aus. Die zweite hingegen, ‚ich war bei X', hebt die persönliche Erfahrungsdimension hervor, welche die Sprecherinstanz für sich in Anspruch nimmt, wenngleich auch hier ein distanzierter Tonfall überwiegt, der den Sprecher eher als Zeugen denn als Mitwirkenden inszeniert, was umso auffälliger ist, als sich gerade diese Liste, wie Nicholas Howe zu Recht bemerkt hat, durch die umfangreichsten Schilderungen auszeichnet.[19] Die letzte Liste weist dem Sprecher auf der Basis ihrer verknüpfenden Formel – ‚Ich suchte X auf' – schließlich sogar die Eigenschaft einer handelnden Figur zu, die sich bewusst und aktiv unter die gotischen Helden mischt, von denen sie berichtet.

Mit jeder der anaphorisch gebrauchten Formeln ergibt sich ein je anderer Zugriff auf Zeit und Geschichtlichkeit. Während sich die erste Liste eine distanzierte Sicht auf die Dinge leistet und die historischen Ereignisse gleichsam aus der Vogelperspektive wahrzunehmen vorgibt, legt es die zweite mit Hilfe ihrer zentralen Formel, ‚ich war bei', darauf an, die zeitliche mit der räumlichen Dimension zu verbinden, indem sie dem Erzähler-Ich die Funktion einer diese beiden Ebenen verknüpfenden Instanz überträgt. Die dritte Liste setzt diese Strategie fort, steigert sie jedoch noch, indem sie

19 Howe 1985, 178.

den Zusammenhang zwischen der räumlichen und der zeitlichen Erfahrungsebene intensiviert. Insofern Kategorien der Richtung und Bewegung in die Liste eindringen, nimmt der Dichter-Erzähler Widsith die Rolle einer den Prozess aktiv steuernden Figur ein: Hatte sich die Erzählerstimme der vorangegangenen Listen eher passiv-distanziert zum Geschilderten verhalten, berichtet der Erzähler nun nicht nur von seinem Erleben, sondern auch von seinem eigenen Handeln. Unter den Goten gezielt herumreisend, tritt er als Gestalter der fiktiven Ereignisse auf.[20]

Wenngleich natürlich alle drei Listen von Widsith, dem Dichter-Erzähler, geschildert werden, lässt sich von Liste zu Liste ein gewisser Verlauf beobachten: Von Mal zu Mal steigert der Erzähler die narrative Macht, die er im Verhältnis zum Geschilderten für sich in Anspruch nimmt.[21] Am Schluss, in der letzten Liste, sieht es so aus, als würde er sich auf einer Art Queste befinden, die ihn von einem berühmten gotischen Helden zum nächsten führt und über die er mit voller gestalterischer Autorität zu gebieten scheint. Gegen Ende deutet sich zudem sogar so etwas wie eine implizite Reflexion seiner Tätigkeit als Listenerzähler an:

> Rædhere sohte ic & Rondhere, Rumstan & Gislhere,
> Wiþergield & Freoþeric, Wudgan & Haman.
> Ne wæran þæt gesiþa þa sæmestan,
> þeah þe ic hy á nihst nemnan sceolde.
> Ful oft of þam heape hwinende fleag,
> giellende, gar, on grome þeode;
> wræccan þær weoldan wundnan golde,
> werum & wifum, Wudga & Hama.
>
> (v. 123–130)

> Ich besuchte Rædhere und Rondhere, Rumstan und Giselhere, Withergield und Freotheric, Wudga und Hama. Diese waren nicht die schlechtesten Gefährten, auch wenn ich sie erst als letzte nenne. Aus jener Truppe flog oft ein heulender, gellender Speer gegen ein feindliches Volk; dort herrschten, mit gewundenem Gold, die Abenteurer [oder: Exilanten] Wudga und Hama über Männer und Frauen.

Mit der Nennung von Wudga und Hama ist das Ende der Liste erreicht. Allerdings nutzt der Erzähler die Gelegenheit, um die Listenstruktur als solche zu thematisieren,

20 Nicholas Howe hat versucht, das Thema des reisenden Dichters in einen religiösen Kontext einzubetten. Er bemerkt: „In a profound sense, the *Beowulf* poet demands of his listeners that they imitate the poetic fiction of the traveling scop. Like the speakers of *Widsith* or *The Fates of the Apostles*, they must traverse the geography of the past in order to understand the meaning of their religious history and their faith as Christians“ (Howe 1989, 177). Ganz überzeugt diese Deutung nicht. Denn auch wenn biblische Völker in den Listen „Widsiths“ vorkommen, sind sie keineswegs dominant. Es scheint eher so, als würde die biblische Geschichte als eine unter vielen in den Gesamtzusammenhang eines multikulturellen historischen Panoramas absorbiert.

21 Die Verschränkung katalogartiger mit erzählenden Passagen begegnet bei Texten des Exeter-Buches häufiger. Siehe in diesem Zusammenhang Hartmann 2016.

genauer: um ihr Potenzial zur Hierarchisierung ihrer Gegenstände zu problematisieren. Er gibt zu verstehen, dass die Positionierung von Wudga und Hama ganz am Ende der Liste Anlass für Missverständnisse sein, ja dass man diese Platzierung der Helden als erniedrigend oder despektierlich wahrnehmen könnte, und bemüht sich zugleich, diesen Eindruck zu zerstreuen. Indem er die Platzierung der beiden Helden anspricht, stellt er auch seine eigene Rolle beim Zusammenstellen und Ordnen der Liste aus. Im narrativen Prozess ist es der Erzähler, der entscheidet, wer oder was an welcher Stelle in der Liste auftaucht; ihm obliegt die Regie, die Kompetenz, einen spezifischen Gegenstand in die Liste aufzunehmen oder nicht und ihn auf der Liste durch besondere Aufmerksamkeit auszuzeichnen oder im Gegenteil in der Unauffälligkeit verschwinden zu lassen. Diese Autorität wird jedoch nicht nur behauptet, sondern vor unseren Augen auch performativ zur Schau gestellt. Als wolle er die Bedeutung der beiden Helden zusätzlich unterstreichen, verweilt er noch ein wenig bei diesen Figuren und ergänzt ihre Nennung um ein paar typische Details aus dem heldenepischen Erzählinventar – die heulenden und gellenden Speere –, um die beiden schließlich durchaus ambivalent mit der Bezeichnung *wræccan* zu belegen, also mit einem Begriff, der sowohl ‚Held/Abenteurer' als auch ‚Exilant' bedeuten kann und dem potenziell eine gefährliche ethisch-soziale Ambivalenz anhaftet.[22] Damit nähert er sie seinem eigenen Schicksal an, wie er es in den Versen 52b–53a beschreibt: „cnosle bidæled | freomægum feor" („von der Familie getrennt | fern von den freien Verwandten").

So, wie ‚Widsith' das poetische Listenwesen reflektiert, lässt das Gedicht keinen Zweifel daran, dass die Zusammenstellung und Schilderung poetischer Listen alles andere als ein unschuldiger Prozess ist. Im Gegenteil: Wie die Darstellung Wudgas und Hamas deutlich macht, handelt es sich beim Erzählen der Listen um eine hohe Kunst, die es ebenso möglich macht, raum-zeitliche Verhältnisse zu strukturieren, wie Bedeutung und Autorität der Erzählinstanz manifest werden zu lassen.

Lassen wir unsere bisherigen Beobachtungen Revue passieren, so ergibt sich ein durchaus widersprüchliches Bild. Einerseits ist es dem Text offensichtlich darum zu tun, Geschichte zu entzeitlichen, andererseits jedoch gibt es immer wieder Gipfel historischer Spezifik, die aus dem Wolkenmeer der listenförmig verräumlichten Gleichzeitigkeit der Völker und Herrscher hervorragen. Der systematischen temporalen Verflachung stehen vereinzelte Momente historischer Differenz und komplexer Zeitlichkeit gegenüber. Die scheinbare Gleichförmigkeit der Liste, die den Entzeitlichungseffekt allererst ermöglicht, wird an bestimmten Stellen gestört, an denen Narrativität und geschichtliche Ereignishaftigkeit – zumindest kurz – als Möglichkeit aufblitzen: beispielsweise im Falle der – in Ansätzen – autobiographischen Ausführungen Widsiths, wenn er die Gaben schildert, die er von Herrschern erhalten hat, wie etwa dem Burgunden Guthere, dem Langobarden Ælfwine, dem Goten Ermanarich oder dessen neuer Gattin, Ealh-

22 Siehe zum altenglischen Begriff *wrecca* im Kontext des Epos *Beowulf* Gwara 2008, 15–18 und insbesondere 73–81.

hild.[23] Eine ähnliche Wirkung entfalten die Anspielungen auf Offa und vor allem diejenige auf Hrothulf und Hrothgar. Auch der Wechsel von einer die jeweilige Liste anaphorisch strukturierenden Formel zur nächsten führt auf unauffällige Weise – in der Abfolge der drei Listen – ein Element der Zeitlichkeit ein, indem er den Dichter-Erzähler Schritt für Schritt näher an das Dargestellte heranrücken und ihn am Ende gar als gestaltende Kraft offenbar werden lässt. Von einer scheinbar neutralen Erzählinstanz entwickelt dieser sich über die Zwischenstufe des historischen Zeugen sowohl zum aktiv Handelnden im Rahmen des Listengeschehens als auch im gleichen Zug zum poetisch waltenden Herrn der Liste und ihrer je besonderen Zeitlichkeit.

Im Ganzen gesehen beobachten wir in ‚Widsith', wie der erste Eindruck einer Entzeitlichung der Geschichte im Verlauf des Gedichts immer wieder durch unauffällige Bezüge auf Historisches unterminiert wird, um am Ende ganz zu schwinden. Für diese Spannung zwischen einer entzeitlichten Geschichte und einem immer wieder ins Gedicht hereinragenden historischen Horizont, der schließlich im Wirken des fahrenden Dichters aufgeht, zeichnet die Erzählerfigur Widsith verantwortlich: Der Erzähler versteht es, unterschiedliche Zugriffe auf die Geschichte zu kontrastieren und in der Schwebe zu halten. In der dritten Liste krönt er diese Leistungen damit, dass er sich deutlich sichtbar als die Instanz zu erkennen gibt, die die Zeitlichkeiten ordnet.

Doch selbst die scheinbar so entzeitlichten historischen Schlaglichter bergen größeren geschichtlichen Sprengstoff, als es zunächst den Anschein hat. Denn mit jedem der geschilderten Herrscher oder Völker eröffnet sich zumindest potenziell ein anderer Stoff- und Sagenkreis und somit eine je neue historische Dimension. Jedes Einzelelement in der *thula* hat das Zeug, Ausgangspunkt für eine eigene historische Erzählung zu werden. Jeder Eintrag auf der Liste hält den Stoff für ein ganzes Epos bereit. Damit wird die vordergründige Entzeitlichungstrategie der Liste zusätzlich in Frage gestellt. Unter der temporal verflachten Oberfläche des Erzählten lauert – zumindest potenziell – eine je neue historische Tiefendimension. In seiner Listenform steigert ‚Widsith' so einen Effekt, der auch aus dem Epos *Beowulf* bekannt ist. Wie Roberta Frank bemerkt: „The legends themselves are present in the poem chiefly as mysterious dark matter, sensed by the shadows they cast and by their gravitational pull".[24] Die historischen Tiefenschichten werden jeweils nur schemenhaft und andeutungsweise erkennbar, entfalten dadurch aber erst recht ihre Wucht. Auch im Hinblick auf die Staffelung bzw. Juxtaposition von historischen Schichten, die jeweils andere historische Stoffzusam-

23 Emily Thornbury macht darauf aufmerksam, dass die Gaben, die Widsith an verschiedenen Höfen in Empfang nimmt, nicht unbedingt auf seinen poetischen Leistungen beruhen. Es geht bei diesen Szenen vor allem darum zu zeigen, dass Widsith als gleichberechtigtes Mitglied der aristokratischen Kriegergesellschaft ins höfische Leben eingebunden ist. Sein Umgang mit den erhaltenen Geschenken unterstreicht diesen Aspekt: Als ebenso stolzer wie treuer Gefolgsmann reicht Widsith die Gaben, die ihm in der Fremde gegeben wurden, an seinen eigenen Gefolgsherrn, Eadgils, weiter: „What seems to matter is the intimacy of gift-giving, rather than how the gifts were acquired" (Thornbury 2014, 15).

24 Frank 2020, 57.

menhänge betreffen – germanische, biblische, antike – ähneln sich die Texte, aber ‚Widsith' kann diese historische Tiefenwirkung dank seiner Listenstruktur noch erheblich steigern. Die Verschiedenheit der geschichtlichen Dimensionen, auf die mit den unterschiedlichen Stoffkreisen jeweils angespielt wird, hängt zwar nicht direkt mit der Wahl der unterschiedlichen anaphorisch gebrauchten Formeln zusammen, mit denen der Erzähler die Einträge auf seiner Liste aufruft, nichtsdestoweniger spielen diese Strategien insofern zusammen, als der Erzähler mit den je verschiedenen Formeln auch unterschiedliche Zugriffe auf das historische Material, unterschiedliche Formen der Distanz gegenüber dem Geschilderten zur Option werden lässt. Die Liste wird somit zu einer Art narrativem Exoskelett, an dem sich nicht nur alles, was man an Stoffen überhaupt erzählen kann, aufhängen lässt, sondern das noch dazu in der Lage ist, ganz unterschiedliche Formen, wie man erzählen kann, zumindest strukturell anzudeuten. Geschichte besteht so nicht nur aus bestimmten Stoffen oder Zeitlichkeiten, sondern auch aus bestimmten Perspektiven, deren Wahl dem Erzähler überlassen ist.

Was sagt uns das zum Status der Lyrik, wie in er ‚Widsith' performativ konstruiert wird? ‚Widsith' bedient sich systematisch epischer Stoffe und epischer Topoi wie der Liste/dem Katalog, um auf performativem Wege Macht und Möglichkeiten der Erzählinstanz herauszustellen. In der Art und Weise, wie ‚Widsith' Aspekte des epischen Erzählens problematisiert, erweist sich das Gedicht paradoxerweise als sowohl episch als auch nicht-episch. Es ist episch, weil es epische Stoffe, Motive und Erzählverfahren zusammenbringt, aber es ist zugleich auch nicht-episch, weil es im eigentlichen Sinne nichts erzählt, sondern allenfalls vorführt, worauf episches Erzählen beruht, wie es funktionieren und welche Potenziale es entfalten kann. Dabei wird dem Dichter als Reisendem und vor allem als die Grenzen zwischen den Zeiten aufhebender Instanz eine zentrale Rolle zugewiesen. So gesehen spielt ‚Widsith' andeutungsweise die Möglichkeiten des Epos als Gattung an, ohne selbst ein Epos zu sein oder es gar sein zu wollen. Vielmehr gibt sich ‚Widsith' als ästhetische Reflexion des Epischen zu erkennen, die aber außerhalb des Epos stattfindet. Als Nicht-Epos, das uns jedoch über das Epos aufklärt, stellt ‚Widsith' eine Sonderform der Lyrik dar: ein performativer literatur- bzw. epostheoretischer Traktat. Mit ästhetischen Mitteln das Epische reflektierend, ohne selbst Epos zu sein, eröffnet ‚Widsith' – ähnlich wie es auch ‚Deor' tut – dem Lyrischen eine neue Dimension jenseits von Affektivität und Nostalgie, wie wir sie üblicherweise mit den altenglischen Elegien verbinden. Diese neue Dimension ist die einer impliziten Literaturtheorie.

Bibliographie

Bremmer, Rolf H. Jr.: „Across borders: Anglo-Saxon England and the Germanic World“, in: Clare A. Lees (Hrsg.): *The Cambridge History of Early Medieval English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013 (= The New Cambridge History of English Literature), 185–208.

Chambers, Raymond Wilson: *Widsith: A Study in Old English Heroic Legend*. Cambridge: Cambridge University Press, 1912.

von Contzen, Eva: „The Limits of Narration: Lists and Literary History“, in: *Style* 50 (2016), 241–260.

Drout, Michael D. C.: *Tradition and Influence in Anglo-Saxon Literature: An Evolutionary, Cognitivist Approach*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.

Frank, Roberta: „*Beowulf* and the Intimacy of Large Parties“, in: Daniel C. Remein/Erica Weaver (Hrsg.): *Dating Beowulf: Studies in Intimacy*. Manchester: Manchester University Press, 2020 (= Manchester Medieval Literature and Culture, 30), 54–72.

Frank, Roberta: „Germanic Legend in Old English Literature“, in: Malcolm R. Godden/Michael Lapidge (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, ^{2}2013 (= Cambridge Companions to Topics), 82–100.

Fulk, R. D./Christopher M. Cain: *A History of Old English Literature*. Chichester: Wiley-Blackwell, ^{2}2013 (= Blackwell Histories of Literature).

Gwara, Scott: *Heroic Identity in the World of* Beowulf. Leiden: Brill, 2008 (= Medieval and Renaissance Authors and Texts, 2).

Hartmann, Jan-Peer: „The Structure of the Exeter Book: A Reading Based on Medieval Topics“, in: *Leeds Studies in English* 47 (2016), 29–61.

Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014 (= Text und Kontext, 34).

Howe, Nicholas: *The Old English Catalogue Poems*. Kopenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1985 (= Anglistica, 23).

Howe, Nicholas: *Migration and Mythmaking in Anglo-Saxon England*. New Heaven/London: Yale University Press, 1989.

Johnston, Andrew James: *Beowulf global: Konstruktionen historisch-kultureller Verflechtungen im altenglischen Epos*. Zürich: Chronos, 2022 (= Mediävistische Perspektiven, 11). [2022a]

Johnston, Andrew James: „Constructing the Poet's 'Now': "Deor's" Modernist Temporalities“, in: *Anglia* 140 (2022), 2–18. [2022b]

Neidorf, Leonard: „*Beowulf* and the Anglo-Saxon Postcolonial Imagination: Wine, Wealth, and *Romanitas*“, in: *Modern Philology* 117 (2019), 149–162.

Niles, John D.: „Widsith and the Anthropology of the Past“, in: *Philological Quarterly* 78 (1999), 171–213.

Rollman, David A.: „*Widsith* as an Anglo-Saxon Defense of Poetry“, in: *Neophilologus* 66 (1982), 431–439.

Thornbury, Emily Victoria: *Becoming a Poet in Anglo-Saxon England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014 (= Cambridge Studies in Medieval Literature, 88).

Tolkien, J. R. R.: „Beowulf: The Monsters and the Critics“, in: Christopher Tolkien (Hrsg.): *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: HarperCollins, 1990, 5–48.

Trilling, Renée R.: *The Aesthetics of Nostalgia: Historical Representation in Old English Verse*. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

Widsith. Hrsg. von Kemp Malone. Kopenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1962.

Bernhard Huss

Francesco Petrarca und die Legitimität von Lyrik

Wenn es einen Preis für die Rolle des bekanntesten und wirkmächtigsten Lyrikers der Romania geben sollte, wäre Francesco Petrarca ohne Frage ein mehr als aussichtsreicher Kandidat. Mit der Lyrik seiner *Rerum vulgarium fragmenta* (*Canzoniere*), die schon zu seinen Lebzeiten von neugierigen Zeitgenossen begierig gelesen und weiterverbreitet wurden, avancierte er seit dem frühen 16. Jahrhundert zum in Italien und auch an vielen anderen Orten weitgehend unumstrittenen Paradeautor der (wie auch immer näher zu bestimmenden) lyrischen Gattung schlechthin. Nimmt man das Phänomen des lyrischen und überhaupt des literarischen Petrarkismus hinzu, dürfte es kaum einen Autor geben, der in Europa größeren Einfluss auf eine landläufige Vorstellung von Lyrik genommen hat.

Etwas pikant daran ist, dass Petrarca selbst das Schreiben von Lyrik in vielen Texten als keineswegs problemlose Angelegenheit charakterisiert hat. Der Autor stellt selbst immer wieder die Frage, wie es um die Legitimität von Lyrik überhaupt bestellt sei. Dabei heißt ‚legitim' in etwa so viel wie ‚unter religiösen und moralphilosophischen Voraussetzungen erlaubt'. Und unter Lyrik wird zwar nicht ausschließlich, wohl aber sehr dominant Liebeslyrik verstanden, und so sind es denn auch nicht die politischen oder die persönlich-okkasionellen Gedichte, die die Frage nach der Erlaubtheit des Verfassens von Sonetten, Canzonen usw. aufwerfen, sondern ebendie Texte über die Liebe zur ominösen Minnedame Laura.

Der Vorbehalt gegen deren Erlaubtheit provoziert Petrarca nicht nur dazu, seine liebeslyrische Produktion beständig in Frage zu stellen, sondern liefert ausgerechnet dieser Produktion auch eine ganze Reihe von zweifelnden Fragen und Themen. Und er provoziert bei näherem Hinsehen auch eine Diskussion nicht nur über die Legitimität von Lyrik, sondern schlechthin über die Legitimität eines frühneuzeitlichen Schreibens, das sich einen eigenen Ort zwischen Religion und Philosophie, zwischen mittelalterlicher Liebesrede und antiker Elegik, zwischen der Vergangenheit und der Zukunft suchen will. Das hat Implikationen für die petrarkische Reflexion von Lyrik, die von deren liebesideologischem Programm bis hin zum formalen Erscheinungsbild der *Fragmenta* in Petrarcas autographem Codex Vaticanus latinus 3195 reichen, der maßgeblichen Textgrundlage für die petrarkische Liebeslyrik. Einige dieser Implikationen sollen im Folgenden in den Blick genommen werden, wobei wir nicht sofort von den *Fragmenta* ausgehen, sondern von einschlägigen Argumentationen in zwei Dialogtexten Petrarcas, *De remediis utriusque fortune* und *Secretum meum*.

De remediis utriusque fortune (1362/66), ein imposantes Konglomerat aus insgesamt 253 Dialogen, war Petrarcas in der Frühen Neuzeit international meistgelesener

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-007

und bekanntester Text.[1] In zwei Büchern debattiert hier die Personifikation der Vernunft (Ratio) mit allen argumentativen und rhetorischen Mitteln gegen die ihres Erachtens falschen Reaktionen der menschlichen Affekte auf die Erfahrung glücklicher (Buch 1) und unglücklicher (Buch 2) Lebensumstände. Diese Affekte bilden das aus der stoischen Tradition bekannte Viergespann der *passiones animi*: Es handelt sich um Furcht und Schmerz, Hoffnung und Freude, die Ratio einen durchaus harten Weg bereiten, auf dem sie mit ihren Beweiszielen (die Irrelevanz jener Lebensumstände für das menschliche Leben, die menschliche Selbstwahrnehmung und Seelenruhe) kaum je ans Ziel kommt. Die Affekte lassen sich von der Vernunft nicht so einfach einfangen, wie es der reinen stoischen Lehre recht sein müsste, und ihre ‚unvernünftige' Widerständigkeit gegen die hartnäckigen Tiraden Ratios zeigt sich besonders bei Dialogen zu Themen, die in Petrarcas Textwelt eine herausgehobene Bedeutung besitzen, darunter erwartbarerweise die Liebe.

Im Dialog 1.69 „De gratis amoribus"[2] freut sich der Affekt Gaudium über ein offensichtlich befriedigendes Liebesleben und gibt dem Dialog einen entsprechenden Aufschlag durch die Bemerkung „Gratis fruor amoribus" („Ich genieße die Freuden der Liebe", § 1). Die Vernunft gibt wie stets ihr Bestes, gegen solchen Genuss und solche Freuden anzuargumentieren. Und wie stets bemüht sie dabei allgemeine Lehrsätze der Moralphilosophie und kurze Griffe ins biblische und theologische Register ebenso wie sprichwortartige Weisheiten. Auch an Exempeln lässt sie es nicht fehlen, die die Verderblichkeit der Sinnenliebe greifbar werden lassen sollen: Julius Caesar und Hannibal hatten bekanntlich in der Liebe ebenso wenig Glück wie eine Menge von Gottheiten und Hero/innen der Antike (§ 18). Bevor Ratio freilich in dem ziemlich ausführlichen Dialog (von immerhin 40 Repliken) ihr antiaffektisches Potential so recht aktiviert, hat sie sich nach einer etwas abfällig-gehässigen Instinktreaktion (§ 2) zu einer in unserem Zusammenhang auffälligen Äußerung hinreißen lassen. Denn den gleich zu Beginn emphatisch wiederholten Standpunkt Gaudiums („Gratis uror amoribus", § 3) quittiert die Vernunft mit folgender Einlassung:

> Bene ais: ‚uror'. Est enim amor latens ignis, gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iocundum supplicium, blanda mors. (§ 4)
>
> Mit Recht sagst du ‚ich bin Feuer und Flamme'. Die Liebe ist nämlich ein verborgenes Feuer, eine angenehme Wunde, ein wohlschmeckendes Gift, eine süße Bitternis, eine erfreuliche Krankheit, eine willkommene Strafe, ein schmeichelnder Tod.

Diese Antwort wirkt als literarhistorische Systemreferenz auf die Liebeslyrik petrarkischen Zuschnitts; der Text etabliert sogleich eine enge Verbindung zwischen dem Lie-

1 Vgl. zu Entstehung, Rezeption, Struktur und moralphilosophischer Problematik von *De remediis* die ausführliche Einleitung in Petrarca, *De remediis utruisque fortune*, hrsg. von Huss 2021/22 (Bd. 1), mit zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen. Text und Übersetzung nach ebendieser Ausgabe.

2 Vgl. hierzu ausführlicher Huss 2021 (mit Literaturverweisen).

besaffekt als moralphilosophischem Problem und einem spezifischen sprachlich-literarischen Stil, in dem über diesen Affekt geredet werden kann. Denn die Vernunft listet in dieser Replik einen ganzen Katalog von oxymoralen Bezeichnungen der Liebe, der geradezu wirkt, als sei er aus dem *volgare* der *Fragmenta* ins Lateinische übersetzt worden. Der plakative Bezug auf Petrarcas eigene Liebeslyrik ist unübersehbar, ist doch das paradoxale Oxymoron geradezu zu einem Markenzeichen petrarkischer und dann allenthalben petrarkistischer Liebesrede geworden, die die Liebe als „viva morte", „dilectoso male" usw. thematisiert und die hierin ausgedrückte affektische Kontrarietät explizit diskutiert.[3] Um welche Art von Liebe es sich handelt, wird spätestens klar, als Ratio für eine ihres Erachtens falsche Ansicht von der vermeintlichen Gegenseitigkeit der Liebe sarkastisch das Zeugnis von „nocturnum muliercule tue murmur" (§ 6) anführt und Gaudium das nächtliche Bettgeflüster keineswegs in Abrede stellt (§ 7). Von dieser Liebe scheint man nun zunächst nicht in einem moralphilosophischen Duktus reden zu können, sondern das Gespräch ist weiter in ‚petrarkistischen' Stilemen gehalten (Gaudium: „dulciter ardeo", § 9; Ratio: „Ego vero, quo suavius arseris eo cautius ex incendio fugiendum consulo: tunc sunt mala periculosissima, cum delectant. Sepe suavitatem hanc durissimus finis exasperat", § 10 – eine ganze Replik im oxymoralen Register). Das führt dazu, dass auch an Stellen, wo die Liebe abgeurteilt werden soll, in diesem Dialog ein latentes, positives Faszinosum mitschwingt, das in den positiv konnotierten Elementen der antithetischen Fügungen aufscheint. Resultat ist eine implizite Ambivalenz der Liebeswertung, wie man sie auch an vielen Stellen der *Fragmenta* antrifft (dazu weiter unten mehr). So wird hier also von Ratio die Erlaubtheit der Sinnenliebe bestritten, und zugleich wird die Sinnenliebe in ein Sprachregister gefasst, dem im Italienischen eben nichts anderes entspricht als die Liebeslyrik des Autors von *De remediis* selbst.

Damit hat sich die personifizierte Vernunft dem im amourösen Erleben frohlockenden Gaudium gegenüber schon auf ziemlich schlüpfriges Terrain begeben. Auf selbigem gelingt es ihr denn auch kaum Fuß zu fassen, zumal Gaudium sie nach einigem Debattieren mit der Information überrascht, die Liebe nicht nur zu erleben, sondern über sie auch zu schreiben (die Personalunion von Liebendem und Dichter, die wir aus dem *Canzoniere*, aber auch prinzipiell aus Petrarcas selbststilisierter Autobiographie kennen, ist hier schlechterdings auf den Affekt überspielt). Anlass für diesen argumentativen Coup ist eine hämische Bemerkung der schon in gewisse Argumentationsnot geratenen Ratio, die nahelegt, aus der weltlichen Liebe könne nur emotionales Unglück resultieren („Age igitur; lude, insani, somno letare: experrectus flebis" / „Nur zu. Hab

3 Etwa *Rerum vulgarium fragmenta* (im Folgenden abgekürzt als RVF) 132 (die obigen Zitate dort Vers 7). Vgl. für die amourösen Oxymora Petrarcas exemplarisch RVF 134 „Pace non trovo, et non ò da far guerra" mit den ausführlichen weiteren Hinweisen in den Kommentaren von Bettarini (Petrarca, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, hrsg. von Bettarini 2005) und Santagata (Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004).

deinen Spaß, sei verrückt und erfreu dich an deinen Träumen: Nach dem Aufwachen wirst du weinen“, § 36). Gaudium kontert:

> Ego vero non flebo, sed canam meque ipsum more amantium carminibus consolabor. (§ 37)
>
> Ich werde aber nicht weinen, sondern singen und mich nach Art der Liebenden mit Gedichten trösten.

Nicht ‚weinen‘, sondern ‚singen‘ will also die Freude, soll heißen: Liebesgedichte verfassen, und dadurch Trost im von Ratio für die Zukunft angedrohten Liebesleid gewinnen. So ist nun die Verbindung des Themas sinnliche Liebe mit dem Schreiben von Texten über die Liebe nicht nur (wie zu Beginn des Dialogs) implizit nahegelegt, sondern ganz explizit formuliert. Die Funktion einer ‚Tröstung‘, die die Gedichte haben sollen, verweist dabei auf klassische Vorbilder wie Horaz, *Carmina* 4.11.35–36 („minuentur atrae | carmine curae“),[4] spielt aber vor allem auf die Trostfunktion an, die in den *Rerum vulgarium fragmenta* aus der Warte des unglücklich liebenden Ich der Liebesdichtung häufig zugeschrieben wird, im Sinne der berühmten Zeile „perché cantando il duol si disacerba“ (RVF 23.4).[5] Ratio, die gerade dabei war, die Waffen zu strecken, springt auf dieses Thema sofort an („Est hoc quidem de quo multa dici possunt et quando huc me trahis insistam“, § 38). Sie scheint zuallererst von einer Faszination für die Liebeslyrik getrieben, wenn sie zwar von Unvernunft und Wahnsinn der Liebenden spricht, die sich in lyrischen Texten manifestiere (notabene: das geschieht unter Rückgriff auf den *literarischen* Topos ‚*amantes amentes*‘)[6], zugleich aber die Qualität der griechischen und lateinischen Liebeslyrik betont: „Nam et poetas Graiorum et vestros quedam de alienis, multa de suis amoribus plausibiliter conscripsisse compertum est“ (§ 38). Der Inhalt der Liebesgedichte von Autoren wie Sappho, Alkaios, Anakreon, Ovid, Catull, Properz, Tibull wird von der Vernunft erwartungsgemäß verurteilt, doch schreibt ihre diesbezügliche Diskussion zugleich eine – für die Bekämpfung von Gaudiums Irrtum keineswegs erforderliche – Skizze einer ganzen Gattung und ihrer Geschichte, mag es sich dabei auch um ein „vanitatis genus“ (§ 38) handeln.[7]

4 Zitiert nach der Ausgabe Horaz, *Opera*, hrsg. von Shackleton Bailey 2008.

5 Vgl. die zahlreichen weiteren Stellenangaben im Kommentar von Bettarini (Petrarca, *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*, hrsg. von Bettarini 2005) und Santagata (Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004), u. a. RVF 127.10–11 „[...] dirò, perché i sospiri | parlando àn triegua, et al dolor soccorro“, 276.4 „cerco parlando d’allentar mia pena“.

6 Vgl. Plautus, *Comoediae*, hrsg. von Lindsay 1980 [1904], *Mercator* 1.1.81 „amens amansque“; Terenz, *Comoediae*, hrsg. von Fleckeisen 1898, *Andria* 1.3.218 „nam inceptiost amentium, haud amantium“; Apuleius, *Apologia*, hrsg. von Butler/Owen 1914, 84.1 „dic tu, quibus verbis epistulam finierit mulier obcantata, vecors, amens, amans“.

7 Im Zusammenhang lautet Ratios Einlassung: „Est hoc quidem de quo multa dici possunt et quando huc me trahis insistam. Inter multas, fateor, mira hec amantium amentia, non solum apud vulgus, ubi

Vor dem Hintergrund der hier gelieferten indirekten Selbstthematisierung von Petrarcas eigener lyrischer Produktion ist interessant, dass Ratio die Geschichte der Liebesdichtung ohne jede Bezugnahme auf mittelalterliche Lyrik entwirft. Es unterbleibt jeder auch nur minimale Bezug auf die provenzalische oder italienische vorgängige Liebesdichtung. Scuola siciliana, Stilnovismus, Dante scheinen hier nicht zu existieren, und mit der Vernachlässigung der jüngsten, vorpetrarkischen Tendenzen der Liebeslyrik blendet Ratios Diskurs auch die unterschiedlichen Ansätze zur Spiritualisierung und metaphysischen Überhöhung von Minnedame und Minneliebe gänzlich aus. ‚Liebeslyrik' heißt hier eine lyrische Tradition, die von Sappho bis zu den lateinischen Elegikern die mundanen Aspekte der Liebe, ihre Körperlichkeit, Themen der Sexualität und zugleich das im elegischen ‚militium amoris'-Komplex ebenso wie in Sapphos Liebesphysiologien aufscheinende, sich häufig auch physisch manifestierende Leiden an der Liebe vertextet (auf die Explikation einer Verbindung zu *amor hereos*[8] verzichtet Ratio). Sowohl die Liebe ist hier als körperlich gedacht als auch das Schreiben über die Liebe scheint ganz körperfixiert zu sein. Petrarcas Laura steht hinter der nächsten Ecke, zeigt sich uns bei der Lektüre des Dialogs aber nicht.

Sie jedoch hinter ihrer Ecke hervorzuzerren, hat der Kirchenvater Augustinus nicht unterlassen. Jedenfalls nicht jener ‚Augustinus', den Petrarca in seinem wohl kurz vor *De remediis* verfassten Dialog *Secretum meum* gegen Franciscus antreten lässt, einen Franciscus, der nicht eben ein vollständiges *alter ego* des Autors ist, aber doch eine Figuration aller moralphilosophischen Probleme menschlicher Existenz, die Petrarca in seiner literarischen Selbstbeleuchtung immer wieder auch an der eigenen Person festgemacht hat (Franciscus ist ganz klar auch eine *figura auctoris*, die an denselben Texten schreibt wie der reale Autor). Um die Examinierung von Franciscus' moralphilosophischer Fehlhaltung, die ihn in tausend Konflikte und Seelenschmerzen stürzt und ihn insbesondere der gefährlichen *acedia* anheimgibt, kreisen die Debatten von drei Dialogtagen insgesamt immer wieder. Die zum Teil scharfe Auseinandersetzung zwischen Franciscus und dem Kirchenvater kulminiert in Buch 3, als die beiden Ketten ruchbar werden, die nach Ansicht des ‚Augustinus' seinen Gesprächspartner immer noch gefangen halten, nämlich Amor und Gloria. Was Gloria angeht, attackiert ‚Augustinus' insbesondere eine Position, wie sie Petrarca in seiner Rede anlässlich der eigenen Dichterkrönung auf dem Kapitol in Rom 1341 vertreten hat:[9] Diese *Collatio laureationis* ist eine Selbstrechtfertigung des Au-

consuetudine in naturam versa furor omnis excusabilis, sed apud utriusque lingue doctissimos. Nam et poetas Graiorum et vestros quedam de alienis, multa de suis amoribus plausibiliter conscripsisse compertum est atque unde morum infamiam merebantur eloquentie gloriam consecutos. Tolerabilior apud illos Sappho: etas, sexus, animi levitas puellam excusant. Sed quid Anacreonti facias, quid Alceo? Quorum uterque non poeta modo insignis, sed vir fortis et rebus gestis in sua republica clarus fuit. Seu quid ex vestris Ovidio, Catullo, Propertio, Tibullo, quorum nullum ferme nisi amatorium est poema?" (§ 38).

8 Vgl. zur Tradition des *amor hereos* und petrarkisch-petrarkistischer Liebesdichtung die Verweise in Huss 2007, 100–113, bes. Anm. 302 und 318.

9 Vgl. allg. Huss 2013 (mit Literaturverweisen).

tors, die zu dessen Zielen explizit den Leitsatz aufstellt „Est equidem premium poeticum imprimis glorie decus [...] Item nominis immortalitas“ (10.2–3), die in diesem Sinne den weltlichen Ruhm sowohl der Dichter als auch der von ihnen Besungenen verteidigt (bes. 10.9–16), die ausführlich die Lorbeerkrone („Laurea [...] et Cesaribus et poetis debita“, 11.1) als Zeichen solchen Ruhmes charakterisiert (11 *passim*) und seine buchstäblich verewigende, vor Alterungsprozessen schützende Wirkung bespricht.[10] Ganz programmatisch drückt Petrarca in dieser Rede den individuellen Anspruch des Dichters auf ein ‚*decus proprie glorie*‘ aus (7.1) und behauptet, das Streben danach sei geradezu Ausweis menschlicher Nobilitierung und vor allem Weisen und herausragenden Persönlichkeiten eigen.[11] All diese Positionen bekämpft ‚Augustinus‘ auf das Schärfste, und seine Rede gegen den weltlichen Ruhm steht, wie gerade schon angedeutet, in engem Zusammenhang mit seinen Ausführungen gegen die weltliche Liebe. Amor ist für den ‚Augustinus‘ des *Secretum meum* die Liebe zu Laura, einem Geschöpf, das Franciscus in mehr als brisanter Weise mit seinem Schöpfer verwechselt und das ihn deshalb von der Liebe zu ebendiesem Schöpfer und der obersten Christenpflicht und zugleich von der Voraussetzung zur Erlangung des eigenen Seelenheils abbringt:

> Augustinus. Ab amore celestium elongavit animum et a Creatore ad creaturam desiderium inclinavit. Que una quidem ad mortem pronior fuit via.
> Franciscus. Noli, queso, precipitare sententiam: Deum profecto ut amarem illius amor prestitit.
> Augustinus. At pervertit ordinem.
> Franciscus. Quonam modo?
> Augustinus. Quia cum creatum omne Creatoris amore diligendum sit, tu contra, creature captus illecebris, Creatorem non qua decuit amasti, sed miratus artificem fuisti, quasi nichil ex omnibus formosius creasset, cum tamen ultima pulcritudinum sit forma corporea. (3.20)

> Augustinus. Sie hat deinen Geist von der Liebe zu den himmlischen Dingen abgebracht und dein Verlangen vom Schöpfer auf das Geschöpf gelenkt. Genau das war der schnellste Weg zum Tod.
> Franciscus. Bitte fälle kein vorschnelles Urteil! Tatsächlich hat die Liebe zu ihr bewirkt, daß ich Gott liebte.
> Augustinus. Aber sie hat die rechte Ordnung verkehrt.
> Franciscus. Wie denn?
> Augustinus. Ein jedes Geschöpf soll aus Liebe zum Schöpfer geliebt werden. Du dagegen warst eingenommen von den Reizen des Geschöpfs und hast den Schöpfer nicht so geliebt, wie du soll-

10 „Aiunt arboris huius frondem, sicut incorruptibilis est in se ipsa, sic libros et res alias, quibus adiuncta est, a corruptione preservare, quod singulariter poetis convenit, quorum opera et propriam et aliorum famam a corruptione defendi non ambigitur“ (11.9; Text nach Petrarca, *Collatio laureationis*, hrsg. von Godi 1988).

11 „glorie appetitum non solum communibus hominibus, sed maxime sapientibus et excellentibus viris insitum; hinc est quod, cum multi ex philosophis de contemptu glorie disputent, nulli tamen, aut pauci, qui eam vere contemnerent sunt reperti“ (7.2). Man beachte, dass Petrarca hier explizit eine ‚philosophische‘ Position der Ruhmkritik ablehnt, wie sie nicht nur von antiker Moralphilosophie, sondern auch von Augustinus (nicht nur dem von Petrarca geschaffenen) vertreten wird.

> test, sondern hast ihn als einen Künstler bewundert – als hätte er unter allen Dingen nichts Schöneres erschaffen, wo doch die körperliche Wohlgestalt die niedrigste Art von Schönheit ist.[12]

Die Gefahr des Abfalls von Gott lauert also hinter dem Amor, den ‚Augustinus' im *Secretum meum* verdammt. Das Schreiben scheint auf den ersten Blick hiermit nicht allzu viel zu tun zu haben, denn wo ‚Augustinus' versucht, Franciscus von seiner Ruhmsucht abzubringen, die das primäre Movens für seine schriftstellerische Tätigkeit zu sein scheint, da ist ganz offensichtlich zuallererst die Rede von Franciscus' (Petrarcas) lateinischen Texten, näherhin der im Text mehrfach genannten und von ‚Augustinus' auch wiederholt wörtlich zitierten *Africa* (dem Epos über den Zweiten Punischen Krieg) und dem historiographisch-biographischen Projekt *De viris illustribus*.[13] Von diesen Textprojekten, die nur einer weltlichen und von daher nichtigen Gloria zu dienen scheinen, will ‚Augustinus' Franciscus abbringen. Doch sind dies nicht die einzigen Texte, auf die es das kritische patristische Auge abgesehen hat. Denn ‚Augustinus' kennt auch den *Canzoniere* Petrarcas, und alle Gefahren der Laura-Liebe kulminieren für ihn nicht erst im Vollzug körperlichen Begehrens, sondern vor allem und ganz besonders im Vollzug des Schreibens über Laura:

> Aut – ut omnium delirationum tuarum supremum culmen attingam et, quod paulo ante comminatus sum, peragam – quis digne satis execretur aut stupeat hanc alienate mentis insaniam cum, non minus nominis quam ipsius corporis splendore captus, quicquid illi consonum fuit incredibili vanitate coluisti? Quam ob causam tanto opere sive cesaream sive poeticam lauream, quod illa hoc nomine vocaretur, adamasti, ex eoque tempore sine lauri mentione vix ullum tibi carmen effluxit, non aliter quam si vel Penei gurgitis accola vel Cirrei verticis sacerdos existeres. Denique, quia cesaream sperare fas non erat, lauream poeticam, quam studiorum tuorum tibi meritum promittebat, nichilo modestius quam dominam ipsam adamaveras concupisti. (3.32)
>
> Und jetzt komme ich auf den höchsten Gipfel all deiner Wahnhaftigkeiten und will zu Ende bringen, was ich vor kurzem schon drohend angedeutet habe. Wer könnte den Wahnwitz deines verrückten Sinns genug verfluchen oder genügend bestaunen, da du vom Glanz ihres Namens nicht weniger eingenommen warst als vom Glanz ihres Körpers selbst und in unglaublicher Verblasenheit alles verehrt hast, was ihm gleichklang? Deswegen hast du so intensiv den Kaiserlorbeer und den Dichterlorbeer geliebt – weil sie so hieß! Und seitdem ist dir kaum ein Gedicht entronnen, in dem der Lorbeer nicht vorgekommen wäre, ganz als würdest du an den tiefen Wassern des Peneios wohnen oder wärst ein Priester auf dem Kirrha-Gipfel. Und weil du auf den Kaiserlorbeer nicht hoffen konntest, hast du schließlich den Dichterlorbeer, den du dir als Verdienst deiner Studien erwarten durftest, genauso unmäßig begehrt, wie du dich in deine Dame selbst verliebt hattest.

Die Engführung von Liebe und Liebesdichtung könnte nicht klarer hervorgetrieben werden: Franciscus begehrt die Dame, aber er begehrt auch den Lorbeer (für das Schreiben über das Begehren der Dame). Er begehrt den Lorbeer umso mehr, als zwi-

12 Text und Übersetzung nach der Ausgabe: Petrarca, *Secretum meum*, hrsg. von Huss/Regn 2013.

13 Vgl. bes. *Secretum meum* 3.76, 3.94 und Kontext.

schen Dame (Laura) und Lorbeer (*lauro*) nahezu Namensgleichheit besteht. Damit benennt der Kirchenvater ein für den *Canzoniere* fundamentales, weithin bekanntes Stilem, nämlich die Laura-Paronomasie, die mit verschiedenen Transformationen des Namens Laura spielt und insbesondere die Annäherung von Laura und *lauro* ins Zentrum stellt. Diese Verbindung von Laura und *lauro* sieht ‚Augustinus' omnipräsent in Franciscus' lyrischen Texten, sie ist geradezu deren Markenzeichen. Und sie ist aus seiner Sicht auch ein besonderer Ausweis der Illegitimität dieser Lyrik. Sie ist vollständig unerlaubt, weil es womöglich noch gefährlicher ist, dem „Glanz des Namens" (einer Laura) zu verfallen als dem „Glanz des Körpers". Denn in der Laura-Paronomasie potenziert sich die gefährliche Selbstverliebtheit der menschlichen Sprache.[14] Der von ‚Augustinus' an Franciscus gerichtete Vorwurf läuft darauf hinaus, dass die Eingenommenheit von Franciscus für den Namen Laura und dessen paronomastische Relation zum Wort ‚*laurus*' (*lauro*, Lorbeer) der eigentliche Grund für die Inszenierung der Laura-Liebe seien: Jeder Text des Franciscus (also Petrarcas) laufe aus diesem Grund auf die Erwähnung des Laura-*lauro*-Themas hinaus. Das zentrale *nomen* Laura verweist also nicht auf eine Sache, sondern auf weitere *nomina*; dieses *nomen* taugt nicht zur Evokation von Erinnerungsbildern, die sich außerhalb seiner selbst befänden, sondern mündet nur immer in einen paronomastischen Zirkel von *verbum-verbum*-Relationen.[15] Die vom historischen Augustinus in verschiedenen sprachtheoretischen Reflexionen wiederholt perhorreszierte semantische Totalentleerung menschlicher Sprache, die die diskursive Annäherung an Gott auch schon im Ansatz völlig verstellt, wird, so sieht der petrarkische ‚Augustinus' es, in der Laura-*lauro*-Lyrik Petrarcas mustergültig vorgeführt. Diese Lyrik, so der ‚augustinische' Selbstvorwurf Petrarcas an die eigene Adresse, kann nur in einem Höchstmaß illegitim sein.

Wenn sie sich zur ‚schönen Sprache' und zur ‚schönen Form' von Dichtung (und besonders Liebesdichtung) ablehnend positioniert, hat dennoch die augustinische Position den historischen Autor Petrarca keineswegs davon abgehalten, Texte in solcher Sprache zu schreiben und sie überdies materialiter auch mit auffällig großer Sorge um die schöne Form zu präsentieren. Die innovativen Aspekte der *mise en page*[16] in Petrarcas zunächst als Präsentationsexemplar angelegtem (später dann zu einer Art Arbeits-

14 Vgl. zum Folgenden Huss 2017, 218–219 und den dortigen argumentativen Kontext.

15 Vgl. zu diesem Befund auch Freccero 1986, 26–31 *et passim*, der die Heils- und Konversionslehre des Augustinus und Petrarcas Poetik (bes. der RVF) kontrastiert und zu dem Ergebnis kommt, bei Petrarca gerate die augustinische Motivik des Feigenbaums mit ihrer allegorischen, heilgeschichtlich bedeutsamen Referentialität unter dem Zeichen des Lorbeers zu einer kompletten Abschließung der Zeichen in Selbstreferenz; das Spiel der Wörter um Laura und den Lorbeer sei im Wortsinn eine Form der Idolatrie und erreiche jegliche Präsenz nur durch die Effekte einer endlosen sprachlichen Selbstbespiegelung.

16 Vgl. dazu allg. Storey 1993 (Teil 2: „The visual poetics of Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*", *passim*); Storey 2004, bes. 143–148; Storey 2007; Peterson 2016, 36; Huss 2019, 235–238. Die Studie von Brugnolo 1991 (überarbeitet in Brugnolo 2004) betont mehrfach die große Bedeutung, die die *mise en page* des Vat.lat. 3195 für die Strukturierung der RVF insgesamt habe, und handelt ausführlich vom

exemplar gewordenen) Codex Vaticanus latinus 3195 zeigen das ganz deutlich. Hier fällt unter anderem auf, dass Petrarca in Abweichung von traditionellen graphischen Präsentationsformen die Schreibweise der Canzonen ebenso wie die der Ballate und Madrigale stark an die der quantitativ dominierenden Sonette annähert und seine ‚*poetica grafico-visiva*' auf eine einheitliche, kontrollierte Erscheinungsform ausrichtet (beispielhaft lassen sich die Sestinen nennen, die die Liebesthematik des *Canzoniere* inhaltlich resümieren und fokussieren: Sie weisen eine partikuläre Darbietungsform in zwei ungleichmäßig langen Kolumnen auf, über oder unter die gewöhnlich eines der stets siebenzeilig notierten Sonette als Querbalken gesetzt wird). Gegen Ende der Arbeit an dem Manuskript tritt allerdings das zunächst vorherrschende Bemühen um die Erstellung des ‚schönen Texts' in den Hintergrund (und vielleicht ist es kein Zufall, dass das zeitlich just zusammenfällt mit der Einbringung einer verschärften Debatte und Selbsthinterfragung des *Canzoniere* zur Legitimität von Lyrik, s. u.). Petrarca hat zu einem späten Zeitpunkt zwischen die heutigen c. 66v und 71r einen Binio eingelegt, in den er in mehreren tastenden Arbeitsschritten letzte Texte in Teil 2 der *Fragmenta* integriert. Dazu zählt eine zentral wichtige Canzone, in der es um die Legitimität von Liebe und Liebeslyrik geht, nämlich RVF 360 (*Quel'antiquo mio dolce empio signore*). Der Text wird von Petrarca auf c. 69v-70r in ungewöhnlich gedrängter Schreibweise auf den noch verfügbaren Platz eingetragen, um an einer herausgehobenen Stelle der Schlusssequenz der Sammlung die Debatte um die Liebe zu erneuern, die bereits in *Secretum meum* ausgefochten worden war: Diesmal allerdings verteidigt nicht Franciscus die Laura-Liebe, sondern der Sprecher der *Fragmenta* klagt im Gegenteil Amor vor dem Richterstuhl der Vernunft an, ihn auf Abwege geführt und sein weltliches Leben und geistiges Sein ruiniert zu haben. Im Einzelnen hält der Liebende Amor vor, ihn im Weltlichen vom rechten Tun abgehalten und ihn in eine Übermacht negativer Emotionen gestürzt zu haben (Strophe 2), ihn aber auch von Gott ferngehalten (also sein Seelenheil gefährdet) zu haben (Strophe 3) und überdies seine Vereinzelung und Absonderung von der menschlichen Gemeinschaft bedingt zu haben (Strophe 4). In der Peroratio (Strophe 5) dieser Anklagerede wird in einer autoreflexiven Wendung abschließend der Ausdruck dieser gesamten Problematik in der Liebeslyrik des *Canzoniere* gesehen:

> Ei sa che 'l vero parlo:
> ché legno vecchio mai non róse tarlo
> come questi 'l mio core, in che s'annida,
> et di morte lo sfida.
> Quinci nascon le lagrime e i martiri,
> le parole e i sospiri,
> di ch'io mi vo stancando, et forse altrui.
> Giudica tu, che me conosci et lui. (v. 68–75)

Zusammenhang zwischen der ‚*dispositio dei testi*' und der ‚*dispositio del senso*' (Brugnolo 1991, u. a. 260, 283–284, 287).

Er weiß, daß ich die volle Wahrheit sage!
Als ob ein Holzwurm altes Holz durchnage,
nagt er mein Herz, das kaum sein Leben fristet,
seit er sich eingenistet.
Daher die Tränen, daher die Torturen
und, die mir je entfuhren,
die Seufzer (ach, sie stimmen ungeduldig!) –:
Die du mich kennst und ihn: sprich, wer ist schuldig?[17]

„Le parole e i sospiri" greifen die programmatischen Formulierungen des Proömialsonetts RVF 1 auf (v. a. 1–2 „il suono | di quei sospiri", s. auch v. 5 „del vario stile in ch'io piango et ragiono" und dazu „le lagrime" der zitierten Passage aus der Canzone) und beziehen sich auf die Liebeslyrik des *Canzoniere* insgesamt. Der Liebende zieht eine rundheraus negative Bilanz des eigenen Schreibens, das als von der Liebeserfahrung geradezu erzwungener Ausdruck des Liebesleids erscheint, welcher sowohl den Autor („io") als auch das etwaige Lesepublikum („altrui") einer Belastung aussetzt. Die Lyrik des *Canzoniere* erscheint somit als eine zwanghafte Diktion der Verirrung, und als solche ist sie aus ‚augustinischer' Warte sicherlich ganz illegitim.

Amors Entgegnung auf die Anschuldigungen des Liebenden versucht diese auf alle Weise zu kontern. Bezüglich der Legitimität von Lyrik reaktualisiert er das positive Konzept schriftstellerischen Ruhms, das Petrarca in der *Collatio laureationis* vertreten hatte (s. o.) und legt es gänzlich auf die *Fragmenta* um. Er hält sich zugute, der Liebende (der hier mit der *figura auctoris* identifiziert wird) sei „salito in qualche fama | solo per me" (v. 88–89). Er betont das hohe Publikumsinteresse für die *Fragmenta*, insbesondere bei sozial herausgehobenen Personen des höfischen Lebens, und fügt hinzu, gerade Intellektuelle als begierige Leser der petrarkischen Liebeslyrik trügen zum Ruhm des Liebenden besonders bei, was sich auch darin äußere, dass diese Lyrik abgeschrieben, in Sammlungen zusammengestellt und verbreitet werde:

Sì l'avea sotto l'ali mie condutto,
ch'a donne et cavalier' piacea il suo dire;
et sì alto salire
i' 'l feci, che tra' caldi ingegni ferve
il suo nome et de' suoi detti conserve
si fanno con diletto in alcun loco. (v. 110–115)

Den ich doch unter meinen Flügeln lehrte,
daß Fraun und Rittern sein Gedicht gefalle.
Ich machte über alle
ihn steigen, also, daß man vielerorten
schon Sammlungen beginnt von seinen Worten,
die leuchten unter hellsten Geisteslichtern.

17 Die Übers. nach Petrarca, *Canzoniere*, hrsg. von Gabor/Dreyer 1990, mit leichter Modifikation.

Für Amor ist nicht nur der Publikumserfolg der Dichtung Petrarcas ein Positivum, sondern der Liebende sei durch die Liebe, die in diesen Versen ausgedrückt wird, auch auf den richtigen Lebensweg gebracht, vom Laster entfernt und nicht zuletzt angesichts von Lauras positiven Qualitäten Gott angenähert worden. Die Laura-Liebe insgesamt erscheint als gloriose Erfahrung im Leben des Liebenden, die ihm das Seelenheil keineswegs verbaut, sondern ganz grundsätzlich erst gesichert habe.

In dieser Canzone wird also vom Liebenden behauptet, Lyrik sei der Ausdruck seelischer Qual und moralischer Verirrung und drücke eine Haltung der Gottesferne aus, während Amor das Gegenteil von all dem und insbesondere die Annäherung des Liebenden an Gott gerade durch die Liebe zu Laura postuliert. Dies ordnet sich in die liebesideologische Grundfrage besonders des Zyklusschlusses im *Canzoniere* ein, wo die Annahme, der Liebende sei in irgendeiner Weise durch Laura gen Himmel und hin zu Gott exaltiert, gegen die Annahme steht, die Laura-Liebe sei gerade das, was der Annäherung des Liebenden an Gott im Wege stehe und abgetan werden müsse, um durch eine reuige Hinwendung zum Schöpfer die Seele des Sprechers doch noch für den Himmel zu retten.

Beide Annahmen hat Petrarca in der Schlusssequenz des *Canzoniere* in ein sehr spannungsreiches Verhältnis gerückt, ohne die Spannung letztlich klar aufzulösen. Die unermüdliche und zugleich unentschiedene Arbeit daran manifestiert sich besonders in der Renumerierung der letzten 31 Gedichte, die Petrarca nach der oben erwähnten Einfügung des Binio durch die Beifügung arabischer Ziffern am Rand von RVF 336 bis 366 vornimmt. Dies kann an unserer Stelle nur schlaglichtartig beleuchtet werden.[18]

Insgesamt ist die ursprüngliche Anordnung des Schlusses der *Fragmenta* (das gilt schon vor der Einfügung des Binio für die originäre Gedichtfolge der Finalsequenz: 336, 350, 355, 351, 352, 354, 353, 366)[19] von dem Bestreben gekennzeichnet, Laura postmortal als nach wie vor bestehenden Sehnsuchtspunkt aufzufassen und das Sehnen des Sprechers nicht nur auf eine Vereinigung mit der Geliebten im Jenseits, sondern insbesondere auch auf die weitestmögliche qualitative Annäherung des lyrischen Stils an das ersehnte menschliche Objekt zu beziehen. In keiner Weise ist hier die Rede von einer Abkehr des Sprechers von der Laura-Liebe, ganz im Gegenteil: Es spricht der Liebende in enger Abstimmung mit Amor und unter dessen Anleitung – der literarische Text (für den in Petrarcas Sichtweise stets ein Publikum mitgedacht wird, das den Erfolg – den ‚Ruhm' – des Autors garantiert) und das Liebesthema hängen denkbar eng zusammen. Beide Ketten Petrarcas, Amor und Gloria (vgl. nochmals die Diskussion von *Secretum meum* B. 3), halten den Sprecher in Banden. Dabei ist im Übrigen die mehrfache Charakterisierung von Laura als einer geradezu anzubetenden, sakralisierten Himmelsbewohnerin, mit Gerhard Regn zu sprechen, eine mani-

18 Vgl. detaillierter Huss 2022.

19 Die Gedichtnummern entsprechen dem Usus der modernen Ausgaben des *Canzoniere*.

feste Idolatrie, die Teil einer Strategie individuellen Selbstbetrugs darstellt, wie ihn der ‚Augustinus' des *Secretum meum* gegenüber Franciscus auf das Schärfste verurteilt (1.10).[20]

Die ursprüngliche Schlusssequenz stellt im Wesentlichen eine Feier Lauras dar. In RVF 336 (*Tornami a mente*) erscheint die längst verstorbene Laura dem Liebenden so lebendig, dass er sich ihr genaues Todesdatum (06.04.1348) vergegenwärtigen muss, um sich durch die Erinnerung daran selbst korrigieren zu können. RVF 350 bezeichnet die durch den Tod vernichtete Schönheit Lauras zwar als hinfällig, lobpreist sie aber auch als einzigartig; das Sextett streicht heraus, dass die Welt solche Qualität nicht zu erkennen vermochte und zu schätzen wusste (der Liebende dagegen offenbar sehr wohl, was ihm einen exzeptionellen Status einbringt). Die letzten drei Verse („Tosto disparve: onde 'l cangiar mi giova | la poca vista a me dal cielo offerta | sol per piacer a le sue luci sante") weisen zwar, folgt man Rosanna Bettarini, christlich-augustinische Anklänge auf, doch wird eine christologische Dimension deutlich von der Fixierung auf die Laura-Liebe überschrieben, und die „luci sante", denen der Sprecher allein gefallen möchte, sind zweifelsohne in erster Linie die der Dame und (*pace* Bettarini) nicht die Augen der göttlichen Schönheit und Weisheit. Diese Fixierung bleibt auch in RVF 355 (*O tempo, o ciel volubil*) bestehen, wo zwar die Flüchtigkeit des Zeitlichen und die Vergänglichkeit des Irdischen beklagt werden und der Sprecher sich vorwirft, er habe sich auf diese Dinge konzentriert. Jetzt dagegen sei ihm klar geworden, dass all das Vergängliche trügerisch sei, und es sei höchste Zeit, wo nicht schon zu spät, sich auf sicheres Gebiet zu retten: Das aber, so betont der Sprecher im Terzett umgehend, bedeute nicht eine Absage an Amor (wie überhaupt die Liebe zu Laura hier nicht negativiert wird), sondern eine Entfernung vom „Übel" der Seele, wozu, wie stoizistisch angemerkt wird, Anstrengung und Übung vonnöten seien.[21] Bei diesem Bestreben hilft, wie nun just das schon angesprochene Sonett 351 (*Dolci durezze*) ausführt, Laura durch ihr abweisendes Verhalten. Doch werden nicht nur „durezze", „repulse" und „sdegni" thematisiert, sondern auch die positiven Qualitäten des „gentil parlar" als Manifestation von „somma cortesia" und „somma onestate" und vor allem auch Lauras „divino sguardo", der den Liebenden beglückt, ihn aber auch bremst, wo er moralisch Anrüchiges begehrt.[22] Diese Wirkung Lauras, die sehr an ihre Selbstpräsentation im zweiten *Triumphus Mortis* erinnert, geht einher mit nachdrücklicher Ermunterung des Liebenden zum Lebensmut in Momenten der Verzweiflung. All dies hat dem Sprecher sein ansonsten verlorenes Seelenheil garantiert.[23]

20 Regn 2022, 51–54, 513.

21 V. 14 „non a caso è vertute, anzi è bell'arte" rekurriert, wie schon Castelvetro gesehen hat, auf Seneca, *Ad Lucilium*, 29.3 „non est ars quae ad effectum casu venit. Sapientia ars est" (Text nach Seneca, *Ad Lucilium*, hrsg. von Reynolds 1965).

22 V. 9–11 „divino sguardo da far l'uom felice, | or fiero in affrenar la mente ardita | a quel che giustamente si disdice".

23 V. 13–14 „questo bel varïar fu la radice | di mia salute, ch'altramente era ita".

Wie RVF 352 (*Spirto felice*) sodann ausführt, ist der durch den Tod bedingte Weggang des „Spirto felice“ (erneut geht es, wie im vorangehenden Sonett 351, um Lauras Blick und ihre Worte), der einst in körperlicher Gestalt schon engelsgleich[24] durch die Natur schritt und sich jetzt zu seinem Schöpfer begeben hat (v. 9), angesichts all der dadurch gegebenen Verluste an „Amore“ und „Cortesia“ (v. 12–13) in der Welt Anlass, den Tod zu wünschen.[25] Laura hat bis hierher in keiner Weise an Wert verloren, der Liebende hat sich keinen Moment von ihr abgekehrt – und folgerichtig führt in RVF 354 (*Deh porgi mano*) unter Rekurs auf Motive aus den Sonetten 350 (354.7–8: Lauras überragende Schönheit als einzig in der Welt) und 351 (354.10 „i buon consigli e ‘l conversar onesto“) der Liebende einen Dialog mit Amor über das der Laura angemessene Lob: Es geht um die Äquiparanz von Qualität der Geliebten und dichterischem Stil (wodurch klar wird, dass der Liebende keine der beiden Ketten abgestreift hat, deren ihn ‚Augustinus‘ im dritten Buch des *Secretum meum* entledigen will: Weder weltlichen Amor noch schriftstellerische Gloria lässt er hinter sich), und Amor verkündet abschließend zur Erreichung des poetischen Ziels eine spezifische Abwandlung des klassischen Topos vom Amordiktat: „piangendo i’ ‘l dico, et tu piangendo scrivi“ (v. 14).

Als damit die Stilqualität der lyrischen Diktion kurz vor Ende der ursprünglichen Sammlungsfügung abgesichert erscheint, kann mit RVF 353 (*Vago augelletto*) die berühmte vergleichende Parallelisierung der Nachtigall und des lyrisch Liebenden erfolgen, die beide im Klagegesang vereint zeigt, aber die Klage des Liebenden mächtiger aufscheinen lässt, da seine Geliebte (im Gegensatz zum Partnervogel der männlichen Nachtigall) verstorben sei. Nur ganz leicht klingt in den ersten Versen der Oktav das Motiv des Bedauerns über die verflossene Lebenszeit an (v. 2–3), doch es handelt sich dabei keineswegs um vertane, falsch genutzte, sondern um verflossene schöne Zeit, und so entzündet sich die stilistische Brillanz des Textes, der auch eine autoreflexive Selbstfeier von Petrarcas Lyrik ist, gerade an der schmerzlichen Erinnerung an das frühere Glück.[26] Diese Sequenz malt insgesamt ein klar positives Bild der Laura und lässt das lyrische Elogium von *Vago augelletto* geradezu stufenlos in die Mariencanzone RVF 366 münden, deren Reuethematik dadurch weit weniger schroff hervortritt.[27] Stattdessen ergibt sich ein Nachklang der sängerischen (und sehr weltlichen) Eleganz von RVF 353 auch noch im Gebet an die Gottesmutter – keine kohärente Lösung des Textschlusses im Sinne des im *Secretum meum* in Aussicht gestellten ‚*sparsa*

24 V. 7 „non come donna, ma com’angel sòle“.

25 V. 14 „dolce incominciò farsi la Morte“.

26 V. 12–14 „ma la stagione et l’ora men gradita, | col membrar de’ dolci anni et de li amari, | a parlar teco con pietà m’invita“.

27 Diese weiche Einmündung in die Marienkanzone ist übrigens in der ‚tonlosen Partitur‘ von Pietro Bembos erster Aldina von 1501 auch hinsichtlich der typographischen Ästhetik sehr gut nachvollziehbar, wobei Bembo *Vago augelletto* und die besonders ‚laureske‘ erste Strophe von *Vergine bella* fortlaufend auf *eine* Seite druckt.

anime fragmenta recolligere‘ (3.103). Lyrik exaltiert sich hier selbst, und in der Engführung von Laura-Diskurs und Mariencanzone erscheint die weltliche Liebe (und Liebesdichtung) dadurch legitimiert, dass sie auf die Religiosität der Mariencanzone buchstäblich hinführt.

Durch die Umnumerierung scheint Petrarca diesen Eindruck grundsätzlich zu konterkarieren, indem er vor die Mariencanzone die Gedichtfolge 361 bis 365 plaziert. Das Sonett 361 (*Dicemi spesso*) thematisiert den Blick des Ich in den Spiegel und die dadurch ausgelöste Erkenntnis des eigenen Alterungsprozesses als Schlüsselmoment moralphilosophischer Erkenntnis über die Unangemessenheit weiterer Fixierung auf die weltliche Liebe.[28] Sonett 362 (*Volo con l’ali de’ pensieri*) greift das Alterungsmotiv des Spiegelsonetts 361 sogleich wieder auf, wenn Laura zum Geliebten, der sich gedanklich in den Himmel aufgeschwungen hat, sagt: „Amico, or t’am’io et or t’onoro | perch’à’ i costumi varïati, e ‘l pelo“ (v. 7–8). Darüber muss sich der Liebende freuen, hat er sich doch immer noch nicht im Sinne einer christlichen Vollkonversion von Laura gelöst: Denn er hofft darauf, „et l’uno et l’altro volto“ (also Gottes *und* Lauras Antlitz in Parataxe, v. 11) im Himmel zu sehen.[29] Laura aber verweist darauf, dass das Erdenleben des lyrischen Sprechers und damit auch sein Liebesbegehren *post mortem Laurae* noch lange nicht zu Ende sein wird (v. 12–14 „Egli è ben fermo il tuo destino; | et per tardar anchor vent’anni o trenta, | parrà a te troppo, et non fia però molto“). Tatsächlich kämpft der Liebende trotz Lauras Appell (RVF 359) und trotz seiner Erkenntnis vor dem Spiegel (RVF 361) in RVF 363 immer noch mit dem langen Nachhall des ‚*amore laurano*‘: Denn hier wird zwar gesagt, dass der Tod Lauras zur Befreiung des Liebenden und zu seiner Rückkehr zu Gott führe, doch dieser Profit ist nur partiell: „di ch’io veggio ‘l mio ben, et parte duolmi“ (v. 5). Das nach wie vor rege Bedauern über den irdischen Tod Lauras führt daher dazu, dass die jetzt (vermeintlich) erreichte Freiheit zugleich „amara et dolce“ ist (v. 11), so dass diese eigenartige Hinwendung zu Gott (anders als es eine regelrechte Konversion tun würde) dieselbe antithetisch-paradoxale Symptomatik zeitigt wie die Laura-Liebe aus Teil 1 des *Canzoniere*. Die beiden letzten Sonette des eingefügten Binio, RVF 364 (*Tennemi Amor*) und 365 (*I’ vo piangendo*), lassen solche Ambiguitäten dann weitgehend zurücktreten und zelebrieren Erschöpfung, Selbstkritik und die Hoffnung, bei Gott auf gütiges Gehör zu stoßen und das eigene Seelenheil dadurch nicht zu verfehlen. *Tennemi Amor* bilanziert im ersten Quartett insgesamt 31 Jahre der Laura-Liebe (nach Petrarcas Konstruktion der Liebesgeschichte sind dies die Jahre 1327 bis 1358) unter dem Vorzeichen der antithetisch-paradoxalen Affektstruktur und jener Oxymora, die ein Markenzeichen des *Canzoniere* insgesamt heißen dürfen (bes. v. 2 „lieto nel foco, et nel duol pien di speme“). Die mittleren beiden Strophen des Textes laufen auf eine vollkommene Abwertung und Ablehnung der gesamten Tätigkeit des

28 Vgl. zur Problematik dieses Textes im Kontext des gesamten Sammlungsschlusses Regn 2022, 299–310.

29 Vgl. dazu Regn 2022, 311.

Ich als Liebender und als Dichter hinaus und übergeben den Lebensrest, der dem Sprecher verbleibt, demütig an den Herrgott:

> Omai son stanco, et mia vita reprendo
> di tanto error, che di vertute il seme
> à quasi spento, et le mie parti extreme,
> alto Dio, a Te devotamente rendo,
>
> pentito et tristo de' miei sì spesi anni,
> che spender si deveano in miglior uso:
> in cercar pace et in fuggir affanni. (v. 5–11)

> Nun bin ich müd, und daß die Saat des Guten
> ich vor so vielem Wahn nicht ganz verscherze,
> so weih ich dir nach meines Lebens Schwärze
> demütig, Herr, die äußersten Minuten,
>
> indem ich reuevoll in Scham entbrenne,
> daß meine Jahre solchem Bann erlagen,
> anstatt zu suchen, was mich von ihm trenne.

Das übernimmt die ‚augustinische' Position einer Delegitimierung der Liebeslyrik, mit der der Sprecher einen Großteil seiner Jahre verbracht hat, was er hier explizit bereut. Ihre Antithesen und Oxymora hätten im Leben des Liebenden längst schon aufgelöst werden sollen, im Sinne des anti-oxymoralen Verses 11 („cercar pace" und „fuggir affanni" sind das Gegenteil der Manifestationen der Laura-Liebe auf Erden, für die ein ‚*fuggir pace*' und ein ‚*cercar affanni*' stehen würde).

Das an den „Re del cielo invisibile immortale" (v. 6) gerichtete Sonett 365 ist das wohl konsequenteste Gedicht einer Abkehr vom ‚*amore laurano*' insgesamt. Das erste Quartett setzt den Ton:

> I' vo piangendo i miei passati tempi
> i quai posi in amar cosa mortale,
> senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,
> per dar forse di me non bassi exempi. (v. 1–4)

> Ich geh in Trauer um vergangne Zeiten,
> in denen mich ein sterblich Ding verwirrte
> und ich zum Flug, der mich dem Joch entschirrte,
> die Schwingen, ach, versäumte auszubreiten.

Hier wird nicht nur die vergangene Liebeserfahrung in der Laura-Liebe im Sinne des petrarkischen ‚Augustinus' abgelehnt, sondern es wird auch recht unverhüllt gesagt, dass die mit dieser Liebe stets untrennbar verbundene Tätigkeit des Schreibens über die Liebe keineswegs zu einem Himmelsaufschwung geführt hat, sondern zu einem falschen Gebrauch der an sich guten Veranlagung des Liebenden und Dichters (v. 3–

4). Das bestätigt exakt die Vorwürfe, die Franciscus im *Secretum meum* bezüglich der ‚Kette Amor' gemacht wurden, die ihn fesselt. Damit sind die Texte, die die Laura-Liebe behandeln, in ihrem Wert insgesamt in Frage gestellt.

Aus einer übergeordneten Warte freilich ist immerhin festzustellen, dass auch ein Text wie RVF 365 in Sonettform verfasst ist, mithin auch die Delegitimierung von Liebeserfahrung und Liebeslyrik in lyrischer Form verfasst sein kann. Und wie entschieden eine ‚augustinische' Position gegen die Positivierung von Laura-Liebe und Laura-Lyrik bei Petrarcas Arbeiten letzter Hand in Anschlag gebracht werden sollte, ist durchaus unsicher. Denn anders als die heutigen Textausgaben suggerieren, ist Petrarca bei der Neuordnung der Gedichte mittels Renumerierung in keiner sehr entschiedenen Weise vorgegangen. Stattdessen hat er gerade bei der Positionierung entscheidender Textgruppen geschwankt; mehrere Folgen von Gedichten sind wiederholt neu nummeriert worden oder sind *de facto* tatsächlich gar nicht wirklich einer eindeutigen Position zugewiesen.[30] So ist beispielsweise die Abfolge RVF 345 bis 348 ursprünglich durch den Eintrag der Randnummern 10 bis 13 positioniert worden; diese Randnummern wurden dann aber ausradiert und sind z. T. nur noch mit modernen technischen Hilfsmitteln (digitale Radiographie der Vatikanbibliothek) lesbar. Gar nicht mehr erkenntlich, sondern sorgfältig beseitigt ist die Nummer, die neben der Canzone 359 (*Quando il soave mio fido conforto*) gestanden hat. Das ist von hoher Bedeutung, denn in exakt dieser Canzone widerlegt die längst verstorbene Laura gegenüber dem Liebenden dessen fehlgeleitete Grundannahmen zu ihrer Körperlichkeit. Dort lässt der Sprecher sein stetes Faszinosum für Lauras Körper mit einer aus Lauras Sicht ganz falschen Frage erkennen:

> „Son questi i capei biondi, et l'aureo nodo
> – dich'io – ch'ancor mi stringe, et quei belli occhi
> che fur mio sol?" (v. 56–58)

Laura weist das zurück und erläutert theologisch korrekt ihren derzeitigen Zustand:

> „Non errar con gli sciocchi,
> né parlar – dice – o creder a lor modo.
> Spirito ignudo sono, e 'n ciel mi godo:
> quel che tu cerchi è terra, già molt'anni,
> ma per trarti d'affanni
> m'è dato a parer tale […]." (v. 58–63)

> Sind dies die Sonnenaugen? Dies die Zöpfe
> von Gold, so sprach ich, die mich noch binden?
> Nicht sollst du, sprach sie, irren mit den Blinden
> noch reden oder glauben wie die Tröpfe.
> Denn Geist nur sind die himmlischen Geschöpfe.

30 Vgl. Huss 2022.

Das, was du suchst, ist schon seit Jahren Erde.
Doch daß dir Lindrung werde
in deiner Not, so ist es mir gegeben,
daß schöner als im Leben
ich dir [...] erscheine.

Durch die Löschung der arabischen Nummer dieses Gedichts wird der Text disponibel (die von den modernen Ausgaben vorgenommene Zuweisung der arabischen Ziffer 24 an RVF 359 ist rein konventionell und hypothetisch; sie ist nicht durch den Befund des Vat. lat. 3195 gedeckt). Durch diese Canzone sind die Verirrungen des Sprechers, der im gesamten zweiten Teil des *Canzoniere* immer wieder auf Lauras Körper eingegangen war, wie seine eigene Imagination ihn ihm vorgaukelte, als solche markiert und durchgestrichen. Darunter fallen nicht wenige Gedichte, deren Evokationen der ‚*bellezze di Laura*' also samt und sonders ein moralisch irreführendes Trugbild aufgerufen haben. Die Disponibilisierung der Position von RVF 359 ist ziemlich bedeutsam. Denn wie wir gerade gesehen haben, handelt es sich bei diesem Text um die Darstellung der entscheidenden Traumbegegnung, in der Laura dem Liebenden ‚die Wahrheit sagt' bezüglich der von ihm aufgebauten Körpersimulakren und seiner Verhaftung an der Vorstellung einer physisch präsenten und körperlich attraktiven postmortalen Laura. Durch Petrarcas Entfernung einer arabischen Ziffer wird dieser ‚Moment der Wahrheit' nach vorne ebenso verschiebbar wie nach hinten. Eine Verschiebung dieses Textes hätte für das ideologische Profil der Sequenz wie der gesamten Sammlung erhebliche Konsequenzen. Er wirkt tendenziell desambiguierend bezüglich einer Verhaftung des Liebenden an der irdischen Laura-Liebe. Eine Verschiebung nach hinten, in Richtung Mariencanzone, würde die Konversionssuggestion am Ende der Sammlung kompakter gestalten und damit auch die ‚augustinische' Delegitimierung der Laura-Lyrik befördern, die in RVF 364 und 365 besonders klar aufscheint. Eine Verschiebung nach vorn dagegen würde eine Steigerung der ideologisch-amourösen Doppeldeutigkeiten der Finalsequenz erzeugen und damit die Frage nach Erlaubtheit oder Unerlaubtheit jener Lyrik als erneut schwierig hervortreiben.

In dieser Richtung setzt auch das Proömialsonett schon gleich zu Beginn ein Fragezeichen. Denn wenn dieser Text auch suggerieren mag, der Liebende habe sich im Verlauf der vom *Canzoniere* fragmentarisch erzählten Geschichte geändert, habe bereut, habe sich vom eitlen Tun der Weltfixierung abgewandt (v. 9–14), ist doch angesichts von v. 4 („quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono") klar: Vollständig hat er seine lauresken Bestrebungen nicht *ad acta* gelegt. Nun ist RVF 1 nach der diachronen Fiktion der Sammlung hinsichtlich seiner Abfassung der letzte Text, gewissermaßen das zuletzt geschriebene Vorwort des Ich in Herausgeberfunktion, mit dem das Ich seine bereits verfasste Geschichte dem Publikum präsentiert. Dieses Ich verweigert im Grunde aus dieser temporalen Finalposition (aus der Rückschau auf die Abfassung der Liebesgeschichte) die totale ‚augustinische' Delegitimierung seiner Liebeslyrik von vornherein. Denn nicht genug damit, dass auch ebendiese Delegitimierung, die ‚augustinische' Lyrik-Kritik im lyrischen Modus vorgetragen werden kann (s. o. und vgl. den Text von

RVF 1 insgesamt), der Sprecher als Herausgeber stellt aus der Meta-Warte seines Eröffnungsgedichts schließlich den *gesamten Canzoniere* einem kundigen und verständnisvollen Lesepublikum vor – die Texte, in denen Amor weltlich wirkt, ebenso wie die Texte, in denen ebendiese mundane Thematik als Grund und Beweis des Scheiterns von ‚Petrarcas' Lebensprojekt und im Speziellen auch des Lyrikprojekts ‚*Canzoniere*' charakterisiert wird. Und bei näherem Hinsehen lässt *Voi ch'ascoltate* das hier beschriebene unaufgelöste Problem in geradezu programmatischer Exemplarik erkennen: Hier wird die petrarkische Liebeslyrik zugleich delegitimiert und legitimiert. Denn der Sprecher nimmt von der Lyrik ja nicht nur Abstand, er beginnt zugleich genau mit ihr, und sie wird ja auch präsentiert als ein Textkonglomerat, das auf Reaktion (v. 8 „spero trovar pietà, nonché perdono") jenes einschlägig erfahrenen Publikums (v. 7 „chi per prova intenda amore") rechnet, also als eine Sache, die *per se* ein Interesse hat, womöglich ein Interesse, das gerade in der künstlerisch perfektionierten Ausbalancierung zwischen Erlaubtem und Unerlaubtem begründet ist. Petrarca zeigt sich uns als Dichter zwischen delegitimierender Selbstblockade und deren produktiver Aufhebung. Vielleicht geht es bei ihm immer vor allem um dieses ‚Zwischen'.

Bibliographie

Quellen

Apuleius: *Apologia sive pro se de magia liber*. Hrsg. von H. E. Butler und A. S. Owen. Oxford: Clarendon Press, 1914.

Horatius Flaccus, Q.: *Opera*. Hrsg. von D. R. Shackleton Bailey. Berlin/New York: de Gruyter, ^{4}2008 (= Bibliotheca Teubneriana, 1234).

[Petrarca, Francesco: *Collatio laureationis*]: Carlo Godi: „La ‚*Collatio laureationis*' del Petrarca nelle due redazioni", in: *Studi Petrarcheschi* 5 (1988), 1–58.

Petrarca, Francesco: *Canzoniere – Rerum vulgarium fragmenta*. Hrsg. von Rosanna Bettarini. 2 Bde. Turin: Einaudi, 2005 (= Nuova Raccolta di Classici Italiani Annotati, 20.1/20.2).

Petrarca, Francesco: *Canzoniere.* Nach einer Interlinearübers. von Geraldine Gabor in dt. Verse gebracht von Ernst-Jürgen Dreyer. Mit Anm. zu den Gedichten von Geraldine Gabor. 2., verb. Auflage. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1990.

Petrarca, Francesco: *Canzoniere.* Nuova edizione aggiornata. Hrsg. und komm. von Marco Santagata. Mailand: Mondadori, 2004. [RVF]

Petrarca, Francesco: *De remediis utriusque fortune / Heilmittel gegen Glück und Unglück*. Übers. von Ursula Blank-Sangmeister, hrsg. und komm. von Bernhard Huss. 2 Bde. Stuttgart: Hiersemann, 2021/22 (= Mittellateinische Bibliothek, 8.1–2).

Petrarca, Francesco: *Secretum meum*. *Mein Geheimnis*. Lateinisch – Deutsch. Hrsg., übers. und mit einem Nachwort von Bernhard Huss und Gerhard Regn. Mainz: Dietrich'sche Verlagsbuchhandlung, ^{2}2013 (= excerpta classica, 21).

Plautus, T. Maccius: *Comoediae*. Hrsg. von W. M. Lindsay. Oxford: Clarendon Press, 1980 [1904].

Secena, L. Annaeus: *Ad Lucilium epistulae morales*. Hrsg. von L. D. Reynolds. Oxford: Clarendon Press, 1965.

Terentius Afer, P.: *Comoediae*. Hrsg. von Alfred Fleckeisen. Leipzig: Teubner, 1898.

Forschungsliteratur

Brugnolo, Furio: „Libro d'autore e forma-canzoniere. Implicazioni petrarchesche", in: *Lectura Petrarce* 11 (1991), 259–290.

Brugnolo, Furio: „Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni grafico-visive nell'originale dei *Rerum vulgarium fragmenta*", in: Gino Belloni u. a. (Hrsg.): *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat.lat. 3195.* Bd. 2: *Commentario all'edizione in fac-simile*. Rom/Padua: Antenore, 2004 (= Itinera Erudita, 5), 105–129.

Freccero, John: „The Fig Tree and the Laurel. Petrarch's Poetics", in: Patricia Parker/David Quint (Hrsg.): *Literary theory / Renaissance texts*. Baltimore/London: Johns Hopkins University Press, 1986, 20–32.

Huss, Bernhard: *Lorenzo de' Medicis* Canzoniere *und der Ficinianismus. Philosophica facere quae sunt amatoria*. Tübingen: Narr, 2007 (= Romanica Monacensia, 76).

Huss, Bernhard: „Hügel des Triumphs und Stätte des Ruins: Petrarcas Kapitol", in: *Neulateinisches Jahrbuch / Journal of Neo-Latin Language and Literature* 15 (2013), 157–170.

Huss, Bernhard: „Diskurs und Substanz in Petrarcas *Trionfi*", in: ders./David Nelting (Hrsg.): *Schriftsinn und Epochalität. Zur historischen Prägnanz allegorischer und symbolischer Sinnstiftung*. Heidelberg: Winter, 2017 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft, 81), 187–226.

Huss, Bernhard: „Kohärenz und Inkohärenz in Petrarcas lyrischer Liebesgeschichte (*Rerum vulgarium fragmenta* und *Trionfi*)", in: Susanne Köbele u. a. (Hrsg.): *Lyrische Kohärenz im Mittelalter. Spielräume – Kriterien – Modellbildung*. Heidelberg: Winter, 2019 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft, 94), 213–262.

Huss, Bernhard: „Il dilemma dell'amore nel *De gratis amoribus* di Petrarca (*De remediis utriusque fortune* 1.69)", in: Giulio Busi/Silvana Greco (Hrsg.): *Rinascimento plurale. Ibridazioni linguistiche e socioculturali tra Quattro e Cinquecento*. Castiglione delle Stiviere: Fondazione Palazzo Bondoni Pastorio, 2021 (= La Biblioteca del Palazzo, 6), 127–156.

Huss, Bernhard: „Ancora sul riordino della sequenza finale dei *Rerum vulgarium fragmenta*", in: *Petrarchesca* 10 (2022), 31–38.

Peterson, Thomas E.: *Petrarch's Fragmenta. The Narrative and Theological Unity of Rerum vulgarium fragmenta*. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press, 2016 (= Toronto Italian Studies).

Regn, Gerhard: *Poetik des Aufschubs. Augustinus, Dante und die antiken Klassiker in Petrarcas Canzoniere*. Heidelberg: Winter, 2022 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 60).

Storey, H. Wayne: *Transcription and Visual Poetics in the Early Italian Lyric*. New York/London: Garland, 1993 (= Garland Studies in Medieval Literature, 7; Garland Reference Library of the Humanities, 1753).

Storey, H. Wayne: „All'interno della poetica grafico-visiva di Petrarca", in: Gino Belloni u. a. (Hrsg.): *Rerum vulgarium fragmenta. Codice Vat.lat. 3195.* Bd. 2: *Commentario all'edizione in fac-simile*. Rom/Padua: Antenore, 2004 (= Itinera Erudita, 5), 131–171.

Storey, H. Wayne: „Doubting Petrarch's Last Words. Erasure in MS Vaticano Latino 3195", in: Teodolinda Barolini/H. Wayne Storey (Hrsg.): *Petrarch and the Textual Origins of Interpretation*. Leiden/Boston: Brill, 2007 (= Columbia Studies in the Classical Tradition, 31), 67–91.

Florian Mehltretter

Jenseits der Poesia per musica

Lyrik und Medialität im italienischen Spätmittelalter

Eine Meistererzählung der italienischen Lyrikgeschichte berichtet von der Trennung zwischen Wort und Musik,[1] insbesondere bei der Canzone, bereits im 13. Jahrhundert. Im Laufe des 14. Jahrhunderts hätte sich hieraus eine Differenzierung zwischen musikfreier, aber gelegentlich nachträglich vertonter, eigentlicher Lyrik einerseits und in Musikhandschriften vorfindlicher Poesia per musica andererseits ergeben. Diese Erzählung diente im 19. Jahrhundert (bei Giosuè Carducci) dazu, für den musikalischen Bereich eine Art Volkspoesie zu postulieren, während sie im 20. Jahrhundert (bei Gianfranco Contini) half, gewisse Unterschiede an Komplexität und sprachlicher Durcharbeitung, wie sie zwischen den Texten der aus heutiger Sicht wichtigsten Autoren und denjenigen vieler anderer auftreten, nicht als Qualitätsunterschiede kritisieren zu müssen, sondern als mediale Differenz klassifizieren und dadurch einen Höhenkamm der Lyrik vom Rest systematisch trennen zu können.[2]

Neuere Forschungen haben jedoch gezeigt, dass die mediale Praxis etwa des 14. Jahrhunderts diese Zweiteilung in hohe Lesepoesie und gebrauchsorientierten Musiktext gar nicht erkennen lässt und dass dem modernen Beschreibungsbegriff der Poesia per musica kein in der Praxis oder impliziten Theorie des italienischen Spätmittelalters inhärentes Konzept korrespondiert.

Einerseits haben nämlich Nino Pirrotta und Elena Abramov-van Rijk überzeugende Indizien dafür gesammelt, dass im 14. Jahrhundert im Prinzip jede Gedichtform auf je spezifische Weise singbar war, selbst das Sonett.[3] Andererseits hat Lauren Jennings bewiesen, dass in reinen Texthandschriften Gedichte, von denen wir anderwärts – in Musikhandschriften – Vertonungen haben, nicht anders überliefert werden als solche, von denen wir keine Vertonungen besitzen, und insbesondere nicht getrennt von diesen. Jennings interpretiert diesen Befund (mit dem wir uns gleich näher befassen werden) durchaus überzeugend als Argument gegen das Konzept einer Poesia per musica.[4]

Der folgende Artikel will sich nun gegen einen Schluss wenden, den man möglicherweise aus diesen Erkenntnissen ziehen könnte: nämlich, dass die italienische Poesie des 14. Jahrhunderts im Prinzip medienindifferent wäre. Es wäre, so die Hypothese, vor allem aus zwei Gründen voreilig, hieraus eine grundsätzliche Medienindifferenz für dieses Repertoire abzuleiten: Erstens zeigt sich in den Dichtungen selbst und teils

1 Vgl. insbesondere Roncaglia 1978.

2 Vgl. Carducci 1893; Contini 1992, XXXVI. Vgl. dazu Capovilla 1996. Die wichtigste Anthologie ist *Poesie musicali del Trecento*, hrsg. von Corsi 1970.

3 Vgl. Pirrotta 1984; Abramov-van Rijk 2009.

4 Vgl. Jennings 2014.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-008

auch in zeitgenössischen Theorie-Entwürfen immer wieder ein hohes Bewusstsein von den unterschiedlichen medialen Möglichkeiten von Lyrik; und zweitens sind (wie aufzuweisen sein wird) die mit den unterschiedlichen metrischen Gattungen verbundenen oder verbindbaren musikalischen Praktiken für eine solche Annahme zu ausdifferenziert.

Es soll für diese Überlegungen nicht von einem Sammelbegriff von Lyrik ausgegangen werden, sondern eben von den einzelnen metrischen Gattungen. Die These, die dabei verfolgt wird, beinhaltet, dass die potentiellen, aber nicht notwendigerweise immer aktualisierten Verbindungen, die die jeweiligen Gattungen zur Musik unterhalten, zu unterschiedlichen Gattungs*profilen* gehören, welche in der Tat eine binäre Trennung von schriftlicher Lyrik und Poesia per musica widerlegen, und zwar indem sie eine solche pauschale Grenzziehung zugleich unter- und überschreiten: Einerseits nämlich verhält sich jede Gattung unterschiedlich, andererseits überschreitet die Gruppe der mit Musik verbindbaren metrischen Gattungen ansatzweise sogar die in vielen Lyriktheorien als grundlegend betrachtete Grenze zwischen narrativer und nicht narrativer Dichtung.

Mit *Gattungsprofil* soll ein Set von Eigenschaften gemeint sein, von denen manche (und insbesondere die, um die es hier geht) weder notwendige noch hinreichende Bedingungen für die Zugehörigkeit zu einer Gattung sind, sondern lediglich in einer gewissen Breite und Tiefe im Korpus vorkommen, in theoretischen Äußerungen greifbar sind und vielleicht in so etwas wie einem Prototypen besonders gut ausgeprägt sind.[5] Mit ‚Breite' ist ein relevantes quantitatives Vorkommen gemeint, mit ‚Tiefe' eine plausibel begründbare Verbindung der genannten Eigenschaften mit anderen Eigenschaften oder theoretischen Annahmen der Epoche. Die Gattungsprofile der einzelnen lyrischen Genera würden dieser These zufolge nicht medienindifferent, sondern mediensensibel sein, weil sie mit einer musikalischen bzw. medialen Praxis verbunden sind, ohne von dieser im engeren Sinne determiniert zu sein.

Zunächst einige Bemerkungen zu Lauren McGuire Jennings' Buch *Senza Vestimenta*. Jennings' Argumentation liegt (im Gegensatz zu der hier zu verfolgenden) nicht hauptsächlich auf dem Gebiet der Gattung: Es geht ihr nicht darum, zu zeigen, dass bestimmte besonders musikaffine Gattungen wie das Madrigal nicht nur in Musikhandschriften, sondern auch in literarischen Handschriften vorkommen; das war auch vor ihrer Publikation weithin bekannt (wenngleich es nützlich ist, es sich ins Gedächtnis zu rufen). Es geht ihr um den je tatsächlich vertonten Einzeltext; dennoch ist ihr Befund für das Interesse des vorliegenden Artikels an Gattungsprofilen von Bedeutung.

Ohne näheres Ansehen der Gattung kann man mit Jennings sagen, dass immerhin etwa 20 Prozent der uns tatsächlich mit Musik überlieferten Texte des 14. Jahrhunderts auch in rein literarischen, notationsfreien Handschriften überliefert sind.[6] Der mögliche

5 Für eine Prototypen-Theorie der Lyrik vgl. Hempfer 2014.

6 Vgl. Jennings 2014, 22.

Einwand, nur ausnahmsweise seien Musik-Texte in reinen Texthandschriften überliefert worden, wenn sie von bekannten Autoren wie Petrarca stammten, wird durch die Tatsache entkräftet, dass fast die Hälfte der auch in Texthandschriften bezeugten vertonten Gedichte anonym überliefert sind; hinzu kommt, dass nur in Ausnahmefällen in den literarischen Quellen vermerkt ist, ob ein Text anderwärts mit Musik versehen worden ist.[7]

Gegenüber den acht großen, meist prächtigen und fast immer von professionellen Schreibern erstellten musikalischen Handschriften (und einigen Fragmenten) mit weltlicher Vokalmusik des Trecento haben wir immerhin 50 Manuskripte – davon die Hälfte zeitgenössisch zur Entstehungszeit der Musik – die anderswo vertonte Texte ohne Musiknotation überliefern; sie sind oft einfach, auf Papier, in einer *mercantesca*-Hand geschrieben und zum privaten Gebrauch bestimmt.[8]

Nun könnte man annehmen, die Benutzer dieser Handschriften hätten die Melodien gekannt und wären deshalb nicht auf die von ihnen als Nicht-Spezialisten ohnehin nicht beherrschte Musiknotation angewiesen gewesen, hätten die Texthandschriften aber dennoch für musikalische Zwecke genutzt. In der Tat gibt es in diesem Korpus einige sogenannte *cantasi-come*-Quellen, in denen angegeben wird, auf welche anderwärts bekannte Melodie ein Text zu singen ist.[9] Dies betrifft aber nur einen weniger komplexen Teil des Repertoires, insbesondere die einstimmige Ballata und ihre geistliche Variante, die Lauda; bei mehrstimmigen Kompositionen ist eine Aufführung aus der Erinnerung ohnehin weniger wahrscheinlich.

Wenn man diese Handschriften aus dem Korpus herausnimmt, bleiben aber immer noch genügend rein textliche Überlieferungen vertonter Lyrik übrig, und von diesen erwähnen nur ganz wenige den Umstand, dass die Texte vertont worden sind. Unter den letztgenannten ist besonders Franco Sacchettis autographe Lyrikhandschrift Ashburnham 574 zu erwähnen, in der der Autor in Marginalien am Innenrand vermerkte, wenn einer seiner Texte vertont wurde – aber daraus keine Konsequenzen für die Sammlungsordnung zog.[10]

Alle anderen literarischen Handschriften, in denen anderwärts vertont überlieferte Texte enthalten sind, integrieren diese ohne Kennzeichnung oder weitere Unterscheidung, meist ohne Zusammengruppierung und ohne Veränderungen an Papierqualität, Lage, Tinte oder Schrift in ihr Lyrik-Korpus.[11] Dies gilt auch für dasjenige Lyrikmanuskript des 14. Jahrhunderts, das in der Rezeptionsgeschichte bis heute zu Recht am meisten Aufmerksamkeit erhalten hat, Petrarcas Codex Vaticanus Latinus 3195 mit den *Rerum vulgarium fragmenta*, auch *Canzoniere* genannt, der ein von Petrarcas Zeitgenos-

7 Vgl. ebd., 23.

8 Vgl. ebd., 23 und 30.

9 Vgl. ebd., 30, und grundlegend Wilson 2009 und 2013.

10 Daneben die Sammelhandschriften Genua 28, Trivulziana 193, Chigi 79; außerdem die beiden Textzeugnisse von Giovanni Gherardi da Pratos *Paradiso degli Alberti*, die vereinzelte Angaben zu Kompositionen enthalten; vgl. Jennings 2014, 30.

11 Vgl. Jennings 2014, 30 und 37.

sen Jacopo da Bologna bereits deutlich vor der Anlage der Handschrift vertontes Madrigal (sowie 3 weitere Madrigale und 7 Ballate, von denen wir keine Musik kennen) ohne Unterscheidung von nichtmusikalischen Texten mitführt.

Am Beispiel der Sammelhandschrift Ashburnham 569 zeigt Jennings, dass hier vier Madrigale, die in anderen Quellen mit Musik von Donato da Firenze auftauchen, einfach als literarische Texte in einer Gruppe kürzerer Verstexte überliefert sind, mit Namensangaben der Dichter (Antonio degli Alberti, Niccolò Soldanieri und Rigo Belondi), aber ohne Nennung eines Komponisten, ohne Veränderungen an Papierqualität, Lage, Tinte oder Schrift; sie sind einfach Beispiele für die lyrische Gattung des Madrigals. In anderen Manuskripten sind solche Texte sogar gänzlich zerstreut, etwa Magliabechiano VII 1078.[12] Die literarischen Quellen unterscheiden also nicht zwischen Lyrik und Poesia per musica.

Ein zweites Problem, das mit dem Poesia-per-musica-Begriff verbunden ist, ist dasjenige einer möglichen Heterogenität zu angeblich höheren Formen von Lyrik. Hier argumentiert Jennings zu Recht, dass Lyrikhandschriften generell oft eine große Breite an hohen und niederen Stilen und Themen, höfischen und unhöfischen Materien, komischen und ernsten Texten, Parodie und Affirmation enthalten, ohne dass dies erkennbar mit der Frage nach Musik verbunden wäre.[13]

Es wäre hinzuzusetzen, dass Petrarcas Zyklus sich auch diesbezüglich im Prinzip nicht anders verhält, aber die Vielfalt der Gattungen und Stillagen gezielt etwas verengt und insgesamt auf eine höhere ästhetische Ebene hebt. Diese Bemühung Petrarcas, die unsere Wahrnehmung seiner Epoche stark beeinflusst, sollte uns aber nicht dazu bringen, die Verhältnisse in anderen Manuskripten lediglich als wunderliche Abirrungen von Petrarcas Standard zu betrachten.

Petrarca und auch Sacchetti setzen sich mit ihrer Art der Anordnung von derjenigen der großen anthologischen Handschriften des späten 13. Jahrhunderts wie etwa dem sogenannten Canzoniere Vaticano ab,[14] die nach Gattungen einteilt (Canzoniere Vaticano 3793, Palatino-Canzoniere Banco Rari 217, Laurentianischer Canzoniere Redi n9). Stattdessen setzen sie – wie vor ihnen Dante in seinem Prosimetrum *Vita Nova* – auf thematische Korrespondenzen oder quasi-narrative Verkettungen zwischen den Mikrotexten. Und hier werden nun gerade auch Gattungen, in deren Profil die Option auf Musik besonders stark ist (wie das Madrigal) wie die übrigen Gattungen behandelt und verteilt.

Diese Verkettungsordnung ist bei Petrarca besonders kunstvoll und konsequent, bei Sacchetti hingegen nur für den ersten Teil der Sammlung anzusetzen, wie Lucia

12 Vgl. ebd., 41 und 48.

13 Vgl. ebd., 126.

14 Zur Frage der Sammlungsordnungen vgl. besonders Brugnolo 2019. Aus der Fülle der Forschungen zur Sammlungsstruktur von Petrarcas *Canzoniere* seien hier nur Santagata 1992, Huss 2019 und Regn 2022 hervorgehoben.

Battaglia Ricci gezeigt hat.[15] Nirgends organisiert aber Sacchetti seinen Text nach Gattungen oder nach musikalisch versus nicht musikalisch, obwohl er, wie seine Marginalien zeigen, an der Vertonung seiner Gedichte sehr interessiert war.[16] Auch die große *Raccolta Aragonese* vom Ende des 15. Jahrhunderts, die eine Art historischer Anthologie der toskanischen Poesie bietet, ordnet in ihrem Sacchetti gewidmeten Abschnitt (mit über 80 Gedichten) diese ebenfalls nicht nach Gattungen und interessiert sich auch nicht für die Frage nach Vertonungen.[17] Die musikalischen Handschriften (wie die Codices Rossi oder Squarcialupi) hingegen bewahren die Gattungs-Klassifikation – aber bei ihnen wäre es auch sinnlos, nach einem Gegensatz von vertonter und nicht vertonter Lyrik zu fragen.

In einem zweiten Schritt soll nun unter Hinzunahme der Beobachtungen von Elena Abramov-van Rijk, Nino Pirrotta und anderen die oben aufgestellte These der Unterschiedlichkeit der musikalischen Optionen einzelner metrischer Gattungen entwickelt werden.

Natürlich ist es wahr, dass in der italienischen Literatur des späten Mittelalters die Dichter von Canzonen nicht zugleich Melodien ersannen und die Rezeption der Canzone und noch mehr des Sonetts oft musiklos war. Dennoch enthalten beide Gattungsprofile unterschiedliche und unterschiedlich starke Optionen auf Musik und auch auf die Reflexion über diese. Die musikalische Option für die italienische Canzone wäre die Einkleidung mit einer entweder präexistenten Melodie (wie bei den von Joachim Schulze vermuteten, aber nicht überzeugend nachgewiesenen ‚sizilianischen Kontrafakturen')[18] oder einer neu formulierten, die nicht schriftlich fixiert sein muss, aber insofern fest, als sie ja für alle Strophen beizubehalten ist. Sie ist nicht so sehr Bestandteil des Werks als der Aufführung[19] und kann mithin bedingt improvisiert, in jedem Falle aber ad hoc erdacht sein. Dennoch kann sie als die ‚Weise' der jeweiligen Canzone zumindest mündlich auch mit dieser überliefert werden. Indizien für eine solche nicht schriftliche musikalische Praxis der Canzone gibt es für das 13. und 14. Jahrhundert, für andere Gattungen schon früher. Vernakuläre Kontrafakturen sind in den *artes dictaminis* bezeugt, etwa der *Doctrina de compondre dictats*, allerdings nicht für die Kanzone, sondern für *planh, sirventes, pastora* oder auch *coblas esparsas*.[20] Erste Neumen-Notationen für volkssprachliche Lyrik finden sich in Italien kurz vor oder um 1200.[21]

Sonette hingegen wurden meist aufgesagt, manchmal geschah dies sogar bei verschickten Korrespondenz-Sonetten, die von einem Spielmann überbracht und zugleich

15 Vgl. Battaglia Ricci 1992.
16 Vgl. Jennings 2014, 67.
17 Vgl. ebd., 76. Die *Raccolta Aragonese* ist nur in Abschriften bezeugt.
18 Vgl. Schulze 1989; kritisch dazu Lannutti 2005, 159.
19 Vgl. Lannutti 2005, 166.
20 Vgl. Lannutti 2000, 11–12.
21 Vgl. zu diesen insbesondere Lannutti 2005.

rezitiert werden konnten. Aber manchmal wurden sie gerade in dieser Übermittlungs-Situation auch gesungen. So berichtet der neapolitanische Höfling Niccolò Alunno d'Alife um 1360 von dem Spielmann Malizia, der „sepius per sonectum [...] in sonorum cantum mobili suavitate productum conatus est".[22]

Beim Sonett könnte, wenn man diese Überbringungssituation durch einen Boten betrachtet, das Element der Improvisation stärker sein als bei der Canzone, aber vermutlich wird man für die beiden Quartette und die beiden Terzette je die gleiche Tonfolge verwendet haben (wie es bei den gedruckten musikalischen Sonettformeln des 16. und 17. Jahrhunderts der Fall ist); die Improvisation muss hier also zumindest so planvoll erfolgen, dass man zweimal unmittelbar hintereinander ungefähr das Gleiche singen kann. Eine besondere Option auf Medienreflexion beim Sonett besteht darin, Canzonen in einer Briefsendung an einen Musiker zu begleiten und um Vertonung dieser beigelegten Texte zu bitten – wie bei dem Sonetto doppio „Se Lippo" von Dante, das um musikalische Bekleidung der beiliegenden Canzone bittet:

Se Lippo amico se' tu che mi leggi,
avanti che proveggi
a le parole che dir t'imprometto;
da parte di colui che mi t'ha scritto
in tua balìa mi metto
e recoti salute quali eleggi.

Per cortesia audir prego mi deggi
E coll'udir richieggi
de l'ascoltar la mente e l'intelletto:
io che m'apello umile sonetto
davanti al tu'cospetto
vegno, perché al noncaler m'inveggi.

Lo qual ti guido esta pulcella nuda
che vien dirieto a me sì vergognosa
ch'atorno gir non osa
perch'ella non ha vesta in cui si chiuda;

e prego il cor gentil che'n te riposa
che la rivesta e tegnala per druda,
sì che sia cognosciuda
e possa andar là'vunqu'è disiosa.[23]

22 Niccolò Alunno d'Alife, Kanzleiakte, Neapel, 27. Dezember 1360, nach einer Teiltranskription des 17. Jhs., zitiert nach: Stoppelli 1977, 19.

23 Dante Alighieri: *Rime* 4 [= Contini 5], nach Dante, *Rime*, hrsg. von Giunta 2014, 49. („Wenn du Freund Lippo es bist, der mich liest, bevor du dich um die Worte kümmerst, die ich dir zu sagen verspreche, vertraue ich mich dir seitens dessen an, der mich geschrieben hat, und überbringe dir das Heil, das du wünschst. Ich bitte, dass du mich höflich anhörst und mit dem Hören den Geist und Intellekt bittest, dem zu lauschen: Ich, der ich mich bescheidenes Sonett nenne, komme dir vors Angesicht,

Die Canzone hingegen spricht gelegentlich von ihrer eigenen Musikalität; so schon in Jaufre Rudels „Quan lo rius de la fontana“, wo die berühmte und umstrittene Stelle „Senes breu de parguamina | tramet lo vers en cantan“ jedenfalls auf gesungene Darbietung Bezug nimmt.[24] Nach Lannutti geht diese Form der Bezugnahme bei der Kanzone zwischen *langue d'oc*, *langue d'oïl* und *lingua di sì* nach und nach zurück und wird zu einer Konvention, und zwar unabhängig davon, ob das entsprechende Repertoire mit viel oder wenig Musiknotation überliefert ist.[25]

Petrarcas Canzone Nr. 23 webt auf der Basis von Ovids *Metamorphosen* aus dem mediengeschichtlichen Prozess des Rückgangs der Musikhaftigkeit von Canzonen einen komplexen Dichtermythos, in dem er gleich Cygnus den Sturz seiner Hoffnung stets singend beweint („volendo parlar, cantava sempre“), dann aber, – wie Battus von Merkur – von der Dame zum Schweigen verpflichtet, bei Übertretung später versteinert wird und nun nur noch mit Papier und Tinte sein Leid herausschreien kann:

> Cosí lungo l'amate rive andai,
> che volendo parlar, cantava sempre
> mercé chiamando con estrania voce;
> [...]
> le vive voci m'erano interditte;
> ond'io gridai con carta et con incostro:
> Non son mio, no. S'io moro, il danno è vostro.[26]

Die Mediengeschichte der Canzone geht hier in den Stiftungsmythos von Petrarcas Lyrik ein.

Weder bei Canzone noch Sonett finden wir im 14. Jahrhundert Kontakte zu jener neuen musikalischen Schriftkultur, die mit der Mensuralnotation verbunden ist. Die im frühen 14. Jahrhundert in Frankreich (bei Philippe de Vitry) und Italien (bei Mar-

---

damit du mich der Gleichgültigkeit enthebst. Und dorthin führe ich dir diese nackte Maid, die hinter mir herkommt so schamhaft, dass sie sich nicht getraut, umherzugehen, da sie kein Gewand hat, das sie umschlösse; und ich bitte das edle Herz, das in dir ruht, dass du sie kleidest und zur Geliebten nimmst, so dass sie anerkannt werde und gehen könne, wohin es sie gelüstet.“ Übs.: F. M.)

24 „Senes breu de parguamina | tramet lo vers en cantan | en plana lengua romana | a'N Ugó Bru per Filhòl. | Bo'm sap quar gent peitavina, | de Berrí e de Guizana | s'esjau per lieys e'n Bretanha.” Jaufre Rudel: „Quan lo rius de la fontana“, Strophe VI, nach: Jaufre Rudel, *Liriche*, hrsg. von Lafont 1992, 42. („Ohne ein Blatt Pergament sende ich den Vers durch Gesang in klarer romanischer Sprache an Herrn Hugo Brun durch Filhol. Es gefällt mir, dass die Leute des Poitou, des Berry und der Guyenne sich dessen erfreuen, und auch die Leute in der Bretagne.“ Übs.: F. M.)

25 Vgl. Lannutti 2015, 163–166.

26 Francesco Petrarca: „Nel dolce tempo de la prima etade“, RVF 23, Strophen 4 und 5, in: ders., *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004, 97–98. („So ging ich die geliebten Ufer entlang, und sprechen wollend, sang ich stets, mit entfremdeter Stimme um Gnade rufend [...] Die hörbaren Worte waren mir verboten; daher schrie ich mit Papier und Tinte: Ich bin nicht mein, nein. Wenn ich sterbe, ist der Schade euer.“ Übs.: F. M.).

chettus von Padua) ungefähr gleichzeitig aufkommende und in den beiden Ländern etwas unterschiedlich gestaltete Technik der genauen Notation musikalischer Zeitlichkeit, insbesondere des Rhythmus, durch die Mensuralnotation eröffnet zuvörderst die Möglichkeit, Mehrstimmigkeit im Sinne der Gleichzeitigkeit unterschiedlicher musikalischer Zeitabläufe schriftlich zu organisieren. Aber sie eröffnet auch die Möglichkeit, Einstimmigkeit rhythmisch komplexer und fester auszuprägen, indem man auch sie textförmig ausschreibt. Sie steigert den Werkcharakter gesungener Lyrik und insbesondere der Musik durch differenzierte, sozusagen ‚textuelle' Kristallisation ihrer Elemente und Eigenschaften. Der Musikanteil gesungener Lyrik bewegt sich insofern zwischen dem 12. und dem frühen 16. Jahrhundert von einer Modalität der *Aufführung* immer mehr in Richtung auf ein textartiges *Werk*.

Durch ihre Komplexität erfordert die Arbeit mit dieser Notation und ihren differenzierteren Möglichkeiten spezifischere Kenntnisse als die alte Technik, eine Weise oder einen Ton zu ersinnen. Zwar gibt es weiterhin keine systematische Trennung von musikalischer und nichtmusikalischer Poesie, aber die Arbeitsteilung zwischen Spezialisten des Worts und der Musik wird stärker und wird in Italien dann im 16. Jahrhundert vollzogen sein. Zugleich werden Gattungen entwickelt, die für die neuen Techniken besonders geeignet sind, aber keineswegs immer auch tatsächlich mit ihnen verbunden werden. So ist etwa das Madrigal nicht schlechthin eine Gattung für Musik, sondern eine, die für eine bestimmte Musikpraxis zugerichtet ist, aber auch außerhalb einer solchen auftreten kann.

Mit den neuen Gattungen kommen, so die hier zu verfolgende These, neue und wiederum verschiedene Optionen der Verbindung von Text und Musik ins Spiel, die ebenfalls – wie bei Canzone und Sonett – gattungsspezifisch differenziert sind. Dies soll an der ältesten uns erhaltenen umfangreicheren Handschrift polyphoner Musik in Italien, dem Codex Rossi (ca. 1370), illustriert werden.

Er enthält (im Lichte des oben Ausgeführten müsste man sagen: naturgemäß) keine Canzonen und Sonette, sondern zwei neue Gattungen, die speziell an die Mensuralnotation gebunden sind: Madrigal und Caccia. Hinzu kommt die schon ältere Gattung der Ballata, ein Tanzlied, das wohl im 13. Jahrhundert auf festen, aber nicht eigens notierten rhythmischen Formeln beruhte, nun aber ebenfalls in den Sog der Mensuralnotation gerät und dadurch eine rhythmisch komplexe Identität erhält. Genau betrachtet handelt es sich also nicht so sehr um ein Manuskript mit mehrstimmiger Musik als um ein solches mit mensural notierter Musik, die aber eben in etwa 85 Prozent der Fälle polyphon ist.

Es ist sogleich hinzuzusetzen, dass alle drei Gattungen der Handschrift (und auch eines der konkreten Textexemplare) ebenso in rein literarischen Handschriften überliefert sind, wo sie natürlich mit Canzonen und Sonetten zusammen auftreten. Letztere fehlen hingegen in der Mensuralhandschrift, weil die mit ihnen verbundenen Musikpraxen keine Mensuralnotation verwenden bzw. im 14. Jahrhundert überhaupt keine Notation brauchen.

Der Codex überliefert in seiner heute unvollständig erhaltenen Form 23 Madrigale, fünf Ballate und eine Caccia. Er ist im Prinzip nach Gattungen geordnet, wobei die platzsparenden, weil einstimmigen Ballate im letzten Abschnitt der Madrigalreihe jeweils im unteren Bereich eines Blattes hinzugesetzt sind (vgl. Tabelle 1; dort auch eine Übersicht über im Folgenden zu diskutierende Eigenschaften der Werke).

Tabelle 1: Übersicht über den Codex Rossi.[27]

fol. Titel (Komponist/Dichter)	Narrativ	Rustikale Semantik	Allegorie	Medien-Reflexion
23 Madrigale:				
1r De sotto'l verde vidi i occhi vaghi (anon.)	+	+	–	–
1v Lavandose le mane e'l volto bello (anon)	+	–	–	–
2r Bella granata fra le fioro sete (anon.)	–	+	+	+
2v Dal bel chastel se parte de Peschiera (anon.)	+	–	–	–
2v Quando i oselli canta (anon)	+	+	–	+
3v Seguendo un m'e sparver (anon.)	+	+	–	+
3v Abraçami, cor mio (anon.)	–	–	–	–
4v Du'ochi ladri sot'una girlanda (anon.)	+	+	+	–
4v Gaiete dolçe parolete mie (anon.)	–	–	+	+
5v Levandome'l maytino vidi la bella (anon.)	+	+	+	–
6r Su la rivera, dove'l sol agiaça (anon.)	–	–	–	–
6v Pyançe la bella yguana [eug[u]ana] (anon.)	+	+	+	–
7r Involta d'un bel velo (anon.)	+	–	–	–
7v Quando l'aire comenza a farse bruno (Piero)	+	–	–	–
8r Chiamando un'astorella ch'era posa (anon.)	+	+	+	–
8v Sal so quel monte che fiorisce l'erba (anon.)	+	+	+	–
8v Ogni dilecto e ongni bel piacciere (Piero)	–	–	–	+*
18r Nel mio bel orto una vechieta sagia (anon.)	+	+	+	–
18v Naschoso'l viso stava (Giovanni da Cascia)	+	+	–	–
20v Cum altre ucele (anon.)	+	+	+	+
21v O crudel donna (anon.)	+	–	–	+
22v L'antico dio Biber (anon.)	+	–	+	+*
23v La bella stella (Lancill. Anguissola / G. da Cascia)	+	+	+	–
5 Ballate:				
18v Che ti çova nasconder el bel volto (anon.)	–	–	+	–
18v Amor mi fa cantar a la Francescha (anon.)	–	–	–	+*
19r Per tropo fede talor se perigola (anon.)	–	–	–	–
19r Lucente stella chel mio cor desfay (anon.)	–	–	+	–
23r Non formò Cristi nato de salute (anon.)	–	–	–	–
1 Caccia:				
19v Or qua compagni, qua (anon.)	– (dramat.)	+	+	+

27 Erstellt unter Konsultation der La Trobe University Medieval Music Database. Die Zuschreibungen von Eigenschaften in den Spalten 2 bis 5 beruhen naturgemäß auf (eigenen) Interpretationen.

Komponisten und Dichter werden nicht genannt. 25 der 29 Kompositionen können auch nicht durch Parallelüberlieferungen zugeschrieben werden, je zwei sind von einem gewissen Piero und von Giovanni da Cascia (da Firenze). Nur in einem Fall ist neben dem Komponisten auch der Dichter identifiziert worden (La bella stella, 23v: Lancillotto Anguissola), und dieses Gedicht ist parallel auch in einem rein literarischen Manuskript überliefert (Magliabechiano 1041). Diese Bevorzugung des Anonymats ist gerade für toskanische Codices nicht ungewöhnlich.

Die Madrigale und die Caccia sind polyphon, die Ballate sind monophon. Zunächst zur Caccia („Or qua, compagni"). Sie ist, wie es der Gattung der Caccia und der französischen Chace entspricht, ein dominant dramatischer Text, der die Rufe und Anweisungen einer Jagdgesellschaft darbietet. Die Komposition erfolgt im Modus des Kanons, das heißt: zwei Stimmen ‚jagen' kanonisch hintereinander her, gestützt von einem wohl instrumentalen Tenor.

Man könnte dies als Fall von Mimesis des Worts durch die Musik interpretieren. Aber es ist zu bedenken, dass dies im Grunde in jeder Caccia so oder so ähnlich funktioniert: Die gelungene Nachahmung ist mithin nicht der Clou des einzelnen Werks, und es ergibt sich daraus auch meist kein semantischer oder künstlerischer Mehrwert für den Einzelfall. Vielmehr scheint der Reiz der Gattung darin zu liegen, dass Wort und Musik auf immer die gleiche Weise systematisch aufeinander bezogen sind und dies in der Performanz des Ineinsfallens von Kanon und imaginärer Jagd erlebt und genossen werden kann. Die Relation von dramatischem Text und kanonischer Musik dient hier nicht dominant der Darstellung, sondern ermöglicht eine Spielpraxis des musikalischen Jagens. Damit ist das Wort-Ton-Verhältnis bei der Caccia auf ganz eigene Art gestaltet, die sich von anderen Gattungen absetzt.

Wenn man nun, ausgehend von dem Befund der dramatischen Schreibweise der Caccia, diese Frage nach der Schreibweise auch an die anderen Gattungen in dieser Handschrift richtet, so drängt sich eine vielleicht überraschende Beobachtung auf: 16 von 23 Madrigalen der Handschrift, also mehr als zwei Drittel, sind dominant narrativ, und zwar gegenüber null von fünf Ballate – durchaus im Gegensatz zu einer Option auf Narration, die die Ballata im Jahrhundert zuvor hatte. Die Madrigale erzählen also in den meisten Fällen ein vergangenes Ereignis, wenngleich dessen Wirkungen meist in die Sprechgegenwart hineinreichen. Schon Ulrich Schulz-Buschhaus konstatierte diesen narrativen Charakter anhand der Madrigale Franco Sacchettis.[28] Im erst im frühen 15. Jahrhundert retrospektiv erstellten Squarcialupi-Codex, der stärker die jüngeren Komponisten-Generationen berücksichtigt, geht der Anteil an narrativen Madrigalen etwas zurück, bleibt aber immer noch über 50 Prozent (siehe Tabelle 2, die den Anteil des – ebenfalls im Codex Rossi vertretenen – Komponisten Giovanni da Cascia am ersten Teil des Squarcialupi-Codex zum Vergleich darbietet).

28 Vgl. Schulz-Buschhaus 1969, 17.

Tabelle 2: Die Madrigale Giovanni da Cascias aus dem Codex Squarcialupi.[29]

fol. Titel (Komponist/Dichter)	Narrativ	Rustikale Semantik	Allegorie	Medien-Reflexion
1r Agnel son biancho (Giovanni da Cascia)	–	+	+	–
1v La bella stella (Giovanni da Cascia/Anguissola)	+	+	+	–
1v Più non mi curo (Giovanni da Cascia)	–	–	+	–
2v Sedendo all'ombra (Giovanni da Cascia)	+	+	+	–
3r Togliendo l'un' all'altra foglie (Giov. da Cascia)	+	+	–	–
3v Naschoso'l viso stava'nfra (Giov. da Cascia)	+	+	–	–
3v Nel mezo a sei paghon (Giov. da Cascia)	+	+	+	+
4v Donna gia fu' leggiadra (Giov. da Cascia)	+	+	+	–
4v O perlaro gentil (Giov. da Cascia)	–	+	–	–
5v O tu chara scienza mie musica (G. da Cascia)	–	–	–	+
5v Appress'un fiume chiaro (Giov. da Cascia)	+	+	–	–
6v Fra mille corvi (Giov. da Cascia)	–	–	+	–

In ungefähr der Hälfte der Madrigale des Codex Rossi (Tabelle 1) ist die Narration einer Bezugnahme auf einen Gegenwartszeitpunkt untergeordnet, wobei Sprechzeitpunkt und besprochener Zeitpunkt insbesondere am Ende des Madrigals zusammenfallen.[30] Die nicht narrativen realisieren die Fiktion des Zusammenfallens von Sprechzeitpunkt und besprochenem Zeitpunkt durchgängig. Zwölf von 23 Madrigalen, also etwa die Hälfte, haben ein rustikales oder pastourellenartiges Dekor, gegenüber null von fünf Ballaten. In acht der zwölf rustikalen Madrigale, also zwei Drittel, ist dies mit einer allegorischen Ausrichtung verbunden. In zwölf Fällen von Narration, also wiederum zwei Drittel, ist die Narration mit einer Pointe versehen oder führt auf eine solche hin. In sieben von 23 Madrigalen, also fast einem Drittel, wird auf die Medialität des Singens oder auf die musikalische Faktur des Stücks selbst Bezug genommen. Dies scheint unabhängig vom Vorliegen einer narrativen Ausrichtung oder dem Vorhandensein einer Pointe zu sein.

Der starke Zug des Madrigals zum Narrativen überrascht vielleicht, wenn man sich die musikalische Faktur des Trecento-Madrigals vor Augen führt: Meist zwei Stimmen führen komplexe Melismen kontrapunktisch gegeneinander, die Silben wechseln relativ langsam, so dass der Textzusammenhang sich nicht sofort erweist, sondern gemächlich entbirgt: keine guten Voraussetzungen für narrative Kohärenz oder erzählerisches Tempo. Dies wird bis zu einem gewissen Grad dadurch ausgeglichen, dass die Erzählungen meist kurz und nicht sehr komplex sind.

29 Erstellt unter Konsultation der La Trobe University Medieval Music Database. Die Zuschreibungen von Eigenschaften in den Spalten 2 bis 5 beruhen naturgemäß auf (eigenen) Interpretationen.

30 Vgl. zu diesem wichtigen Zug von Lyrik den Beitrag von Klaus W. Hempfer in diesem Band und Hempfer 2014.

Dennoch ist dieser Befund bemerkenswert, zumal er auch nicht mit den Verhältnissen der französischen Ars-Nova-Musik und ihren Texten übereinstimmt. Es lohnt in diesem Zusammenhang ein kurzer Blick auf die ersten poetologischen Einlassungen, die wir über das Madrigal haben. Francesco da Barberino nennt in seinen *Documenti d'Amore* (ca. 1310) das *matricale* als Beispiel für ein „rudium inordinatum concinium".[31] Improvisation (*inordinatum*), Mehrstimmigkeit (*concinium*) und niedere oder rustikale Ursprünge (*rudium*) scheinen hier die entscheidenden Züge der Gattung zu sein, und dies passt durchaus zu heutigen Erkenntnissen über frühe Traditionen improvisierter Mehrstimmigkeit, die zunächst auch ungelehrt sein können.

Dem entsprechend fordert 1332 Antonio da Tempo in seiner *Summa artis Rithimici Vulgaris Dictaminis,* dass das Madrigal möglichst mit „verbis valde vulgaribus et intelligibilibus et rudibus" arbeiten solle, auch wenn, wie er zugeben muss, der avancierte zeitgenössische Gebrauch hiervon schon etwas „subtilius et pulchrius" abweiche und ohnedies die Musik des Madrigals wohlklingend und elegant sei.[32]

Da Tempo operiert etwas im konzessiven Modus – wohl, weil er versucht, eine Fortentwicklung aus den improvisierten niederen Ursprüngen zu einer raffinierten und in seiner Zeit auch schriftlich fixierten Form zu erklären und gleichzeitig die Erinnerung an diese Ursprünge als Teil des Gattungsprofils weiter zu überliefern. Um dies bewerkstelligen zu können, verbindet er den Gedanken des Rustikalen mit einem klassischen Motiv, das in dieser Weise bei Francesco da Barberino noch nicht auftauchte: Da Tempo spezifiziert den ländlichen Ursprung des Madrigals als einen pastoralen. Dies wird bis zum 16. Jahrhundert ausgebaut werden und zunehmend in bukolischer Semantik resultieren.

Das Madrigal transportiert also eine Art Mythos seiner medialen Ursprünge mit, der sich auch auf seine Semantik auswirken kann. Aber woher stammt seine stark narrative Tendenz? Sie könnte mit einer Interpretation seines pastoralen Ursprungsmythos zusammenhängen, die noch nicht im humanistisch-antikisierenden Sinne bukolisch ist, sondern in einer mittelalterlichen Tradition steht: einer Lektüre des Pastoralen durch die Gattungstradition der ihrerseits narrativen Pastourelle. Diese ist im Jahrhundert zuvor (etwa bei Cavalcanti) metrisch gesehen eher mit der Ballata verbunden, wandert aber nun in das Madrigal (während die Ballata ihre Narrativität verliert). Die folgenden drei Texte aus dem Codex Rossi, von Petrarca und von Sacchetti illustrieren Momente der Entwicklung der Gattung.

Anonym (Codex Rossi)

Quando i oselli canta
le pasturele vano a la campagna
quando i oselli canta.

31 Francesco da Barberino, *Documenti d'Amore*, hrsg. von Egidi 1924, II, 263.

32 Antonio da Tempo, *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis*, hrsg. von Andrews 1977, 70–71.

Fan girlande de erba
frescheta, verde et altre belle fiore
fan[no] girlande de erba.

Quest'è quel dolce tempo
ch'amor mi prese d'una pasturella
quest'è quel dolce tempo:

basar la volsi e de' me de la roca.[33]

Francesco Petrarca: RVF 52

Non al suo amante più Dïana piacque,
quando per tal ventura tutta ignuda
la vide in mezzo de le gelide acque,

ch'a me la pastorella alpestra et cruda
posta a bagnar un leggiadretto velo,
ch'a l'aura il vago et biondo capel chiuda,

tal che mi fece, or quand'egli arde 'l cielo,
tutto tremar d'un amoroso gielo.[34]

Franco Sacchetti

Sovra la riva d'un corrente fiume
Amor m'indusse, ove cantar sentia
Sanza saver onde tal voce uscia;

33 Anonym (Musik: Anonym), Text und Musik: Codex Rossi (Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215), fol. 2v (vor 1350?, kompiliert ca. 1370), Orthographie leicht modernisiert. („Wenn die Vögel singen, gehen die Hirtinnen ins Gefilde, wenn die Vögel singen. Sie machen Girlanden aus frischem Gras und anderen schönen Blumen, sie machen Girlanden aus Gras. Das ist jene süße Zeit, da Liebe mich ergriff zu einer Hirtin, das ist jene süße Zeit. Ich wollte sie küssen, und sie schlug mich mit dem Rocken." Übs.: F. M.).

34 Francesco Petrarca: *Rerum vulgarium fragmenta* 52, Codex Vaticanus latinus 3195, fol. 11v. Text ca. 1350, Manuskript kompiliert bis 1374, zitiert nach Petrarca: *Canzoniere*, hrsg. von Santagata 2004 (im Folgenden abgekürzt als RVF), 268. („So sehr gefiel ihrem Verehrer Diana nicht, als er sie durch solchen Zufall ganz nackt inmitten der eisigen Wasser sah, als mir die berg-raue Hirtin, die dabei war, einen anmutigen Schleier zu waschen, der gegen den Lufthauch [für Laura] das schöne blonde Haar verschlösse, so sehr, dass es mich, nun da der Himmel brennt, ganz von Liebesfrösteln erzittern lässt." Übs.: F. M.) Variante, vertont von Jacopo da Bologna, Codex Squarcialupi, fol. 11r (um 1350, kompiliert frühes 15. Jh.), Vers 6: „Chel [= Che al] sole allaura eluago capel chiuda." Eventuell ist in dieser Fassung die Laura-Aura-Paronomasie weniger ausgeprägt, da das verstärkende Element ‚blond' (noch?) fehlt. Vgl. Hierzu auch Mehltretter 2017. Zur Laura-Symbolik grundlegend Kablitz 1989.

La qual tanta vaghezza al cor mi dava,
Che'n verso il mio signor mi mossi a dire,
Da cu' nascesse sì dolce desire.

Et egli a me, come pietoso sire,
La luce volse, e dimostrommi a dito
Donna cantando che sedea sul lito,

Dicendo: ella è delle ninfe di Diana
Venuta qui d'una foresta strana.[35]

Man sieht, dass in dem Beispiel aus dem Codex Rossi das pastorale Dekor vergleichsweise wenig arkadisch nobilitiert ist („amor mi prese" ist ein die Situation veredelnder Satz, aber die Schlusspointe löst dies wieder auf), während Sacchetti den Ton dezidiert anhebt und die Szene durch die Erwähnung Dianas mythologisiert. Besonders raffiniert ist die Lösung Petrarcas, der die rustikalen Ursprünge der Gattung zwar mitführt, aber ‚nach oben' transponiert und dabei auch auf das Mittel der Allegorie zurückgreift, nicht nur im Gebrauch des Actaeon-Mythos, sondern auch, indem er seine vornehme Dame Laura hier als ‚alpestre' Hirtin bezeichnet. Die darin liegende Andeutung der Sprödigkeit der Dame verbindet sein Madrigal mit der Pastourelle, aber durch den Mythos kommt auch bereits die antikisierend bukolische Überformung mit ins Spiel.[36]

Wie Tabelle 1 zeigte, evozieren etwa die Hälfte der Madrigale des Codex Rossi die Welt der Pastourelle durch rustikale Semantik, und zwei Drittel verwenden allegorische Strukturen unterschiedlichen Typs, inklusive eines *sensus historicus figuratus*, der einen symbolischen erdachten Literalsinn an die Stelle eines gemeinten Literalsinns setzt. Man könnte vielleicht sagen: Die Allegorie erlaubt es, den ländlichen Ursprungsmythos der Mehrstimmigkeit des Madrigals in ein gehobenes Register zu transponieren und dennoch weiter mitzuführen.

Die Pastourellen-Erzählung wandert also von der Ballata ins Madrigal und verbindet sich dort mit dem medialen Ursprungsmythos der ländlichen Improvisation. Was aber geschieht mit der Ballata im Codex Rossi? Es wurde schon konstatiert, dass

35 Franco Sacchetti (Musik: Lorenzo da Firenze), Text: Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574, fol. 4r (kompiliert ab ca. 1377), Orthographie leicht modernisiert. Innen-Marginalie: „Intonata. Magister Laurentius de Florentia sonum dedit." („Ans Ufer eines schnell fließenden Flusses führte mich Amor, wo ich jemanden singen hörte, ohne zu wissen, woher solche Stimme kam, die mir solches Wünschen eingab, dass es mich meinen Herrn [= Amor] zu fragen bewog, woher so süßes Sehnen entspringe. Und er wendete wie ein mitleidiger Herr zu mir sein Auge und zeigte mir mit dem Finger eine singende Dame, die am Ufer saß, und sagte: Sie ist eine von Dianas Nymphen, hierher gekommen aus einem fremden Wald." Übs.: F. M.).

36 Vgl. zu Petrarcas Madrigalen Paden 1975, Petrobelli 1975, Dolla 1976, Paolino 2001 sowie Lannutti 2015, insbesondere zur Verbindung der vier Madrigale Petrarcas mit dem Sammlungskontext; Lannutti 2015, 355, bezeichnet den Ausdruck *pastorella* in diesem Madrigal als *alieniloquium* mit theologischem Hintergrund. Zu Allegorie und Imagination im *Canzoniere* vgl. neuerdings vor allem Regn 2022, 203–247.

die durch die Mensuralnotation rhythmisch stärker differenzierte Ballata nun nicht mehr narrativ ist, wie es etwa bei Cavalcanti oder Dante noch der Fall war. Dantes Ballata „Per una ghirlandetta“ belegt diese narrative Vergangenheit.

Per una ghirlandetta
ch'io vidi, mi farà
sospirare ogni fiore.

I' vidi a voi, donna, portare
ghirlandetta di fior gentile,
e sovr'a lei vidi volare
un angiolel d'amore umile;
e 'n suo cantar sottile
dicea: „Chi mi vedrà
lauderà 'l mio signore.“

Se io sarò là dove sia
Fioretta mia bella e gentile,
allor dirò a la donna mia
che port'in testa i miei sospiri.
Ma per crescer desire
mia donna verrà
coronata da Amore.

Le parolette mie novelle,
che di fiori fatto han ballata,
per leggiadria ci hanno tolt'elle
una vesta ch'altrui fu data:
però siate pregata,
qual uom la canterà,
che li facciate onore.[37]

An diesem Text Dantes lässt sich aber noch etwas anderes beobachten, das dann im 14. Jahrhundert (quasi anstelle der verlorenen Narrativität) eine wichtige Option für die Ballata (aber auch für das Madrigal) sein wird: Sie verweist auf ihre eigene musi-

37 Dante Alighieri: *Rime* 9 [= Contini 10], nach: Dante, *Rime*, hrsg. von Giunta 2014, 98. („Wegen einer kleinen Girlande, die ich sah, lässt mich jede Blume seufzen. Ich sah, wie ihr, Herrin, eine edle Blumengirlande trugt, und über dieser sah ich einen Engel demütiger Liebe fliegen, und sein feiner Gesang sagte: „Wer mich sieht, wird meinen Herrn loben.“ Wenn ich dort sein werde, wo meine schöne edle Fioretta sein mag, dann werde ich meiner Herrin sagen, dass sie auf dem Haupt meine Seufzer trägt. Aber um das Sehnen anwachsen zu lassen, wird meine Herrin von Amor gekrönt werden. Meine neuen kleinen Wörter, die aus den Blumen eine Ballata gemacht haben, haben um der Anmut willen ein Kleid genommen, das jemand anders gegeben worden ist: Daher seid gebeten, welcher Mann sie auch singen wird, dass ihr ihm Ehre erweist.“ Übs.: F. M.).

kalische Struktur, in diesem Falle stellt sie sich als Trägerin eines fremden Kleides, also als Kontrafaktur einer bestehenden Melodie, vor.

Diese Form der Selbstreflexion wird in der neuen, mensural notierten Ballata zu einer interessanten Option, die wiederum mit der Geschichte der mensural notierten Gattungen zu tun hat und auch beim Madrigal auftaucht. Sie verbindet die zwei wichtigsten der mensural notierten Gattungen und begegnet nun (entgegen dem Trend der Beobachtungen von Jennings) nur in Musikmanuskripten, wenn sie gleich eher selten ist. Wenn wir wieder den Codex Rossi betrachten, so wird hier in zwei Madrigalen und einer Ballata der Gegensatz zwischen typisch italienischer Zweiteilung und typisch französischer Dreiteilung des Notenwerts der Semibrevis (oder ganzen Note) musikalisch ausgekostet und zugleich im Text markiert – und zwar entweder durch Zweisprachigkeit von Italienisch und Französisch oder, in einem anderen Fall, durch ein Wortspiel: „Amor mi fa cantar a la Francesca“[38] (vgl. Eintragungen mit Asteriskus in Tabelle 1). Der Text spielt hier also auf den *Stil* der Musik an – ein wiederum anderer Modus der Medienreflexion als bei Canzone oder der Caccia.

In diesen speziellen Fällen könnte man tatsächlich von Poesia per musica sprechen, wenngleich in einem etwas anderen Sinne als ihn dieser Begriff seit dem 19. Jahrhundert hat: Hier sind nämlich entweder Text und Musik gleichursprünglich zu denken oder die Musik sogar vorgängig (weil die Bezugnahme auf Französisches im Text unabhängig von der französisierenden Musik keine rechte Relevanz hätte); es handelt sich mithin nicht um Texte, die aufgrund allgemeiner Eigenschaften ‚für Musik' bereitgestellt werden, wie es der Poesia-per-musica-Begriff implizieren würde, sondern um Texte, die auf ihre eigene musikalische Erscheinungsweise Bezug nehmen.

Es sollte deutlich geworden sein, dass die einzelnen metrischen Gattungen Canzone, Sonett, Ballata, Madrigal und Caccia je *unterschiedliche* und verschieden starke Optionen auf je anders strukturierte Musik haben und auch unterschiedlich auf ihre Musikalität bzw. Medialität verweisen können. Diese Verbindung ist potentiell und kann aktualisiert werden oder auch nicht. Aber ihre systematische Differenziertheit zeigt, dass sie nicht beliebige Zutat, sondern Bestandteil des Gattungsprofils ist. Dies muss nicht bedeuten, dass die historischen Akteure diese Systematik explizit betrieben hätten. Vielmehr sind dadurch inhärente Unterscheidungen einer differenzierten künstlerischen Praxis beschrieben, die gerade aus Differenzierung ihren Reichtum und ihr Raffinement schöpft. Gattungsprofile sind im romanischen Mittelalter weniger *abstrakt* als in der Moderne, sie sind stärker in Praxiszusammenhänge eingebettet; dies sieht man auch daran, dass beispielsweise Übernahmen lyrischer oder epischer Gattungen aus dem okzitanischen oder französischen Sprachraum in Italien zunächst auf Provenzalisch oder Französisch bzw. Franko-Venezianisch erfolgten, in diesem Falle also nicht von der konkreten Sprache der jeweiligen Gattung abstrahiert wurde.

38 Codex Rossi, fol. 18v.

Tabelle 3: Vom viergliedrigen zum zweigliedrigen System.

Medialität	**1320**				**1550**			
	Canzone	**Sonett**	**Madrigal**	**Ballata**	**Canzone**	**Sonett**	**Madrigal**	**Ballata**
Einstimmig gesungen	(x)			x				
Mehrstimmig gesungen			x				x	x
getanzt				x				
(meist) gesprochen		x			x	x		

Ein Indiz für die Systematik dieser praxisinhärenten Distinktionen ist ihr Verhalten bei Veränderungen einzelner Elemente wie in der Tabelle 3 dargestellt.

So wird Ende des 14. Jahrhunderts auch die Ballata mehrstimmig (wie das Madrigal) und entfernt sich zugleich von der Praxis des Tanzes. Dies führt im 15. und 16. Jahrhundert zu einem Verschwimmen der Gattungsprofile von Ballata und Madrigal, das von Giovan Giorgio Trissino 1562 beklagt wird: „alcuni [...] non sapeano distinguere i mandriali dalle ballate“,[39] und zwar wohl nicht zuletzt deshalb, weil die beiden nun die gleiche Systemposition teilen. Wenn man die Caccia herausnimmt, die wohl einfach aufgrund ihrer sehr fixen Grundidee irgendwann nicht mehr interessant ist und einfach verschwindet, dann verschiebt sich das System der Unterscheidungen von einer Viergliedrigkeit zu einer Zweigliedrigkeit (wie in der Tabelle dargestellt), mit den nivellierenden Folgen, die wir von Trissino erfahren.

Nicht zuletzt die *Art* der Medienreflexion ist im Spätmittelalter gattungsspezifisch: Die Canzone reflektiert manchmal explizit über ihre eigene Medialität. Das Sonett kann die Musikalität einer mitgeschickten Canzone kommentieren. Das Madrigal reagiert semantisch auf den eigenen mitgeführten medialen Ursprungsmythos der rustikalen Improvisation. Die Ballata und auch das Madrigal können explizit auf den Stil der eigenen Musik referieren. Die Caccia setzt ihre intermediale Formidee der musikalischen Jagd durch ein reziprokes Verhältnis von Text und Musik um.

Der Sammelbegriff der Poesia per musica würde diese Ordnung distinktiver Gattungsprofile eher verbergen. Aus seiner Verabschiedung folgt im Lichte des hier Dargestellten aber nicht eine Medienindifferenz der italienischen Lyrik des Spätmittelalters, sondern geradezu das Gegenteil.

39 Trissino in: *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, hrsg. von Weinberg 1970, 8. („Einige vermochten die Madrigale nicht von den Ballate zu unterscheiden.“ Übs.: F. M.)

Bibliographie

Quellen

Handschriften:
Canzoniere Vaticano: Rom, Codex Vaticanus latinus 3793
Codex Rossi: Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Rossi 215
Codex Squarcialupi: Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Codice Palatino 87
Petrarca, Francesco: *Rerum vulgarium fragmenta*: Rom, Codex Vaticanus latinus 3195
[*Raccolta Aragonese*, Abschrift:] Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL Pluteo 43
Sacchetti, Franco: [*Opere*:] Florenz, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574

Ausgaben:
Alighieri, Dante: *Rime.* Hrsg. von Claudio Giunta. Mailand: Mondadori, 2014.
Da Barberino, Francesco: *Documenti d'Amore*. Hrsg. von Francesco Egidi. Rom: Società Filologica Romana, 1924.
Da Tempo, Antonio: *Summa Artis Rithimici Vulgaris Dictaminis. Edizione critica*. Hrsg. von Richard Andrews. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1977.
Jaufre Rudel: *Liriche.* Hrsg. von Robert Lafont. Florenz: Le Lettere, 1992.
Petrarca, Francesco: *Canzoniere.* Nuova edizione aggiornata. Hrsg. und komm. von Marco Santagata. Mailand: Mondadori, 2004. [RVF]
Poesie musicali del Trecento. Hrsg. von Giuseppe Corsi. Bologna: Commissione per i testi di lingua, 1970.
Trattati di poetica e retorica del Cinquecento. Hrsg. von Bernard Weinberg. Rom/Bari: Laterza, 1970.

Forschungsliteratur

Abramov-van Rijk, Elena: *Parlar cantando. The practice of reciting verses in Italy from 1300 to 1600*. Bern u. a.: Lang, 2009.
Battaglia Ricci, Lucia: „Comporre il libro, comporre il testo. Nota sull'autografo di Franco Sacchetti", in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 21,2–3 (1992), 597–614.
Brugnolo, Furio: „Der Text und die Serie, das Ganze und die Teile. Typologie und Evolution der Liedersammlungen und der Gedichtbücher im italienischen Mittelalter (13.–15. Jahrhundert)", in: Marc Föcking/Barbara Kuhn (Hrsg.): *Das Gesetz der Serie. Konzeptionen und Praktiken des Seriellen in der italienischen Literatur*. Heidelberg: Winter, 2019 (= Studia Romanica, 217), 1–16.
Capovilla, Guido: „Il saggio carducciano *Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV*. Alcuni presupposti", in: Patrizia Dalla Vecchia/Donatella Restani (Hrsg.): *Trent'anni di ricerca musicologica. Studi in onore di F. Alberto Gallo*. Rom: Torre d'Orfeo, 1996 (= Istituto di paleografia musicale. Serie III, Miscellanea, 2), 339–352.
Carducci, Giosuè: „Musica e poesia nel mondo elegante del secolo XIV", in: ders.: *Opere*. Bd. 8. Bologna: Zanichelli, 1893, 299–398.
Contini, Gianfranco: „Preliminari sulla lingua del Petrarca", in: Francesco Petrarca: *Canzoniere*. Eingeleitet von Roberto Antonelli, kritische Ausgabe und Essay von Gianfranco Contini, Anmerkungen von Daniele Ponchiroli. Turin: Einaudi, 1992, XXVIII–XXXVIII.
Dolla, Vincenzo: „I madrigali del ‚Canzoniere' (un'ipotesi di lettura petrarchesca)", in: *Esperienze letterarie* I,3 (1976), 74–88.
Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014 (= Text und Kontext, 34).

Huss, Bernhard: „Finale Retuschen vorletzter Hand. Wie Petrarca die Schlusssequenz der ‚Rerum vulgarium fragmenta' neu zu ordnen versuchte", in: Roland Ißler/Rolf Lohse/Ludger Scherer (Hrsg.): *Europäische Gründungsmythen im Dialog der Literaturen. Festschrift für Michael Bernsen zum 65. Geburtstag*. Göttingen: V&R unipress, 2019 (= Gründungsmythen Europas in Literatur, Musik und Kunst, 13), 79–89.

Jennings, Lauren McGuire: *Senza Vestimenta: The Literary Tradition of Trecento Song*. London/New York: Routledge, 2014.

Kablitz, Andreas: „Die Herrin des ‚Canzoniere' und ihre Homonyme. Zu Petrarcas Umgang mit der Laura-Symbolik", in: *Romanische Forschungen* 101 (1989), 14–41.

Lannutti, Maria Sofia: „‚Ars' e ‚scientia', ‚actio' e ‚passio'. Per l'interpretazione di alcuni passi del *De vulgari eloquentia*", in: *Studi Medievali* 41 (2000), 1–38.

Lannutti, Maria Sofia: „Poesia cantata, musica scritta. Generi e registri di ascendenza francese alle origini della lirica italiana (con una nuova edizione di RS 409)", in: dies./Massimiliano Loncato (Hrsg.): *Tracce di una tradizione sommersa: I primi testi lirici italiani tra poesia e musica*. Florenz: SISMEL Edizioni del Galluzzo, 2005 (= La tradizione musicale. Studi e testi, 9), 157–197.

Lannutti, Maria Sofia: „Laureta Novata. L'*alieniloquium* nei madrigali dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*", in: *Giornale storico della letteratura italiana* 192 (2015), 172–208, 321–360.

La Trobe University: Medieval Music Database. URL: https://www.lib.latrobe.edu.au/MMDB/ (abgerufen am 07.06.2022).

Mehltretter, Florian: „Maske und Performanz – Zum intermedialen Charakter der italienischen Madrigaldichtung zwischen Trecento und Cinquecento", in: Jörg Robert (Hrsg.): *Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte*. Berlin: de Gruyter, 2017 (= Frühe Neuzeit, 209), 79–94.

Paden, William D. Jr.: „Aesthetic Distance in Petrarch's Response to the Pastourelle: ‚Rime' LII", in: *Romance Notes* 16,3 (1975), 702–707.

Paolino, Laura: „Ancora qualche nota sui madrigali di Petrarca ('RVF' 52, 54, 106, 121)", in: *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 30 (2001), 307–323.

Petrobelli, Pierluigi: „‚Un leggiadretto velo' ed altre cose petrarchesche", in: *Rivista italiana di musicologia* 10 (1975), 32–45.

Pirrotta, Nino: „New Glimpses of an Unwritten Tradition", in: ders.: *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: A Collection of Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1984.

Regn, Gerhard: *Poetik des Aufschubs. Augustinus, Dante und die antiken Klassiker in Petrarcas ‚Canzoniere'*. Heidelberg: Winter, 2022 (= Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, 60).

Roncaglia, Aurelio: „Sul „divorzio tra musica e poesia" nel Duecento italiano", in: Zino, Agostino (Hrsg.): *L'Ars nova italiana del Trecento*. Bd. 4. Certaldo: Centro di studi sull'ars nova italiana del Trecento, 1978, 365–397.

Santagata, Marco: *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Il Mulino, 1992.

Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Das Madrigal. Zur Stilgeschichte der italienischen Lyrik zwischen Renaissance und Barock*. Bad Homburg v.d. H.: Gehlen, 1969.

Schulze, Joachim: *Sizilianische Kontrafakturen. Versuch zur Frage der Einheit von Musik und Dichtung in der sizilianischen und sikulo-toskanischen Lyrik des 13. Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 1989 (= Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie, 230).

Stoppelli, Pasquale: „Malizia Barattone (Giovanni di Firenze) autore del *Pecorone*", in: *Filologia e critica* 2,1 (1977), 1–34.

Wilson, Blake McDowell: *Singing Poetry in Renaissance Florence: The ‚Cantasi Come' Tradition (1375–1550)*. Florenz: Olschki, 2009.

Wilson, Blake McDowell: „Dominion of the Ear: Singing the Vernacular in Piazza San Martino", in: *I Tatti Studies in the Italian Renaissance* 16 (2013), 273–287 (https://www.journals.uchicago.edu/doi/10.1086/673418).

Ricarda Bauschke

Mittelhochdeutsche Lyrik im europäischen Kontext

Literarische Netzwerke, intertextuelle Dynamiken und Optionen ihrer Beschreibung

Die Beschreibung deutsch-romanischer Interferenzen in der Lyrik des Mittelalters verläuft nach bestimmten Mustern. Die ältere Forschung jagte nach Parallelen und sammelte alles, was ähnlich lautete und damit verdächtig war, auf französische oder okzitanische Anregungen zurückzugehen.[1] Jüngere Entwürfe tendieren dagegen zu Paarbildungen oder auch Trios bzw. Quartetten ganzer Lieder, um einen konkreten mittelhochdeutschen Text mit einem oder mehreren romanischen Prätexten zu konfrontieren und dabei insbesondere die Neuakzentuierungen der Minnesänger zu profilieren. Nach diesem Schema wird in zahlreichen Artikeln vorgegangen, und auch Nicola Zotz organisiert ihre Monographie nach diesem Prinzip.[2] Neben der textbezogenen Seite, die motivische Anklänge, parallele Argumentationsstrukturen, vergleichbare Darstellungsstrategien usw. in den Blick nimmt, spielen formale Adaptionen eine wesentliche Rolle. István Frank ermittelt zwanzig Kontrafakturen, anhand derer er zeigen kann, dass die Minnesänger sich Melodien romanischer Lieder angeeignet haben.[3] Das Corpus erfährt eine immense Aufschwellung durch die Methode von Anton Touber, der mit einem Algorithmus weit mehr metrische Korrespondenzen zwischen Romania und Germania ermittelt.[4] Das reine Zählen von Silben, dessen sich bisweilen auch Zotz bedient, stellt aber durchaus noch keine melodische Identität her, und dies nicht allein, weil die Melismatik unberücksichtigt bleibt. Alle genannten Verfahren komparatistischer Zusammenschau, also Motivsammlung, Kontrafakturforschung, intertextuelle Gruppenbildung, implizieren eine chronologische Reihenfolge, mit der – auch wenn dies nicht immer deutlich ausgesprochen wird – eine Hierarchisierung einhergeht, die den deutschsprachigen Liedern automatisch einen sekundären Status zuschreibt. Das trifft auch auf Ingrid Kasten zu, wenngleich ihr Entwurf mehr auf einen sozio-literarischen Vergleich der Dichtungspraktiken von Troubadours und Minnesängern im Allgemeinen zielt.[5] Eine Neubestimmung versucht Rüdiger Schnell.[6] Obwohl er einräumt, dass es sehr viele Fälle gibt, in denen deutsche Minnelieder Motive aufgreifen, die in der romani-

1 Exemplarisch seien hier Bartsch 1856, Bartsch 1858 und Michel 1880 genannt.

2 Zotz 2005. Entsprechende Aufsätze stammen beispielsweise von Kasten 1980 und Abel 2020.

3 *Trouvères et Minnesänger*, hrsg. von Frank 1952.

4 Touber 2005a.

5 Kasten 1986.

6 Schnell 2012.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-009

schen Lyrik weit verbreitet sind, blendet er die zahlreichen nur punktuellen Anklänge, welche die ersten Komparatisten zusammengetragen haben, komplett aus und verweigert sich damit auch einer Kategorienbildung, etwa ob es sich im Einzelfall eher um Polygenese, zufällige Ähnlichkeiten in der Systemverwendung, freie Anregungen oder singuläre Nachahmungen handelt. Dadurch geht einer Rekonstruktion deutsch-romanischer Interaktion die atmosphärische Grundierung verloren, die allerdings zentral für den mittelalterlichen lyrischen Austausch zu sein scheint. Als tatsächliche Kontaktresultate mit intertextuellem und semantisch relevantem Bezug lässt Schnell lediglich rund zwanzig Fälle gelten, für die er zumeist mit Zotz übereinstimmt. Es handelt sich dabei überwiegend um Liedpaare, die bereits Frank als Kontrafakturen bewertet hat und die Zotz bzw. Schnell selbst nun auch inhaltlich aufeinander beziehen. Ähnlich wie Kasten führt Schnell literatursoziologische Gründe an, warum es zu lyrischen Austauschbeziehungen habe kommen können und warum diese seiner Meinung nach wohl nur als Einbahnstraße zu denken seien: Das Prestige einzelner Troubadours bzw. prominenter Kanzonen habe die Minnesänger zur Nachahmung angeregt; ein Rezeptionsvorgang auch in umgekehrter Richtung aber könne wegen des bildungsgeschichtlichen Gefälles und der geringeren Reputation der Minnesänger kaum angenommen werden. Auch hier findet sich also das rangordnende Narrativ, befördert durch das festgesetzte Primat einer bestimmten chronologischen Abfolge.

Die ungelösten Probleme, die sich aus diesem Diskussionsstand ergeben, liegen auf der Hand: 1. Welchen Stellenwert haben die seit den Anfängen der Germanistik ermittelten Parallelen zur Romania, die *nicht* als Ausdruck eines konstruktiven Umgangs mit einem bestimmten Prätext zu deuten sind, sondern schlicht ‚Familienähnlichkeiten' aufweisen? 2. Wann kann dabei von tatsächlichen Aktualisierungen romanischer Verwendungsweisen in deutschsprachiger Lyrik ausgegangen und zugleich ausgeschlossen werden, dass es sich *nicht* um einen gemeinsamen, aber unabhängig voneinander stattfindenden Bezug etwa auf antike oder mittellateinische Traditionen oder Topoi handelt? 3. Was lässt sich aus der Vielzahl solcher Fälle für die europäische Lyrikpraxis im Mittelalter ableiten? 4. Wann liegen, bei Verwendung eines engen Intertextualitätskonzeptes nach Klaus Hempfer,[7] markierte Bezüge auf konkrete andere Texte vor bzw. welche Textmerkmale reichen aus, um als Bezugsmarker gelten zu können? – Neben den Kategorien und Merkmalen, die es plausibel machen, dass sich konkret zu benennende Dichter in spezifisch zu definierenden Liedern über die Sprachgrenze hinweg auf ganz konkrete Dichterkollegen und einzelne Werke beziehen, werden ebenso dringend auch Beschreibungsaspekte benötigt, die den zahlreichen Fällen ähnlicher Systemverwendung gerecht werden, also wo eben keine Intertextualität im engeren Sinne angenommen werden kann, eine Interferenz mit der Romania aber dennoch vorzuliegen scheint. Die nachfolgenden Lösungsvorschläge sind vorläufig. Sie sollen im Anschluss exempla-

7 Hempfer 1991. Zu den Problemen einer Markierungstheorie vgl. auch Broich 1985.

risch an Walther von der Vogelweide ausprobiert werden und beziehen sich auf beide Ebenen, also Intertextualität und Systemreferenz:

a) *Formale Intertextualität*: Kontrafakturen sind ein starkes akustisches Signal für ein hörendes Publikum, können aber nicht immer zweifelsfrei identifiziert werden. Die Anzahl der Silben pro Zeile sagt nichts über die Höhe und Länge der Töne aus. Bei fehlender Melodieüberlieferung, und das trifft auf die überwiegende Zahl der Fälle zu, sollten nur vielschichtige bis komplizierte und/oder seltene Formen als Hinweis auf echte Kontrafaktur gelten, also ungewöhnliche Verslängen, komplexe Reimschemata usw. Neben melodischem Gleichklang können dabei auch andere formale Aspekte Bezugsmarker sein, so zum Beispiel die Nachahmung von besonderen Strophenformeln und Klangelementen: *coblas unissonanz*, *coblas capfinadas*, *coblas capcaudadas*.[8] Das Prinzip begegnet häufiger bei Rudolf von Fenis; auch Walther von der Vogelweide probiert Formspiele aus.[9]

b) *Prägnante und seltene Motive*: Welche Motive ‚selten' und welche ‚üblich' sind, bleibt letztlich ein Aspekt der Interpretation, muss also intersubjektiv objektivierbar sein. Dennoch kann die Verwendung von extravaganten Bildern, die nicht zu den liebeslyrischen Allgemeinplätzen gehören, ein Hinweis auf intertextuelle Referenz sein. Wenn Rudolf von Fenis in *einem* Lied zwei ungewöhnliche Vergleiche verwendet, nämlich den Baumkletterer, der nicht mehr heruntersteigen kann, und den Glücksspieler, der zu spät aufhört, und es auf der anderen Seite zwei Lieder von Folquet de Marseille gibt, in denen jeweils eines der beiden Motive diskutiert wird, dann spricht vieles dafür, dass Rudolf die beiden Folquet-Kanzonen in seinem Lied kontaminiert.[10]

c) *Kombination*: Zeigen deutsche Lieder Formstrukturen, die in der Romania üblicher sind als in der Germania, und verbindet sich dies mit der Verwendung von Motiven, die in der Romania häufiger verwendet werden, lässt dies den Schluss

8 Bei den *coblas unissonans* besitzen alle Strophen die gleichen Reimklänge; die zu überwindende Schwierigkeit liegt darin, möglichst viele verschiedene Reimwörter desselben Typs zu finden. In den *coblas capcaudadas* bildet der Endreim einer Strophe den Anfangsreim der nächsten, entspricht also einem übergehenden Pausenreim. Das Phänomen der *coblas capfinadas* liegt dann vor, wenn der Endreim einer Strophe mittig im ersten Vers der folgenden Strophe aufgenommen wird. All diese Formspiele befördern eine stärkere Verzahnung der Strophen untereinander, wobei die beiden zuletzt genannten Fälle zudem die Strophenabfolge festlegen und damit weniger Varianzspielraum für den Vortrag und die Abschrift in den Manuskripten bieten.

9 Vgl. etwa Rudolf von Fenis MF 80,25 (*Minne gebiutet mir, daz ich singe*). Walther von der Vogelweide spielt mit Binnenreimen als Versprinzip, siehe L 47,16 (*Ich minne, sinne, lange zît*). Alle Zitate, Liedernummern und Kürzel nach folgenden Ausgaben: *Des Minnesangs Frühling*, hrsg. von Moser/Tervooren 1988 (abgekürzt als MF), sowie *Walther von der Vogelweide*, hrsg. von Cormeau 1996 (abgekürzt als L nach der ursprünglichen Lachmann-Ausgabe).

10 Es handelt sich dabei um Rudolfs Lied MF 80,1 (*Gewan ich ze minnen ie guoten wân*). Siehe dazu Zotz 2005, hier 184–204. Zotz reklamiert ebd. sogar noch ein drittes Lied von Folquet als Ideengeber für Rudolf.

zu, dass diese deutschen Lieder eine Interaktion mit romanischen Liedern vollziehen, selbst wenn eine der Ähnlichkeiten (also entweder Form oder Motivik) weniger stark hervortritt als die andere.

d) *Quantität*: Wenn ein deutsches Lied aus besonders vielen Elementen besteht, die in der romanischen Lyrik verwendet werden, kann die Häufung auf eine gezielte Interaktion verweisen. Diese Kategorie ist unbedingt über das Einzellied hinauszudenken. Produziert nämlich ein Minnesänger mehrere Lieder, die sich auf die Romania beziehen lassen, sollte dies den Anlass geben, im restlichen Œuvre noch einmal intensiver nach romanisch-deutschen Parallelen zu suchen – hier allerdings mit der gebotenen Vorsicht, um nicht in ein hermeneutisch zirkuläres Fahrwasser zu geraten.

e) *Historisches Umfeld*: Ein starkes Argument der Plausibilisierung sind Realien oder zumindest auf Außerliterarisches beziehbare Textdaten, die einen persönlichen Kontakt zwischen Minnesängern und Troubadours bzw. Trouvères nahelegen. Dazu gehören urkundliche Erwähnungen im jeweils anderen Sprachraum, Deiktika hin auf Gönner, Höfe, Orte der jeweils anderen Sprachgemeinschaft, konkrete Namensnennungen der Kollegen oder wörtliche Zitate aus Liedern bzw. deren Paraphrasen, geographische Nähe, dynastische Verbindungen (auch der Gönner untereinander), familiäre Zweisprachigkeit, Teilnahme am Kreuzzug als großem Forum deutsch-romanischer Interaktion. Sicher belegen lässt sich damit noch immer nichts, aber es wird möglich, Wahrscheinlichkeiten zu beschreiben.

Das konkrete Beispiel setzt an bei dem berühmten ‚Preislied' Walthers von der Vogelweide *Ir sult sprechen willekomen* (L 56,14),[11] dessen Bezugsoptionen auf die Romania bereits umfassend diskutiert worden sind.[12] Gerade deshalb ist es interessant, dieses Lied erneut genauer zu betrachten. Zum einen können damit die bereits erzielten Ergebnisse methodisch hinterfragt werden; zum anderen hat die erneute Sichtung altprovenzalischer Lyrik neues Material zutage befördert, durch das Walthers Schaffen in ein anderes, noch stärker von interaktiver Dynamik geprägtes Licht rückt.

In L 56,14 wird das lyrische Ich, in der Sängerrolle konturiert, als Weitgereister inszeniert. Der Sprecher leitet aus seiner Wanderschaft ein breites Wissen über die Menschen ab und kann deshalb die Souveränität beanspruchen, über sie zu urteilen. Er benutzt seinen Kenntnisvorsprung, um deutsche Frauen – und deutsche Männer! – als die wohlerzogensten und schönsten zu preisen, und zwar *Von der Elbe unz an den Rîn | her wider unz an der Unger lant* (L 56,38–39).[13] Das umreißt weite Teile Deutsch-

11 Die einzelnen handschriftlichen Fassungen sind abgedruckt bei Bauschke 1999, 134–137.

12 So geschehen etwa bei Müller 1994, Bauschke 1999, 134–167, und zuletzt Kellner 2018, 96–104, jeweils mit Forschungsdiskussion.

13 So lautet die Lesart in der Kleinen Heidelberger Liederhandschrift A, die auch in der Cormeau-Ausgabe 1996 favorisiert wird. Die Große Heidelberger Liederhandschrift C bietet ähnlich lautend *Von der Elbe unz an den Rîn | und wider unz in Ungerlant* (zitiert nach Bauschke 1999, 135).

lands. Die Faktur des Rollen-Ich changiert zwischen Spruchdichter, der für Bezahlung singt, und Minnewerber, der den Lohn der Geliebten ersehnt. Indem Walther diese beiden zentralen Register seines Dichtens in *einem* Lied verknüpft, kann er sich und sein Repertoire in prägnanter Weise an den Höfen vorstellen. Textintern erklärt sich das Lob der Deutschen aus einer Anspielung auf ihre ungerechte Beurteilung: *swer si schiltet, derst gar betrogen:* | *ich enkan sîn anders niht verstân* (L 57,9–10).[14] In der Lesart des Würzburger Hausbuchs heißt es sogar: *Falschez volk ist gar betrogen,* | *sie enkunnen êren niht begân*.[15] Das kann die rhetorische Figur der *refutatio* sein, mutet aber doch wie Gegenwehr mit konkretem Bezug an; und tatsächlich sind von den Troubadours Peire Vidal und Peire de la Cavarana Scheltreden gegen die Deutschen überliefert. Dass Walther in und mit seinem ‚Preislied' eine Verteidigung gegen romanische Schmähungen formuliert, gehört seit langem zu den Forschungsnarrativen der Altgermanistik. Als erster zitiert Wilhelm Nickel die entsprechenden Passagen von Peire Vidal und Peire de la Cavarana und verleiht dem möglichen Bezug speziell auf Peire Vidal noch durch die Erwähnung Gewicht, dass bereits Konrad Burdach auf diesen Troubadour hingewiesen habe.[16] Nickels Beobachtungen werden schnell generalisiert, so etwa durch Carl von Kraus:

> Walther [hat] sein Lied zur Abwehr romanischer Überheblichkeit verfaßt [...], mag er nun gerade Peire Vidal im Sinn gehabt haben oder irgendeinen ähnlichen anderen Chauvinisten.[17]

Damit wird nicht nur *Ir sult sprechen willekomen* auf einen apologetischen Tenor reduziert, sondern auch die provenzalischen Sirventes bleiben, was ihre Gesamtaussagen angeht, im Dunkeln. Daran hat sich nichts geändert; denn bis heute hat sich die Forschung nur um die wie aus einem Steinbruch herausgelösten Scheltpassagen gekümmert, das kontextuelle Feld der romanischen Polemiken aber ausgeblendet. Darüber hinaus fehlt es an einem heuristisch belastbaren Rahmen, der die vermeintliche lyrische Kommunikation methodisch absichert. Kritik der Deutschen einerseits und Deutschenlob andererseits müssen ja nicht unbedingt aufeinander bezogen sein. Es ist daher unablässig, das Versäumte nachzuholen und die betreffenden Passagen von Peire de la Cavarana und Peire Vidal in ihren jeweiligen Liedzusammenhängen zu beurteilen. Mit diesen Ergebnissen muss dann Walthers ‚Preislied' L 56,14 erneut konfrontiert werden.

Von Peire de la Cavarana ist ein siebenstrophiges Sirventes, *D'un serventes faire* („Ein Sirventes abzufassen"), PC 334,1, überliefert, das eine umfassende Polemik gegen die Politik des deutschen Kaisers in Italien formuliert und in einem Refrain gebets-

14 Wiederum gehen im Wortlaut die Handschriften A und C hier nahezu konform.

15 Zitiert nach Bauschke 1999, 137. *Falschez volk* (L 57,9) mutiert traditionell per Konjektur zu *Wälschez*, und zwar auf der Basis des Fragments U^{xx}, das *[We]lischez* überliefert. Damit wird der potenzielle Bezug auf die Romania forciert. Über Lesart und Konjektur handelt von Kraus 1935, 226.

16 Nickel 1907, 20–27.

17 Von Kraus 1935, 226.

mühlenartig die Lombarden vor staufischer Okkupation warnt. Die Datierungsmöglichkeiten reichen von 1194 bis 1225.[18] In zwei Strophen spießt Peire de la Cavarana insbesondere die deutsche Sprache auf:[19]

La gent d'Alemagna
Non voillaz amar
Ni ia sa compaigna
Nous plaza usar,
Car cor m'en fai laigna
Ab lor sargotar. (IV,1–6)[20]

beziehungsweise:

Granoglas resembla [la gent d'Alemanha]
En dir: „broder, guaz?"
Lairan, quant s'asembla,
Cum cans enrabiaz. (V,1–4)[21]

Peire de la Cavarana aktualisiert damit einen deutschenfeindlichen Topos, der bereits im *Liber de regno Sicilie* des Hugo Falcandus, entstanden zwischen 1154 und 1169, begegnet[22] und der eine Tradition etabliert, die über das 12. Jahrhundert hinausreicht. Nach dem Tod Heinrichs VI. hat selbst seine Witwe Konstanze eine entsprechende Propaganda lanciert, um den sizilianischen Thron für ihren minderjährigen Sohn Friedrich zu sichern.[23] Geradezu sprichwörtlich verwendet Raimbaut de Vaqueiras das Motiv; er lässt seine Dame behaupten, sie verstehe ihn, den Liebenden, ebenso wenig wie die Schotten und die Baiern.[24]

In diesem Kontext ist Peire Vidal mit seinem Sirventes PC 364,14 zu verorten:[25]

Alamans trob deschauzitz e vilans ;
E quand negus si feing esser cortes,
Ira mortals cozens et enois es ;

18 Diskussion durch Grimaldi 2013.

19 Zitiert nach *I trovatori d'Italia*, hrsg. von Bertoni 1915, 206–210 (mit fotomechanischem Nachdruck von Hs. D und italienischer Übersetzung). Nummerierung nach Pillet/Carstens 1933 (im Folgenden abgekürzt als PC).

20 „Das deutsche Volk sollt Ihr nicht lieben, auch soll Euch seine Gesellschaft nicht gefallen, denn es schmerzt mir das Herz, wenn ich mit ihnen reden muss." – Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von mir.

21 „Fröschen ähneln sie [die Deutschen], wenn sie ‚Prost, Bruder!' sagen. Dieser Klang erinnert an kläffende Hunde."

22 Hugo Falcandus, *Liber de regno Sicilie*, hrsg. von Siragusa 1960 [1897]. Vgl. dazu auch Becker 2013.

23 Grimaldi 2013, 42–43.

24 Deutschenfeindliche Motive kommen im Werk des Raimbaut de Vaqueiras mehrfach vor, siehe *Raimbaut von Vaqueiras*, hrsg. von Fassbinder 1977 [1929].

25 Alle Zitate und Versangaben nach *Les poésies de Peire Vidal*, hrsg. von Anglade 1923.

E lor parlars sembla lairars de cans ;
Per qu'ieu non vuoill esser seigner de Frisa,
C'auzis tot jor lo glat dels enoios :
Anz vuoill estar entre.ls Lombartz joios,
Pres de midonz, qu'es gaia, blanc' et lisa. (II,1–8)[26]

Auch Peire Vidal charakterisiert die Deutschen als unsympathisch, macht sich über die Sprache lustig und verwendet dafür Tiervergleiche. Zusätzlich liefert er Erklärungen, um seine Ressentiments zu begründen; dafür bezieht er sich auf die höfische Norm, die er bei den grobschlächtigen Teutonen nicht erfüllt sieht. Der am Strophenschluss ausgerufene Wunsch, lieber bei der lombardischen Dame zu sein, alludiert das politische Umfeld der deutschenfeindlichen Äußerung; sie richtet sich gegen die oberitalienischen Aktivitäten der Staufer. Noch deutlicher zeigt sich diese politische Kontextualisierung, wenn die weiteren Strophen des Sirventes einbezogen werden: Der exordiale Segenswunsch (I,1) *Bon' aventura don Deus als Pizans* („Gott schenke den Pisanern ein gutes Geschick") bildet den Auftakt, um die pisanische Überlegenheit über die Genueser zu feiern, I,3: *Et an baissat l'orgoill dels Genoes* („Und so neigte sich der Stolz der Genueser"). Dann folgt als zweite Strophe die antideutsche Polemik. Strophe III setzt diesen Tenor fort:

E pois mieus es Monferratz e Milans,
A mon dan git Alamans e Tyes ;
E si.m creira Richartz, reis dels Engles,
En breu d'ora tornara per sas mans
Lo regisme de Palerm' e de Riza,
Car lo conquis la soa rezensos.
De mi dic ben : si pel marques non fos,
Non pretz cinc marcs una rota camisa. (III,1–8)[27]

Peire Vidal marginalisiert die *Alamans* mit dem Hinweis auf seine Verbindungen zu Montferrat und Mailand, und er erinnert an die Lösegeldzahlung des englischen Königs Richard Löwenherz, dem er die Rückeroberung von Palermo und Reggio in Aussicht stellt bzw. zumindest zutraut. Die Profiteure der Gefangennahme, nämlich Herzog Leopold V. von Österreich und Kaiser Heinrich VI., werden nicht explizit er-

26 „Ich finde die Deutschen ungehobelt und grob; und wenn einer von ihnen meint, höfisch zu sein, ist das eine tödliche Qual und ein bitterer Kummer. Ihre Sprache gleicht dem Kläffen von Hunden. Ich möchte auch nicht gern Herr von Friesland sein und dann den ganzen Tag das Jaulen dieser aufdringlichen Menschen hören. Lieber wäre ich bei den fröhlichen Lombarden, nah bei meiner Dame, die lustig, glänzend hell und zärtlich ist."

27 „Da Montferrat und Mailand mir gehören, pfeife ich auf die Deutschen und Teutonen. Und wenn Richard, König der Engländer, mir glaubt, wird er in kurzer Zeit die Herrschaft über Palermo und Reggio in seinen Händen halten, denn er hat sie mit seinem Lösegeld erobert. Was mich betrifft, so sage ich: Wenn es nicht für den Marquis wäre, hielte ich ein zerrissenes Hemd für weniger schlimm als fünf Mark."

wähnt, aber automatisch in ein schlechtes Licht gerückt. Das geschieht auch in der fünften Strophe, die zum lombardischen Widerstand aufruft:

Ben volgra [...]
que estes Lombardi' en defes
De crois ribautz e de mals escarans.
Lombartz, membre.us com Poilla fo conquisa (V,2–5).[28]

Die Okkupationsbestrebungen lassen die Deutschen zu Bastarden und Räubern werden. Was dagegen spricht, dass Walther sich in seinem ‚Preislied' intertextuell auf dieses Sirventes von Peire Vidal bezieht, ist die Datierung. Der Troubadour erwähnt Richard Löwenherz als Lebenden, sein Text muss also vor dessen Tod 1199 entstanden sein.[29] Danach büßt Peire Vidals Polemik ihre propagandistische Schlagkraft ein, wird also später kaum noch vorgetragen worden sein. Für *Ir sult sprechen willekomen* (L 56,14) bedeutete dies, soll an dem etablierten Forschungsnarrativ einer intertextuellen Verknüpfung mit PC 364,14 festgehalten werden, eine deutlich frühere und damit problematische Datierung sowie eine insgesamt gesteigerte politische Aussageintention. Die Berücksichtigung aller überlieferten Strophen des Sirventes relativiert also die überkommene Einschätzung von Walthers Intertextualität mit Peire Vidal.

Es gibt allerdings noch eine zweite Deutschenschelte bei dem Provenzalen, Geleitstrophe zum Canso-Sirventes PC 364,13 *Ben viu a gran dolor* („Derjenige lebt in großem Schmerz"), entsprechend deutlich kürzer, wohl daher ohne Bezug auf die Sprache, aber mit stärkerer Polemik, was die höfische Sitte angeht:

Alaman, trop vos dic
Vilan, felon, enic,
Qu'anc de vos no.s jauzic
Qui.us amet ni.us servic. (VIII,1–4)[30]

Die Tornada inszeniert die Deutschen als gemeine Gauner und vermittelt eine Atmosphäre enttäuschten Dienstes; dahinter mag sich ein ausgebliebener Erfolg als Sänger verbergen. Auch darauf könnte im Übrigen die Tradition der Sprachschelten hindeuten; das deutsche Publikum hätte die okzitanischen Klänge dann weniger goutiert als von Peire Vidal und seinen Kollegen erhofft. Wiederum sind es im Fall der Geleitverse die anderen Strophen, durch welche die Bezugsoptionen interessant werden. Peire Vidal setzt ein mit der Trauer um seinen verstorbenen Gönner, gemeint ist König Alphons II.

28 „Ich wünsche mir, [...] dass die Lombardei sich verteidigt gegen Bastarde und böse Räuber. Lombarden, erinnert Euch daran, wie Apulien erobert wurde."
29 Fraser 2006, 145–146.
30 „Deutsche, ich sage Euch, Ihr seid zu unhöfisch, verbrecherisch, ungerecht, denn niemals hat sich jemand an Euch erfreut, wer Euch diente oder Euch liebte."

von Aragon,[31] um den Schmerz über den Verlust recht schnell in die Freude über einen neuen Mäzen umzulenken, den er umwirbt:

Per ma vida gandir
M'en anei en Ongria
Al bon rei N'Aimeric,
On trobei bon abric,
Et aura.m ses cor tric
Servidor et amic. (I,7–12)[32]

Emmerich von Ungarn heiratet 1199 Konstanze von Aragon, Tochter des verstorbenen Alphons; mutmaßlich war Peire Vidal Teil des Hochzeitszuges und gelangte auf diesem Weg in den Osten.[33] Die Selbstvermarktung wird in Strophe II aufgenommen, wenn Peire Vidal behauptet, sein Lobgesang könne den Ruhm des ungarischen Königs vermehren. Dabei lässt er keinen Zweifel daran, dass er eine angemessene Belohnung erwartet. Um das Potenzial, und zwar auch das Gefahrenpotenzial seiner Kunst zu demonstrieren, teilt Peire Vidal beispielhaft gegen König Philipp II. August von Frankreich aus, einen staufischen Verbündeten. Das ist durchaus als Drohgebärde zu verstehen. Bei ausbleibender Bezahlung kann ein Lob sich schnell in Schelte verwandeln. Strophe III schließt direkt daran an:

Pauc pretz emperador
Escas ni raubador
Ni rei galiador
Qui vol Deu escarnir
Ni sos baros aunir
Per falsa maïstria.
Mas al derrier sospir
Ja no.l valra feunia
Plus que fetz don Enric,
Quan camjava nessic
E.l bon Richart aunic
E Deu que n'envazic. (III,1–12)[34]

Peire Vidal bezieht sich auf Kaiser Heinrich VI., über den er als Verstorbenen spricht – das datiert den Text nach 1197 –, und er zeichnet ihn als geizigen gottlosen Dieb und

31 Den historischen Hintergrund arbeitet Hoepffner 1961, hier 157, auf.

32 „Um mein Leben zu retten, bin ich nach Ungarn gegangen zum guten König Emmerich, wo ich gute Zuflucht gefunden habe, und er wird in mir einen loyalen Diener und Freund haben."

33 Hoepffner 1961, 157–161.

34 „Ich halte wenig von einem Herrscher, der geizig ist oder ein Dieb, noch von einem betrügerischen König, der Gott täuschen will und seine Barone beschämt durch seine ungerechte Tyrannei. Doch wenn er seinen letzten Atemzug macht, wird ihm sein Verbrechen ebenso wenig helfen wie dem Herrn Heinrich, als dieser sich der Missetat zuwandte und dem guten Richard Unrecht zufügte und damit wider Gott sündigte."

Betrüger, der mit der Lösegeldforderung an Richard Löwenherz sein Seelenheil verspielt habe. Der *emperador* wird zu *don Enric* degradiert, in seiner Sterblichkeit auf das reine Menschsein reduziert und in diesem Sinne als verloren inszeniert. In einer syllogistischen Denkstruktur erscheint damit eine eventuelle Sparsamkeit gegenüber dem Sänger ebenfalls als Sünde. – Die Anspielung auf den englischen König wirft ein neues Licht auf die Lesart von Walthers ‚Preislied' im bereits erwähnten Würzburger Hausbuch: Dort heißt es in L 56,39 statt *her wider unz an der Unger lant* (also wohl einer Anspielung auf Peire Vidals Lob des ungarischen Königs) nun mit anderer Lokalisierung *wider her biz an Engellant*.[35] Diese Crux der Forschung macht im Kontext des okzitanischen Sirventes ebenfalls Sinn; denn das Herrschaftsgebiet des bei Peire Vidal angesprochenen König Richard wäre in Walthers Formulierung gleichsam mit eingefangen, um sich davon abzugrenzen.

Die Beispielreihe schlechter Herrscher und Mäzene, die in Strophe IV weitergeht, argumentiert genereller, weil nun antike Figuren angeführt werden, und zwar die tödlichen Schicksale von Alexander und Darius. Mit dieser umfassenden Lohnforderung bricht plötzlich Strophe V:

Per qu'eu no volh ricor
Mas de joi e d'amor,
Quar ben tenh a folor
Qui trop vol requerir
So don no pot jauzir. (V,1–5)[36]

Nicht Besitz wird angestrebt, sondern Liebesglück. Die Strophe endet mit der Werbung um eine unerreichbare Frau. Ihr Lob nimmt die komplette sechste Strophe ein. Daran schließen sich zwei Tornadas an, die erste auf Petrus den II. von Aragon gemünzt, Sohn des eingangs als verstorben beklagten Alphons, die zweite Tornada enthält die Deutschenschelte.

Walther von der Vogelweide betreibt nun in *Ir sult sprechen willekomen* (L 56,14) ein ähnliches Spiel, wenn er zwischen materieller Lohnforderung, Verzicht auf Bezahlung und Bitte um weiblichen Gunsterweis oszilliert:

[…] *Ich wil aber miete.*
wirt mîn lôn iht guot,
ich sage vil lîhte, daz iu sanfte tuot.
seht, waz man mir êren biete. (L 56,18–21)
Ich wil tiuschen vrouwen sagen,
solchiu mære, daz si deste baz
al der welte suln behagen,
âne grôze miete tuon ich daz. (L 56,22–25)

35 Zitiert nach Bauschke 1999, 137.

36 „Ich suche auch keinen Reichtum, es sei denn an Freude und an Liebe. Denn ich halte denjenigen für verrückt, der zu sehr nach dem sucht, was ihn nicht glücklich macht."

[...]
sô bin ich gevüege und bitte si nihtes mêr,
wan daz si mich grüezen schône. (L 56,28–29)

Walthers Ich-Inszenierung zwischen Spruchdichter und Minnesänger, bezahltem Propagandisten und Liebeswerber erinnert an die bei Peire Vidal über viele Strophen entfaltete rhetorische Strategie und kondensiert die Argumentation in einigen wenigen Versen. Breiteren Raum erhält dann seine Gegendarstellung deutscher Tugenden, um die Schelte des Troubadours zu entkräften, die alle Deutschen und insbesondere den verstorbenen Stauferkaiser ins Visier genommen hatte. Mit Strophe VI, allein im Codex Manesse überliefert, eignet Walther schließlich sein Lied einer Dame zu und nimmt damit zumindest semantisch das romanische Prinzip der Tornada auf. Über die thematische Nähe zu Peire Vidal und den kommunikativen Konnex von Schelte und Gegenwehr hinaus zeigen sich also auch Strukturähnlichkeiten zu lyrischen Praktiken der Romania.

Weitere Elemente des provenzalischen Textes klingen in anderen Liedern und Sprüchen Walthers ähnlich: Im zweiten Philippston benutzt er das Beispiel Alexanders des Großen, um die Vorzüge der Freigebigkeit zu belegen, anders als Peire Vidal hier in positiver Wendung:

swelh künic, der milte geben kan,
si gît im, daz er nie gewan.
wie Alexander sich versan! (L 17,7–9)

Eine ständische Degradierung des unehrenhaften Herrschers findet sich im König-Friedrichston:

Ich hân hern Otten triuwe, er welle mich noch rîchen.
wie genam aber er mîn dienest ie sô trügelîchen? (L 26,23–24)

Walther beschwert sich über den geizigen Mäzen Kaiser Otto IV. und deutet die fehlende *milte* als Indikator für mangelnde Herrschertugenden. Die herabsetzende Anrede *hern Otten* entspricht Peire Vidals *don Enric*. Selbstverständlich können diese Einfälle auch auf Polygenese beruhen, etwa als Rückgriff auf gemeinsame rhetorische Traditionen der Panegyrik bzw. Polemik. Dann aber wäre zumindest anzuerkennen, dass poetische Aktualisierungen in romanischer und deutscher Sprache Teil eines größer zu denkenden europäischen Lyriksystems sind und darum nicht getrennt voneinander, sondern im gegenseitigen Kontext betrachtet werden müssen. Auch Walthers Aktivitäten als Sangspruchdichter relativieren sich. Wie zuerst Nickel[37] und jüngst

37 Nickel 1907.

Bernd Bastert[38] gezeigt haben, rücken deutsche Gnomik und provenzalische Sirventes ohnehin enger zusammen.

Eine bisher gar nicht beachtete Parallele, die für die Ermittlung intertextueller Bezugspunkte allerdings zentral ist,[39] findet sich im Kanzonenteil von Peire Vidals Text. Relevant ist vor allem die sechste Strophe:

Que roza de Pascor
Sembla de sa color
E lis de sa blancor ;
E quan la volc bastir
Deus, mes i son albir,
Qu'en ren als no l'avia.
En leis volc revenir
Amors e drudaria ;
Qu'us esgartz me feric,
Don anc pois no.m garic ;
Mas garra.m, quan que tric,
O jove o antic. (VI,1–12)[40]

Das christologisch-mariologische Farbenspiel der roten Rose und der weißen Lilie soll die Dame sakralisierend überhöhen. Nochmal gesteigert wird diese ohnehin schon starke Hyperbolik, wenn Peire Vidal auf den Schöpfergott anspielt; er habe im kreativen Prozess besondere Sorgfalt auf diese eine Dame verwandt. Auf den Liebenden hat der weibliche Blick eine extreme Wirkung, die Heilung notwendig macht; die Zuversicht des Sprechers, dass Genesung möglich sei, gründet sich auf chronologischer Optionalität: Es werden Motive von Jugend und Alter aufgerufen und darüber die Zuversicht geäußert, zu einem späteren Zeitpunkt zu heilen. – Von Walther von der Vogelweide ist ein Frauenpreislied überliefert, das in der Forschung eine ähnliche Prominenz wie das schon besprochene Loblied auf die Deutschen besitzt, *Si wunderwol gemachet wîp* (L 53,25). Der Text dient bisher vor allem als Beleg für Walthers Rekurs auf mittellateinische Konventionen des Frauenpreises, weil bestimmte Elemente, etwa die Erwähnung einzelner Körperteile und die Reihenfolge von deren Beschreibung, in der deutschen Lyrik ungewöhnlich sind, in der Vagantendichtung aber Parallelen besitzen.[41] Ein möglicher Bezug auf Peire Vidal ist bisher nicht aufgefallen. Dabei heißt es in der dritten Strophe:

38 Bastert 2011.

39 Selbst dem sonst so verlässlichen Kommentar von Wilmanns 1924 ist diese Beobachtung entgangen.

40 „Der Rose zu Ostern gleicht sie von der Farbe und der Lilie in ihrer Weißheit. Als Gott sie erschaffen wollte, hat er alle Aufmerksamkeit daraufgelegt, denn er hat an nichts anderes gedacht. In ihr wollte er Liebe und Leidenschaft aufleben lassen. Ein Blick traf mich, wovon sie mich bisher nicht geheilt hat; aber sie wird mich noch davon heilen, früher oder später, ob jung, ob alt."

41 Von Kraus 1935, hier 196, diskutiert die verschiedenen Typenhorizonte (Vagantenlyrik, Ovid, provenzalische Liedkunst), um sich dann für die mittellateinische Liebesdichtung als Bezugssystem zu entscheiden. Siehe auch Bauschke 1999, 125.

Got hât ir wengel hôhen vlîz,
er streich sô tiure varwe dar,
sô reine rôt, sô reine wîz,
hie rœseloht, dort lilienvar. (L 53,35–38)

Wie Peire Vidal ordnet Walther die Farben des Teints den heilsgeschichtlich aufgeladenen Blumen zu, und wie der Troubadour inszeniert er Gott als Künstler, der seinem Meisterwerk besonderen Eifer hat angedeihen lassen. Walthers Dame sieht den Liebenden nicht an, trifft ihn aber doch amorgleich ab und ruft damit Schmerzen hervor: *si sach mîn niht, dô sî mich schôz; | daz stichet noch, als ez dô stach* (54,23–24). Dem nur ersehnten Blick wird allerdings eine Heilungskompetenz zugeschrieben, die sich im Verjüngungsmotiv manifestiert:

sô möhte ein wunder wol geschehen:
ich junge, und tuot si daz,
und wirt mir gernden siechen seneder sühte baz. (L 54,34–36)

Was die Farbstruktur der weiblichen Haut angeht, die Gott mit außergewöhnlichem Einsatz erschaffen hat, gehen also Peire Vidal und Walther von der Vogelweide zusammen. Das Blickmotiv dreht Walther genau um; für den Heilungsgedanken verwendet er wie der Troubadour ein chronologisch angelegtes Denkbild. Diese Ähnlichkeiten sollten nicht für einen Zufall gehalten werden. Es scheint vielmehr möglich, dass Walther aus dem Canso-Sirventes PC 364,13 eine Reihe von Anregungen aufgenommen hat und in unterschiedlichen Liedern und Sprüchen weiterverarbeitet: im Lob der Deutschen, im Preislied weiblicher Schönheit, in der politischen Sangspruchdichtung. Vieles deutet sogar darauf hin, dass Walther durch mehrere Texte von Peire Vidal stimuliert worden ist. An anderer Stelle in *Si wunderwol gemachet wîp* (L 53,25) ist nämlich von einem geliehenen Kuss die Rede.[42] Das Kussmotiv aber, und zwar in Form eines gestohlenen Kusses, zieht sich wie ein roter Faden durch Peire Vidals Lyrik, avanciert zu einem Markenzeichen mit Wiedererkennungseffekt und findet über entsprechende Razos Eingang in die Vida.[43] Walther könnte mit dem geborgten Kuss den erotischen Übergriff Peire Vidals intertextuell heilen.

Eine letzte Bezugsoption soll für *Ir sult sprechen willekomen* (L 56,14) wenigstens angedeutet werden.[44] Prägnant an Walthers Inszenierung des Weitgereisten ist die Flüsseformel:

42 *Si hât ein küssen, daz ist rôt, | gewünne ich daz für mînen munt, | sô stüent ich ûf ûz dirre nôt | und wære och iemer mê gesunt. | Swâ sî daz an ir wengel leget, | dâ wær ich gerne nâhe bî. | ez smecket, sô manz iender reget, | alsam ez allez balsame sî. | daz sol si lîhen mir: | sô dicke sô si ez wider wil, sô gib ich ez ir* (L 54,7–16).

43 Siehe hierzu Bauschke 1999, 109–133, sowie Touber 2005b.

44 Eine ausführlichere Besprechung erübrigt sich, da diese Parallele in der Forschung bereits mehrfach besprochen worden ist: zuerst bei Nickel 1907, 23–25, siehe auch Bauschke, 1999, 158–161; Kasten

Von der Elbe unz an den Rîn
her wider unz an der Ungar lant,
dâ mügen wol die besten sîn,
die ich in der welte hân erkant. (L 56,38–57,2)

Auch das gibt es bei Peire Vidal in PC 364,1, *Ab l'alen tir vas me l'aire* („Mit meinem Atem ziehe ich die Luft ein"):

Ab l'alen tir vas me l'aire
Qu'eu sen venir de Proensa ; (I,1–2)
[...]
Qu'om no sap tan dous repaire
Com de Rozer tro qu'a Vensa,
Si com clau mars e Durensa,
Ni on tan fis jois s'esclaire.
Per qu'entre la franca gen
Ai laissat mon cor jauzen
Ab leis que fa.ls iratz rire. (II,1–7)[45]

Gäbe es nur diese eine Parallele, ließe sich über Polygenese spekulieren. In der Zusammenschau mit den anderen aufgezeigten Berührungspunkten aber greift das eingangs vorgeschlagene Quantitätenargument. Wie Mosaiksteinchen fügen sich die einzelnen Korrespondenzen zu einem Netzwerk lyrischer Kontakte Walthers zu Peire Vidal zusammen.

Das sozio-politische Umfeld bietet dafür den nötigen Rahmen. Wolfger von Erla, Bischof von Passau und Patriarch von Aquileja, ist in einer Reiserechnung als Spender eines Pelzmantels für Walther von der Vogelweide belegt.[46] Mehrfach trifft Wolfger diplomatisch mit Bonifaz I. von Montferrat zusammen; der italienische Adlige steht auf der Seite der Staufer.[47] Marquis Bonifaz ist eventuell selbst als Dichter hervorgetreten, in jedem Fall aber war er Gönner von Raimbaut de Vaqueiras und Peire Vidal.[48] Beide verwenden den sich auf die Sprache beziehenden antiteutonischen Topos. Ein Widerspruch ist das nicht. Auch bei prostaufischer Einstellung gab es auf italienischer Seite Unzufriedenheiten, und offenbar haben sie sich in der Lyrik als spöttisch formulierte Ressentiments ihre Bahn gebrochen. Darüber hinaus ist Peire Vidal neben dem Engage-

1995, 68, stellt den Bezug zu Peire Vidal in Frage. Anders als bei PC 364,14 oder PC 364,13 ergeben sich für PC 364,1 keine neuen, die existierende Position relativierenden oder verstärkenden Aspekte.

45 „Mit meinem Atem ziehe ich die Luft ein, die ich von der Provence kommen fühle. [...] Denn man kennt kein so schönes Land wie das, das von der Rhone nach Vence reicht und das (vom Wasser) umschlossen ist zwischen Meer und der Durance; es gibt keines, wo so reine Freude herrscht. Bei diesen edlen Menschen habe ich deshalb mein fröhliches Herz gelassen – bei derjenigen, die (selbst) den Traurigen das Lachen bringt."

46 Darüber handelt grundlegend mit Bereitstellung des Materials Heger 1970.

47 Meves 1994 untersucht detailliert die diplomatischen Verbindungen.

48 Siehe Longnon 1948; vgl. auch Hoepffner 1961, hier 130–143.

ment bei Bonifaz auch an anderen oberitalienischen, und zwar entschieden antistaufischen Höfen tätig gewesen, so zum Beispiel bei Manfred I. Lancia, Marquis von Busca, der Krieg gegen Bonifaz führt und, selbst Troubadour, mit Peire Vidal Streitgedichte verfasst.[49] Der Schwager von Bonifaz war übrigens Marquis Albert von Malaspina und ist ebenfalls als Troubadour hervorgetreten. Sowohl Albert von Malaspina als auch sein Schwager Bonifaz von Montferrat werden als Verfasser eines anonym überlieferten Dialogliedes gehandelt, das als Vorlage für Albrechts von Johansdorf *Ich vant si âne huote* (MF 93,12) gilt.[50] Albrecht wiederum ist als Ministeriale Wolfgers von Erla belegt.[51]

Die Fäden ließen sich noch weiterspinnen, insbesondere wenn das oben angesprochene Kussmotiv berücksichtigt wird,[52] doch schon die bisher gemachten Ausführungen geben Einblick in ein komplexes Geflecht persönlicher und literarischer Beziehungen. Denn wie bei einem Schneeballsystem, wo es immer mehr und mehr Mitspieler gibt, offenbart sich auch in der Lyrik ein feines Netzwerk, wenn an einer einzigen Stelle Tiefenbohrungen vorgenommen werden. Daher stellt sich, für das konkrete Beispiel gesprochen, die Frage, wie Walthers Bezüge zur Romania zu bewerten sind: Erstens ist *Ir sult sprechen willekomen* (L 56,14) keine Kontrafaktur. Dennoch gibt es Strukturparallelen zur troubadouresken Dichtungsweise wie etwa dem Tornada-Prinzip. Vermutlich handelt es sich dabei um Verwendungswissen, das zumindest auf einer grundsätzlichen Kenntnis romanischer Lyrik beruht. Zweitens partizipiert Walther mit seinem verteidigenden Rekurs auf die Deutschenschelte an einer in Italien etablierten Tradition stauferfeindlicher Positionsnahme, die er aufruft und verwirft. Drittens lassen die Vielzahl der Bezüge zwischen Walther und Peire Vidal sowie die nachweisbaren Kontakte ihrer Gönner untereinander den Schluss zu, dass Walther ein bestimmtes Lied von Peire Vidal aufnimmt und weiterverarbeitet, indem er in *Ir sult sprechen willekomen* (L 56,14) die Deutschenschelte entkräftet und in *Si wunderwol gemachet wîp* (L 53,25) vom Frauenlobentwurf des Troubadours profitiert. An diesen beiden Stellen liegt nun also doch Intertextualität im engeren Sinne vor, und die lyrisch etablierte Kommunikation soll die fremdenfeindliche Äußerung von Peire Vidal abwehren und widerlegen.

Aus allen drei Punkten lässt sich in einem weiteren, generalisierenden Schritt die Aufforderung an die Mittelalterphilologie ableiten, weniger die lyrischen Einzelsysteme einer Sprache zu betrachten und stattdessen vielmehr von einem europäischen Lyriksystem auszugehen, das sich als dynamisches Netzwerk darstellt. An diesem Netzwerk sind mehrere Einzelsprachen beteiligt, und zwar nicht nur Deutsch, Okzitanisch und Französisch, sondern wohl auch Katalanisch, Italienisch und Mittellatein. Sicherlich zeigt die vergleichende Betrachtung über die Einzelsprachen hinweg auch signifikante Unterschiede, nämlich Merkmale mutmaßlich kultureller Eigenarten der verschiedenen

49 Hoepffner 1961, 143–149.

50 Dies legt ausführlich Zotz 2005, 205–221, dar.

51 Meves 2005, 119–124.

52 Hier reichen die Linien von Peire Vidal über Walther und Reinmar bis hin zu Peirol, vgl. Touber 2005b sowie Bauschke 2012, 191–192.

Gruppen der Romania und der Germania, so zum Beispiel im Minnesang Kondensierung, Reduktion, Verinnerlichung und Didaxe.[53] Dennoch stellen solche Unterschiede das Bild einer sprachübergreifenden Netzwerkdynamik nicht grundsätzlich in Frage, sondern sie fordern lediglich Präzisierungen. Wenn die Eigengesetzlichkeit des lyrischen Systems mit divergierenden kulturellen Einzeldiskursen konfrontiert wird, kommt es zwangsläufig zu Interaktionen, und diese manifestieren sich dann in den spezifischen Ausformungen der einzeltextlichen Aktualisierungen. Das aber, was als kulturelle Differenz sichtbar wird, erfolgt, systemisch gedacht, auf einer untergeordneten Ebene. Die Vorteile dieses Perspektivenwechsels liegen darin, dass die Gemeinsamkeiten stärker in den Blick rücken. Nicht die Differenz von Romania und Germania wird betont, sondern die Parallelen und Berührungspunkte sind eingebettet in ein Verständnis von mittelalterlicher Lyrik als einem gesamteuropäischen Phänomen. Die Dichter schöpfen optional aus diesem Fundus, aktualisieren dann einzelsprachlich und interagieren auch untereinander. Für punktuelle Ähnlichkeiten, Parallelstrukturen und polygenetisch anmutende Korrespondenzen werden damit die hierarchisierenden Kategorien älterer Beschreibsprachen wie ‚Nachahmung' oder ‚Imitation' obsolet und können durch tendenziell wertfreie Formulierungen ersetzt werden. In einer europäisch zu denkenden Grundatmosphäre lyrischer Praxis lassen sich letztlich auch einzeltextspezifische intertextuelle Phänomene engerer Natur in ihren Besonderheiten angemessen wahrnehmen und spezifisch beschreiben. Dichter wie Walther von der Vogelweide verlieren dabei vielleicht etwas von ihrer angeblichen Einzigartigkeit, die ihnen eine nationalistisch vereinnahmende Forschung seit Generationen zuschreibt. Sie gewinnen aber als europäische lyrische Akteure ein neues, weit attraktiveres Profil.

Bibliographie

Quellen

Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. 1: *Texte*. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart: Hirzel, 1988. [MF]

Hugo Falcandus: *La historia o liber de regno Sicilie e la Epistola ad Petrum Panormitane ecclesie Thesaurarium*. Hrsg. von Giovanni Siragusa. Turin: Bottega d'Erasmo, 1960 [1897] (= Fonti per la storia d'Italia, 22).

I trovatori d'Italia. *(Biografie, testi, traduzioni, note). Con 14 illustrazioni e 2 tavole fuori testo*. Hrsg. von Giulio Bertoni. Modena: Orlandini, 1915.

Les poésies de Peire Vidal. Zweite, überarbeitete Ausgabe. Hrsg. von Joseph Anglade. Paris: Champion, 1923 (= Les classiques français du moyen âge, 11).

Raimbaut von Vaqueiras. Hrsg. von Klara M. Fassbinder. Genf: Slatkine, 1977 [1929].

53 So die üblichen Stigmatisierungen, die es als solche durchaus noch einmal zu hinterfragen gilt.

Trouvères et Minnesänger. Recueil de textes pour servir à l'étude des rapports entre la poésie lyrique romane et le minnesang au XII^e siècle. Hrsg. von István Frank. Saarbrücken: West-Ost-Verlag, 1952 (= Schriften der Universität des Saarlandes, 3).

Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner. Hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin/New York: de Gruyter, 1996. [L]

Forschungsliteratur

Abel, Stefan: „Spielarten ‚begnadeten' Sehens in einigen altokzitanischen Liedern (Guilhem de Cabestanh, Jaufre Rudel, Peirol d'Alvernha) und in den Kontrafakturen und Paralleldichtungen Walthers von der Vogelweide", in: Ricarda Bauschke u. a. (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Düsseldorfer Kolloquium 2018*. Berlin: Schmidt, 2020 (= Wolfram-Studien, 26), 371–426.

Bartsch, Karl: „Nachahmung provenzalischer Poesie im Deutschen", in: *Germania* 1 (1856), 480–482.

Bartsch, Karl: „Zu Heinrich von Morungen", in: *Germania* 3 (1858), 304–307.

Bastert, Bernd: „Vom ‚Sänger des Reichs' zum ‚Franzosen'? Zur Sangspruchlyrik Walthers von der Vogelweide", in: Dorothea Klein (Hrsg.): *Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur. Hommage à Elisabeth Schmid*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 35), 41–53.

Bauschke, Ricarda: *Die ‚Reinmar-Lieder' Walthers von der Vogelweide. Literarische Kommunikation als Form der Selbstinszenierung*. Heidelberg: Winter, 1999 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft, 15).

Bauschke, Ricarda: „Minnesang III: Reinmar der Alte und Walther von der Vogelweide", in: Volker Mertens/Anton Touber (Hrsg.): *Lyrische Werke*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012 (= Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft [1100 – 1300], 3), 183–230.

Becker, Julia: „*Strenuitas et rex consultus* – Herrscherattribute und Darstellung von Herrschaft bei Gaufredus Malaterra und ‚Hugo Falcandus'", in: Norbert Kersken/Grischa Vercamer (Hrsg.): *Macht und Spiegel der Macht. Herrschaft in Europa im 12. und 13. Jahrhundert vor dem Hintergrund der Chronistik*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2013 (= Deutsches Historisches Institut Warschau. Quellen und Studien, 27), 219–234.

Broich, Ulrich: „Formen der Markierung von Intertextualität", in: ders./Manfred Pfister (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer, 1985 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, 35), 31–47.

Fraser, Veronica M.: *The songs of Peire Vidal. Translation & Commentary*. New York u. a.: Lang, 2006.

Grimaldi, Marco: „Il sirventese di Peire de la Caravana (BdT 334.1)", in: *Cultura Neolatina* 73,1 (2013), 25–72.

Heger, Hedwig: *Das Lebenszeugnis Walthers von der Vogelweide. Die Reiserechnungen des Passauer Bischofs Wolfger von Erla*. Wien: Schendl, 1970.

Hempfer, Klaus W.: „Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)", in: Michael Titzmann (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer, 1991 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 33), 7–43.

Hoepffner, Ernest: *Le troubadour Peire Vidal. Sa vie et son œuvre*. Paris: Les Belles Lettres, 1961 (= Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg, 141).

Kasten, Ingrid: „*geteiltez spil* und Reinmars Dilemma MF 165,37. Zum Einfluß des altprovenzalischen dilemmatischen Streitgedichts auf die mittelhochdeutsche Literatur", in: *Euphorion* 74 (1980), 16–54.

Kasten, Ingrid: *Frauendienst bei Trobadors und Minnesängern im 12. Jahrhundert. Zur Entwicklung und Adaption eines literarischen Konzepts*. Heidelberg: Winter, 1986 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft, 5).

Kasten, Ingrid: „*Sehet waz man mir êren biete*‘: Walthers ‚Preislied‘ (L 56,14)“, in: Danielle Buschinger/Wolfgang Spiewok (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Actes du Colloque du Centre d’Études Médiévales de l’Université de Picardie Jules Verne 15 et 16 Janvier 1995*. Greifswald: Reineke, 1995 (= WODAN, 52, Serie 3: Tagungsbände und Sammelschriften, 30), 55–73.

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

von Kraus, Carl: *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen*. Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1935.

Longnon, Jean: „Les troubadours à la cour de Boniface de Montferrat en Italie et en Orient“, in: *Revue de synthèse* 64,2 (1948), 45–59.

Meves, Uwe: „Das literarische Mäzenatentum Wolfgers und die Passauer Hofgesellschaft um 1200“, in: Egon Boshof/Fritz Peter Knapp (Hrsg.): *Wolfger von Erla. Bischof von Passau (1191–1204) und Patriarch von Aquileja (1204–1218) als Kirchenfürst und Literaturmäzen*. Heidelberg: Winter, 1994 (= Germanische Bibliothek N.F., 3. Reihe: Untersuchungen, 20), 215–247.

Meves, Uwe: *Regesten deutscher Minnesänger des 12. und 13. Jahrhunderts*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005.

Michel, Ferdinand: *Heinrich von Morungen und die Troubadours. Ein Beitrag zur Betrachtung des Verhältnisses zwischen deutschem und provenzalischem Minnesang*. Straßburg/London: Trübner, 1880 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Culturgeschichte der germanischen Völker, 38).

Müller, Jan-Dirk: „*Ir sult sprechen willekomen*. Sänger, Sprecherrolle und die Anfänge volkssprachlicher Lyrik“, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 19 (1994), 1–21.

Nickel, Wilhelm: *Sirventes und Spruchdichtung. Einleitung, Politische Lieder, Lob- und Klagelied*. Berlin: Mayer & Müller, 1907 (= Palaestra, 63).

Pillet, Alfred/Henry Carstens: *Bibliographie der Troubadours*. Halle (Saale): Niemeyer, 1933 (= Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft Sonderreihe, 3). [PC]

Schnell, Rüdiger: „Minnesang II: Der deutsche Minnesang von Friedrich von Hausen bis Heinrich von Morungen (ca. 1170–1190/1200)“, in: Volker Mertens/Anton Touber (Hrsg.): *Lyrische Werke*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012 (= Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft [1100 – 1300], 3), 83–182.

Touber, Anton: „Romanische Strophenformen, Motive und Lehnbedeutungen im Minnesang“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 134 (2005), 273–293. [2005a]

Touber, Anton: „Walther und Italien“, in: Helmut Birkhan (Hrsg.): *Der achthundertjährige Pelzrock. Walther von der Vogelweide – Wolfger von Erla – Zeiselmauer*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2005 (= Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse. Sitzungsberichte, 721), 507–529. [2005b]

Wilmanns, Wilhelm: *Walther von der Vogelweide*. Bd. 2: *Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide. Mit erklärenden Anmerkungen.* Vierte vollständig umgearbeitete Auflage besorgt von Victor Michels. Halle (Saale): Buchhandlung des Waisenhauses, 1924 (= Germanistische Handbibliothek, I,2).

Zotz, Nicola: *Intégration courtoise. Zur Rezeption okzitanischer und französischer Lyrik im klassischen deutschen Minnesang*. Heidelberg: Winter, 2005 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift. Beiheft, 19).

Judith Klinger

Unter Frauen: Zur Dialogisierung ‚weiblichen' Begehrens in Minneliedern

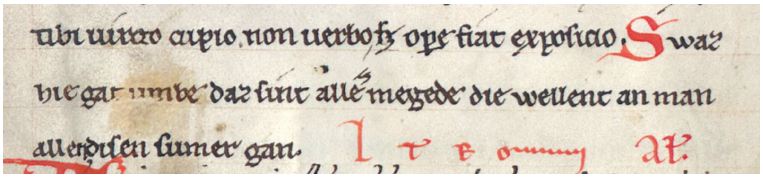


Abb. 1: *Codex Buranus*, München, Staatsbibliothek, Clm 4660, fol. 67v.

Den ersten Anstoß zum vorliegenden Beitrag gab eine Strophe, die dem *Codex Buranus* entstammt und die in *Minnesangs Frühling* unter die ‚namenlosen Lieder' aufgenommen wurde (Abb. 1):

> *Swaz hie gât umbe,*
> *daz sint alle megede,*
> *die wellent ân man*
> *allen disen sumer gân.* (MF VI; CB II, 167a)[1]

In der Übersetzung von Hugo Kuhn:

> Alles, was hier im Kreis geht,
> das sind alles Mädchen;
> die haben vor, ohne Mann
> diesen ganzen Sommer zu gehen (im Tanz). (CB II 167a, 515)

Die hinzugefügte Präzisierung einer Tanzszene ist sicher plausibel, denn die initiale Kreisbewegung lässt sich kaum anders in einen konkreten Vorstellungsinhalt überführen. Angedeutet wäre also ein (vermutlich getretener) Reigentanz.[2] Mit dem Vers *swaz hie gât umbe* setzt die Strophe zugleich mit nahezu maximaler Verallgemeinerung ein: *umbe gân* können in mittelhochdeutschen Texten neben Rädern und Reifen auch der Sonnen- oder Jahreszeitlauf, der Himmel bzw. Firmament und Gestirne.[3]

1 Text nach den Ausgaben *Des Minnesangs Frühling*, hrsg. von Moser/Tervooren 1977 (im Folgenden abgekürzt als MF), *Carmina Burana*, hrsg. von Hilka/Schumann 1979 (im Folgenden abgekürzt als CB).
2 Zum Reigen im zeitgenössischen Sprachgebrauch vgl. Zimmermann 2007, 45–46.
3 In die Richtung derart ausgreifender Erweiterung weist auch das wiederholte *alle/allen* in Vers 2 und 4. Vgl. zum semantischen Umfang von *umbe gân* die folgenden Beispiele: Jahreszeitlauf: *Passional* 1: 137, 46; *Passional* 3: 5, 36; *Tristan*-Fortsetzung Heinrichs von Freiberg, V. 1079; Sonnenlauf, Himmel: *Straßburger Alexander*, V. 25–26 und 222, 5494.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-010

Aus der Beobachtung einer Kreisbewegung geht die Konkretisierung *alle megede* erst hervor: Die Umdrehung wird, so die Auffassung Hugo Kuhns, ausschließlich von Mädchen oder jungen Frauen vollführt, doch könnte auch gemeint sein, dass alle Mädchen eines bestimmten Umfelds beteiligt sind. Mit den Deiktika *hie* und *disen sumer* sind raumzeitliche Verortungen gesetzt, die Präzisierungen im Rezeptionsprozess offenstehen, ihrerseits aber so unbestimmt bleiben wie das skizzierte Szenario.

Die Strophe entwirft ein Bild, das äußerst reizvoll, im selben Maße aber auch geheimnisvoll scheint. Um was für eine Gruppe handelt es sich? Wie und warum kommt der kollektive Beschluss zustande, sich ohne männliche Begleitung zum Tanz zu treffen?[4] Und was bedeutet diese Exklusivität? Die Wiederholung von *alle/n* deutet Erstaunen an und rahmt den Zusatz *ân man*, der allein greifbar macht, worin das Bemerkenswerte dieser Szene besteht, bleibt doch das Fehlen männlicher Beteiligung der einzige Ausweis eines Sonderfalls, der das beobachtete Ereignis aus dem Raum des Alltäglich-Vertrauten heraushebt. Die standesunspezifische Bezeichnung *megede* lässt offen, auf welche Art und Weise sich die Frauengruppe konstituiert, ob sie also nur zum Tanzanlass zusammentritt oder ob vorgängige Verbindungen – und wenn ja, welche – existieren. Noch offener ist das generische *man* in Vers 3: Jedweder oder alle Männer könnten hier gemeint sein. Weiterhin sind der Strophe keine näheren Hinweise darauf zu entnehmen, wer die Position des Sprechers und Beobachters besetzt. Zu erschließen ist lediglich, dass es sich um eine aus dem Kreis aller *megede* ausgeschlossene Person handeln muss. Theoretisch denkbar wäre also eine Sprecherin, in diesem Fall eine ältere oder verheiratete Frau, doch legt der Überlieferungszusammenhang eine männliche Redeposition nahe.[5]

An diesem Punkt ist bereits der Boden einer Rekonstruktion betreten, die Leerstellen füllt und fehlende Bezüge ergänzt. Sehr schnell, so vermute ich, stellt sich für gegenwärtige Rezipierende ein heterosozialer Bezugsrahmen für die mysteriöse anonyme Strophe her, der sich etwa folgendermaßen umreißen lässt: Ein männlicher Beobachter berichtet im Gestus des Erstaunens davon, dass sich eine größere Gruppe junger Frauen exklusiv zusammenschließen und von männlicher Gesellschaft oder Beteiligung am Tanzvergnügen abwenden will – und das den ganzen Sommer lang. Der Bezugspunkt dessen, was die *megede* [...] *wellent*, läge dann schon recht deutlich bei einem unterstellten Standard heterosozialer oder hetero-erotischer Gemeinschaft, dem sich diese Gruppe verweigert. Ob auch ein mittelalterliches Publikum die Strophe (nur) in diesem Sinne kontextualisiert hat, lässt sich indes nicht belegen und

4 Ein direkter Bezug zu hochmittelalterlichen Tanzgewohnheiten soll selbstverständlich nicht unterstellt werden. Zur Problematik der Verknüpfung überlieferter Lieder mit zeitgenössischer Tanzpraxis vgl. Shields 2012, Zimmermann 2021; zur Tanzmotivik in Liedern ebd., 577–580.

5 Nachträglich identifiziert wurden für die *Codex-Buranus*-Lieder ausschließlich männliche Autoren; das Umfeld der lateinischen Lieddichtung spricht ebenfalls für männliche Verfasserschaft. Entscheidender ist jedoch die Dominanz einer männlich angelegten Sprecherposition, während ein weibliches Ich nur selten in Erscheinung tritt (vgl. Bezner 2021, 143).

auch nur dann unterstellen, wenn ein fixierter heteronormativer Referenzrahmen vorausgesetzt wird.[6]

Neben der gerade skizzierten Deutung – Abkehr oder Verweigerung von zwischengeschlechtlichen Aktivitäten durch die Tänzerinnen – ist mindestens eine weitere möglich. Die Strophe ließe sich auch vom Eindruck des Geheimnisvollen her lesen und brächte dann die Neugier oder Faszination einer/eines Ausgeschlossenen zum Ausdruck; sie würde sich dementsprechend auf die Dynamik der (nach außen abgegrenzten) homosozialen Gruppe und ihrer Wünsche richten. Welche Faktoren diese Frauengruppe einen und welche Gründe die gleichgeschlechtliche Gemeinschaft zu ihrem Entschluss bewegen, bleibt allerdings der Imagination des Publikums überlassen, bleibt genauso offen wie mögliche Gründe für die Ablehnung männlicher Begleitung.

Fragen, wie sie die zitierte Strophe anregt, sind impulsgebend für die folgende Untersuchung. Mein Interesse gilt der Inszenierung und Funktionalisierung von Konstellationen unter Frauen, den Spielräumen für Dialoge und den Artikulationsformen weiblichen Begehrens im diskursiven Umfeld des Minnelieds, in dem die Redelizenzen zwischen den Geschlechtern ungleich verteilt sind.[7] Ich richte den Blick damit auf Phänomene, die im frühen und hohen Minnesang nur sporadisch-fragmentarisch an den Rändern zu beobachten sind, denn Dialoge oder ausgeführte Szenarien eines Austauschs unter Frauen sind vor der Entstehung des Neidhart-Korpus ausgesprochen selten. Ohnehin hat die jüngere Beschäftigung mit Frauenstrophen und Frauenliedern den Blick dafür geschärft, dass ‚weibliche' Stimmen und Subjektpositionen den männlichen im Minnelied prinzipiell nachgeordnet auftreten.[8] Zuschreibungen an weibliche Figuren und Stimmen erfolgen

6 Eine solche Rahmung ist historisch nicht plausibel zu machen, da sich heteronormative Standards um 1200 nur partiell, in spezifischen sozialen Handlungsfeldern und Diskursen bilden, nicht aber als Regulativ von Geschlechtsidentitäten und Begehrensformen schlechthin gelten können (vgl. Klinger 2017). Im Folgenden verwende ich daher die Bezeichnungen heterosozial und, wo dies angezeigt ist, hetero-erotisch, um zwischengeschlechtliche Verhältnisse zu charakterisieren und zugleich hervorzuheben, dass die literarischen Begehrensdynamiken nicht zwingend mit sexuellen Wünschen und Verbindungen verknüpft sind.

7 Lieder der hohen Minne codieren Geschlechterdifferenz nicht in einem binären System von Oppositionsbildungen, sondern primär über unterschiedliche Redezugänge, im Modus einer elementaren Distanz zwischen dem männlichen Werber und der *frouwe*, womit die Möglichkeiten von Kommunikation sowie reglementierende Grenzverläufe elementares Konstruktionsmoment werden. Die Voraussetzung einer solchen (kaum oder nur imaginär zu überwindenden) Distanz steuert die Artikulationsmöglichkeiten von Begehren auf beiden Seiten: also auch dort, wo ‚weibliche' Rede in einer außeröffentlichen Sphäre inszeniert wird.

8 Für die systematische Auseinandersetzung mit Frauenrede, -strophe und -lied grundlegend: Cramer u. a. (Hrsg.) 2000. Vgl. weiter Boll 2007, Kellner 2018, 129–185, sowie den Überblick von Hausmann 2021. Weiblichkeit und weibliche Stimme werden im Folgenden stets als Konstruktionen in einem artifiziellen Redesystem aufgefasst, das der Frauenrede spezifische Orte, Formen und Themen zuweist. Hausmann 2021, 524, spricht von „männliche[n] Projektionen über Verhaltensweisen und emotionale Befindlichkeiten von Frauen [...], die zum einen zeitspezifische, in der patriarchalen Adelsgesellschaft geltende Rollenerwartungen an Frauen dokumentieren beziehungsweise an deren Etablierung mit-

demgemäß aus der Perspektive des Anderen, nicht des Eigenen.[9] In welchen kulturellen und literarischen Horizont der lyrisch modellierte Austausch unter Frauen einrückt, ist derzeit allerdings noch kaum zu bestimmen, denn es fehlt an systematischen mediävistischen Studien zu den Formen weiblicher Homosozialität sowie spezifischer zu Frauenfreundschaften – ausgenommen allein Untersuchungen zu religiösen Frauengemeinschaften und spirituellen Bindungen.[10] Zweifelsohne hat die Dominanz exklusiv männlicher Freundschaftsdiskurse sowie männlicher Allianzen, Konkurrenzen und Konflikte in vielfältiger literarischer Ausformulierung Fragen nach den Besonderheiten weiblicher Austauschbeziehungen langfristig überschattet.[11] Weder für den historischen noch für den literarischen Bezugsrahmen konnte bislang ein Koordinatensystem etabliert werden, in das sich Überlegungen zu weiblicher Homosozialität im Minnesang einbetten ließen.[12]

Mein Beitrag betritt also ein noch kaum bestelltes Arbeitsfeld zum Zweck einer ersten Sondierung an einem schwierigen Untersuchungsgegenstand. Ich verspreche mir davon erste Aufschlüsse über die Modulationen jenes ‚anderen', ‚weiblichen' Begehrens,[13]

---

wirken, die aber andererseits auch normüberschreitendes weibliches Verhalten ausphantasieren, was für das (männliche) Publikum z. B. in Form der Präsentation weiblicher Sehnsucht, Liebesbereitschaft oder auch Frivolität attraktiv gewesen sein dürfte".

9 Diese Brechung im innerliterarischen System der Geschlechtszuweisungen durchkreuzt (anders als beispielsweise in erzählenden Texten) die Möglichkeiten schlichter Referentialisierung, mit der Texte auf realhistorische Gegebenheiten verweisen oder diese für ihr Publikum evozieren können. Sie wirft außerdem eine Reihe von Fragen zur Stabilität und Kohärenz von Geschlechtsidentitäten und Geschlechterdifferenz auf, die einer eigenen systematischen Analyse bedürften.

10 Grundlegend zu Freundinnen und weiblichen Beziehungsmodellen: Labouvie (Hrsg.) 2009, Leyrer 2020. Zu mittelalterlichen Frauenfreundschaften im religiösen Bereich vgl. z. B. Signori (Hrsg.) 1998, Brückner 2007. In der 2010 von Classen und Sandidge publizierten Sammlung *Friendship in the Middle Ages and Early Modern Age* sind Frauenfreundschaften mit nur zwei Aufsätzen vertreten. Soeben erschienen ist der von Lochrie und Vishnuvajjala herausgegebene Band *Women's Friendship in Medieval Literature* (2022), der erstmals dazu ansetzt, das Feld literarischer mittelalterlicher Frauenfreundschaften umfassend zu erschließen, allerdings keine Beiträge zum deutschsprachigen Raum enthält. In ihrem Handbuchartikel „Between Women", der sich primär auf homoerotische Beziehungen unter Frauen richtet, hat Lochrie 2003 das größere Feld weiblicher Homosozialität und offene Forschungsfragen skizziert. Als Forschungsaufgabe haben Röckelein und Goetz „Frauen-Beziehungsgeflechte" schon 1996 bestimmt: Ihre so überschriebene Sammlung geschichts- und literaturwissenschaftlicher Analysen enthält unter anderem einen Beitrag von Bennewitz, der sich textsortenübergreifend mittelhochdeutschen Inszenierungen des Frauendialogs widmet. Mit frühchristlichen Reaktionen auf weibliche Homoerotik beschäftigt sich die Studie von Brooten 1996, mit Darstellungen der Liebe unter Frauen im altfranzösischen und arabischen Raum das Buch von Amer 2008.

11 Vgl. dazu die Einschätzung von Lochrie/Vishnuvajjala 2022, 6–7.

12 Mit der noch ausstehenden, systematischen Erfassung der Differenzierungen weiblicher und männlicher Homosozialität wären weiterführende Fragen nach ihrer Bedeutung für und Partizipation an Konstruktionen von Geschlechtsidentität zu verknüpfen.

13 Mit ‚Begehren' bezeichne ich im Folgenden eine Impulskraft im Spannungsfeld von Mangel und Erfüllung, Distanz und Distanzüberwindung, die Störungen und Verunsicherungen ebenso auslösen kann wie sie Verbindungen und Fixierungen herzustellen vermag. Zu den jeweiligen Semantisierun-

das im Wechselspiel mit weiteren Frauenstimmen beispielsweise diversifiziert werden könnte. Für den frühen und hochhöfischen Sang ist zuerst zu ermitteln, welche Funktionen die Verweise auf Frauengemeinschaften und weibliche Verbindungen übernehmen, mit welchen Themen und Konfliktfeldern sie verknüpft werden und worin ihr Beitrag zu den je entworfenen Begehrensdynamiken besteht. Erst anhand der Gesprächslieder im Neidhart-Korpus lässt sich genauer bestimmen, inwieweit die Präsenz von Frauenkollektiven und die Vervielfältigung weiblicher Stimmen die Konstruktionen weiblichen Begehrens verändern. Zu fragen ist in diesem Zusammenhang weiterhin nach möglichen Verschiebungen oder Umbesetzungen in der Konfiguration von homo- und heterosozialen Beziehungen, womit in der Konsequenz auch Modifikationen des Paradigmas von Minnebegehren einhergehen könnten.

1 Vereinzelung, Verallgemeinerung, Abgrenzung

Wenn im Minnesang von Frauenkollektiven die Rede ist, geschieht dies vorrangig im Gestus der Fokussierung einer Einzigen vor allen anderen. Das Begehren des Ich hebt eine aus der vage benannten Menge aller (*elliu wîp*) hervor, dies jedoch bekanntermaßen nicht, um individuelle Merkmale, sondern vielmehr, um ihren besonderen Wert herauszustellen. Worin dieser Wert besteht, bleibt vielfach undeutlich und unkonkret, da er sich oft gefiltert durch die Wirkung der Einen auf das Ich manifestiert, wie etwa bei Meinloh von Sevelingen:

> *Dir enbiutet sînen dienst, dem dû bist, vrowe, als der lîp.*
> *er heizet dir sagen zewâre, du habest ime alliu anderiu wîp*
> *benomen ûz sînem muote, daz er gedanke niene hât*. (MF 11,1, I, 2.1–3)

Wo aber die vorzüglichen Eigenschaften und Merkmale der Dame näher besprochen werden, treten verallgemeinerte Ideale zutage, beginnend mit der *güete* als grundlegendster Qualität, die die *frouwe* verkörpert. Die Relation ‚eine – alle anderen' generiert also trotz Vereinzelung nicht Individualisierung, sondern im Gegenteil Verallgemeinerung und Abstraktion. Die Eine ist Inbegriff und Repräsentantin des Wünschenswerten (das sich je unterschiedlich ausnehmen kann),[14] wobei der Repräsentationsbezug wiederum nicht geschlechtlich reduziert sein muss: Die eine *frouwe* kann über das Ideal-Weibliche hinaus (wie auch immer es sich je definiert) ein gesamtgesellschaftliches Ideal gegenwärtig werden lassen.

---

gen tritt also Begehren als spezifisch literarische Produktivkraft, die Begriffe und Konzepte (z. B. ‚hohe Minne') mobilisiert und diskursive Strukturen sowie Modalitäten der Subjektivierung ausprägt (vgl. ausführlich Klinger 2024).

14 Zur Vollkommenheit der Dame und ihre Wendung ins Selbstreflexive vgl. Kellner 2018, 75–129.

Die Redefigur der Vereinzelung bildet also die Grundlage für Verallgemeinerungen, die weiterhin für Differenzierungen und Abgrenzungen genutzt werden können, indem Frauenkollektive in Form von Typenbildungen gegeneinander gestellt werden. Ein Beispiel dafür bietet das Lied *Ich bin keiser âne krône* Heinrichs von Morungen:

> *‚Gerne sol ein rîter ziehen*
> *sich ze guoten wîben. dêst mîn rât.*
> *boesiu wîp diu sol man vliehen.*
> *er ist tump, swer sich an sî verlât,*
> *Wan sîne gebent niht hohen muot.* [...]‘ (MF 142,19, XXVIII, 2.1–5)

Zwar handelt es sich – gemäß der Herausgebermarkierung – um eine Frauenstrophe, doch lässt die formulierte Auffassung gerade keinen geschlechtsdifferenten Blickwinkel erkennen.[15] Ihre Sentenzenhaftigkeit überschreitet vielmehr die geschlechtliche Zuordnung von Sprecher(innen)positionen und behauptet eine generalisierte Unterscheidung von Frauengruppen über das Kriterium der je ausgelösten Wirkung bei männlichen Werbern. Die Bezugnahme auf weibliche Kollektive dient in diesem Fall der orientierenden Differenzierung und der Stabilisierung eines weitgehend abstrakten Leitbilds.

Homosoziale Verhältnisse sind nicht Gegenstand der hier stellvertretend zitierten Verse, vielmehr schaffen die Denkfiguren der Vereinzelung, Verallgemeinerung und Abgrenzung ein Wechselverhältnis von Einer und Allen, das im Gegenzug auch die Aufhebung der Vereinzelung ermöglicht. Die eine *frouwe*, deren Sonderheit sich eben nicht unverwechselbaren Merkmalen verdankt, tritt aus der ort- und zeitlosen Gruppe aller hervor, vertritt sie und geht unter Umständen auch wieder in sie ein. So etwa, wenn Heinrich von Rugge in *Diu welt mit grimme wil zergân* äußert:

> *Wan ist ir einiu niht rehte gemuot,*
> *dâ bî vund ich schiere wol drî oder viere,*
> *die zallen zîten sint hövesch und guot.* (MF 108,22, X, 3.5–7)

Die Frauenkollektive, von denen bisher die Rede war, werden durch externe Wahrnehmung gebildet, nicht anhand interner Verhältnisse oder Bindungen charakterisiert. Wo das Binnenverhältnis erfasst wird, rückt dagegen eine spezifische Dynamik in den Vordergrund.

15 Die Markierung der gesamten Strophe als Frauenrede (daher gemäß editorischer Konvention in Anführungszeichen gesetzt) legitimiert sich eher schwach durch die beiden folgenden Verse, die einen Mann ins Blickfeld rücken: *iedoch sô weiz ich einen man,* | *den ouch die selben vrowen dunkent guot* (MF 142,19, XXVIII, 2.6–7). Die folgende dritte Strophe ist demgegenüber deutlicher einer Sprecherin zuzurechnen, da das Ich sein Leid über die Abwendung eines Mannes vom zuvor geleisteten Dienst klagt.

2 Agonale Dynamik

Zumal homosoziale Konstellationen in Minneliedern generell selten verhandelt werden, muss umso mehr auffallen, dass sich Sprecherinnen des frühen Minnesangs vor allem im agonalen Modus zu anderen Frauen in Beziehung setzen.[16] Markant führt dies das sogenannte Falkenlied (*Ez stuont ein vrouwe alleine*) Dietmars von Eist vor Augen:

> ‚[...] *ich erkôs mir selbe einen man,*
> *den erwelten mîniu ougen.*
> *daz nîdent schoene vrouwen.*
> *owê, wan lânt si mir mîn liep?*
> *joch engerte ich ir dekeines trûtes niet!*' (MF 37,4, IV, 10–14)

Ganz ähnlich formuliert eine Sprecherin bei Meinloh von Sevelingen:

> ‚*Mir erwelten mîniu ougen einen kindeschen man.*
> *daz nîdent ander vrowen; ich hân in anders niht getân,*
> *wan ob ich hân gedienet, daz ich diu liebeste bin.* [...]' (MF 11,1, I, 8.1–3)

Die Frauenstrophe in Kaiser Heinrichs *Wol hôher danne rîche* führt das Neidmotiv weiter aus:

> ‚*Ich hân den lîp gewendet an einen ritter guot,*
> *daz ist alsô verendet, daz ich bin wol gemuot.*
> *daz nîdent ander vrouwen*
> *unde habent des haz*
> *und sprechent mir ze leide, daz si in wellen schouwen.* [...]' (MF 4,17, I, 2.1–5)

In Dietmars Lied ruft allein die Wahl der Sprecherin den *nît* der Frauengruppe hervor; bei Meinloh und Kaiser Heinrich gibt die geglückte Verbindung Anlass für die feindselige Reaktion der anderen, die Kaiser Heinrichs Verse zum *haz* ausgestalten. Das Neidkollektiv der Damen beabsichtigt dort eine Schädigung der Sprecherin, indem der Ritter selbst in Augenschein genommen werden soll.[17]

Wie die Neiddynamik in konkrete Konkurrenzsituationen münden kann, lässt bereits eins der ‚namenlosen Lieder' erkennen: *sô vil ist unstaeter wîbe, die benement ime* [gemeint ist der *geselle*] *den sin.* | *got wizze wol die warheit, daz ime diu holdeste*

16 Dieser Befund lässt sich mit der generell höheren Frequenz von Frauenstrophen und -liedern im frühen Minnesang in Verbindung bringen (vgl. Hausmann 2021, 525); die Konzentration auf Konkurrenz- und *nît*-Thematik wird dadurch jedoch nicht erklärt.

17 Weshalb dies Schaden oder Leid auslösen kann (*mir ze leide*), bleibt offen. Denkbar wäre, dass mit der Aufmerksamkeitslenkung durch das weibliche Kollektiv eine Veröffentlichung dessen droht, was den Augen aller verborgen bleiben soll. Angesichts der andernorts geäußerten Besorgnis, die anderen Damen könnten sich selbst um die Zuneigung des männlichen Partners bemühen, wäre die Abwendung des Ritters eine weitere befürchtete Konsequenz.

bin (MF 4,1, XI, 3–4).[18] Ob bloße Befürchtung oder Realität: Dem Freund (*geselle*) könnte unter dem Einfluss der anderen Frauen also die Orientierung abhandenkommen. In der Konsequenz des Attributs *unstaete* ist wohl die Möglichkeit einer Verleitung zur Untreue mitzudenken. Derselben Logik folgt der Appell einer Sprecherin im Dietmar von Eist zugeschriebenen Lied *Sô wol dir, sumerwunne*:

> *mîn trût, du solt dich gelouben*
> *anderre wîbe.*
> *wan, helt, die solt du mîden.* (MF 37,18, V, 6–8)[19]

Nît-Konstellationen werden in Minneliedern auch aus männlicher Perspektive angesprochen, doch erfährt die Gruppe der Neidenden in diesen Fällen keine geschlechtliche Spezifikation, sondern bleibt im Gegenteil anonym und generalisiert: manchmal als *werlt* schlechthin.[20] Vor diesem Hintergrund bildet die Neiddynamik also das einzig rekurrente Paradigma weiblicher Homosozialität im frühen (und hohen) Minnesang.

In queer-theoretischer Sicht lässt sich diese agonale Konstellation als spezifische Form homosozialen Begehrens bestimmen. In ihrer wegweisenden Studie *Between Men* deutet Eve Sedgwick die Spannungsstruktur des erotischen Dreiecks – am Beispiel der Konkurrenz zweier Männer um eine Frau – als Artikulationsform eines homosozialen Begehrens, dessen Vehikel das weibliche Objekt bildet. Die Intensität der Rivalität beschreibt Sedgwick als mimetisches Begehren, womit eine Überlagerung von Identifikation (im Modellfall mit dem männlichen Konkurrenten) und Begehren in den Blick rückt.[21] Von dieser Struktur ist die eben beschriebene Konstellation weiblicher Konkurrenzen im frühen Minnesang[22] vor allem darin abzuheben, dass nicht zwei Frauen miteinander rivalisieren, die jeweilige Sprecherin sich vielmehr dem (ag-

18 Dass *nît* das nur imaginierte Verhalten der (zahlreichen) Anderen motiviert, wird hier nicht explizit, lässt sich aber aus der Betonung des eigenen Vorrangs (*diu holdeste*) mit einiger Plausibilität ableiten.

19 Auf einen derartigen Appell antwortet die Versicherung des männlichen Sprechers bei Bernger von Horheim (*Mir ist von liebe vil leide geschehen*): *Si darf des niht gedenken, daz ich mînen muot | iemer bekêre an dehein ander wîp* (MF 113,33, III, 3.1–2).

20 Vorstellbar ist außer der männlichen Peer Group ein gemischtgeschlechtliches Kollektiv, doch unterbleibt eben – anders als in den Frauenliedern und -strophen – eine Differenzierung. Mit *werlt* ist das ständisch relevante Kollektiv ‚aller' gemeint, dessen Wertungen das Selbstbild des Sprechers bestätigen oder verunsichern können (vgl. Müller 1986, 416–417). – Beispiele für eine solche *Nît*-Konstellation finden sich u. a. bei Dietmar von Eist, Burggraf von Regensburg, Heinrich von Veldeke und Reinmar.

21 Vgl. Sedgwick 1985, 21–24. Sedgwick entwickelt dies auf der Grundlage von René Girards *Figuren des Begehrens: Das Selbst und der Andere in der fiktionalen Realität* (Münster 1999). Folgendermaßen charakterisiert Kraß 2015, 326, das Konzept des mimetischen Begehrens: „Bevor ein Subjekt sein Begehren auf ein Objekt richte, habe das Subjekt es einer dritten Person abgeschaut; es begehre somit das Begehren des Anderen und mache es sich zu eigen."

22 Soweit ich sehe, zeichnet sich sonst nur noch in einer Reinmar-Strophe ein mögliches *nît*-Szenario unter Frauen ab: *‚Wâ von solt ich schoene sîn | und hôhes muotes als ein ander wîp? | ich hân des willen mîn | niht mêre wan sô vil, ob ich den lîp | Mac behüeten vor ir nîde, | die mich zîhent unde machent, daz ich einen ritter mîde.* [...]' (MF 195,37, L, 2.1–6). Ob es sich hier allerdings um den *nît* ande-

gressiven) mimetischen Begehren eines nicht näher bestimmten Frauenkollektivs ausgesetzt sieht. Ein identifikatorisches Verhältnis motiviert das Interesse dieser Gruppe an dem einen Ritter. Die Multiplikation der Rivalinnen deute ich als Modus der Verstärkung, zunächst des Minnebegehrens, aber auch der Identität der Sprecherin, die sich im Begehren bildet: Ihre Wahl war die richtige, denn sie objektiviert sich über die Resonanz im Frauenkollektiv.

Eine ergänzende Perspektive lässt sich dem männlichen Blickwinkel abgewinnen, der innerweibliche Rivalitäten fokussiert. In der Außensicht eines männlichen Sprechers entwirft Heinrich von Morungen ein weibliches Neid-Szenario:

> *Diz lop beginnet vil vrouwen versmân,*
> *daz ich diu mîne vür alle andriu wîp*
> *hân zeiner krône gesetzet sô hô* (MF 122,1, I, 2.1–3).

In dieser Schilderung zeichnet sich eine agonale Ehrdynamik ab, deren Strukturen nicht prinzipiell auf Konkurrenzen unter Frauen beschränkt sind. Der Vorrang, der vor der Öffentlichkeit einer Person gewährt wird, kann durch andere als Herabsetzung der eigenen Person aufgefasst werden. Analoge Spannungen durchziehen die zeitgenössische Erzählliteratur in großer Fülle, nicht ausschließlich, aber vorrangig unter männlichen Protagonisten. Diese historisch spezifische Dynamik verstärkt den identifikatorischen Charakter eines Begehrens, das sich weniger auf ein Objekt (den Sänger im Morungen-Lied) als auf die Aneignung einer Position (der verherrlichten Besungenen) und ihrer sozialen Geltung richtet.

Dieser Befund einer (nahezu ausschließlichen) Konzentration weiblicher Homosozialität auf die agonale Spannung bedürfte einer weiterreichenden Kontextualisierung. Eine Korrelation mit anderen *nît*-Motiven, also Phänomenen von Konkurrenz und Missgunst, denen sich männliche Sprecher ausgesetzt sehen, sowie mit Bezugnahmen auf männliche Homosozialität könnte unter anderem zeigen, ob und inwieweit die agonale Pointierung einer Übertragung männlich-homosozialer Handlungsmuster folgt. Zweierlei bleibt an dieser Stelle festzuhalten: Die Vereinzelung der *frouwe* (als Effekt männlichen Begehrens) erfährt erstens eine Verlängerung in die Frauengemeinschaft hinein, wird gleichsam homosozial dynamisiert und angefochten. Zweitens übernimmt das Frauenkollektiv nicht die Funktion einer sozialen Kontrollinstanz (wie etwa die *merkære*), sondern intensiviert die Subjektposition der Einen, deren Sonderstellung von selbstbestimmter Wahl und geglückter Verbindung bestimmt wird.

---

rer Frauen oder einer erweiterten Gemeinschaft handelt, lässt sich nicht eindeutig feststellen: Der Wechsel vom Singular (*ein ander wîp*) zum Plural (*ir, die*) spricht eher dagegen.

3 Szenisches und Dialogisches

Im hochhöfischen Minnesang bleiben agonale Spannungen unter Frauen aus. Die vereinzelten Beispiele, die Frauenkollektive oder Beziehungen unter Frauen in den Fokus rücken, folgen keiner gemeinsamen Thematik, zeichnen sich aber durch spezifische Darstellungsmodalitäten aus. Szenisch gestaltet ist eine Strophe Morungens, denn der narrative Nukleus wird um Räumlichkeit und Bewegung ergänzt:

Sô gêt sî dort her zuo einem vensterlîne
unde siht mich an reht als der sunnen schîne.
swanne ich sî danne gerne wolde schouwen,
ach, sô gêt si dort zuo andern vrouwen. (MF 138,17, XXII, 3.5–8)

Auf die örtlich unbestimmte, immobile Beobachterperspektive des Sprechers trifft die Strahlkraft der *frouwe*, deren Blick über die Intensität des Sonnenscheins verfügt, demnach aber auch alle zufällig Anwesenden gleichermaßen treffen könnte. Die gesteigerte Wirkung des empfangenen Blicks unterläuft insofern das Moment der Wechselseitigkeit im Erblickt-Werden (*siht mich an*) und der ersehnten Dauer des Anblicks entzieht sich die Dame schon im nächsten Vers. Die Schwellenräumlichkeit dieses szenischen Fragments ist insofern signifikant, als die Fensteröffnung die Sphäre der Öffentlichkeit mit einem unzugänglichen, den Frauen vorbehaltenen Innenraum vermittelt.[23] Die beobachtete *frouwe* wendet sich von diesem transitorischen Ort ab und einer ebenfalls präsenten Frauengemeinschaft zu. Während ihr Blick immerhin nach draußen fällt und – so zielgerichtet wie absichtslos – den Sprecher trifft, ist ihm der Blick ins Innere versperrt.[24] So typisch die Positionierung der Dame am (hier auch architektonisch) begrenzten Zugang zur Öffentlichkeit ist, so prägnant ist die Inszenierung von Unzugänglichkeit: Wo der Raum der Frauengemeinschaft beginnt, stellt sich dem männlichen Blick eine unüberwindbare Barriere entgegen, endet aber auch die versprachlichte Imagination.

Etwas weiter reicht die Beobachterperspektive in Reinmars *Wol mich lieber maere*, wenn der Sprecher seinem *frouwelîn* beim Ballspiel zusieht:

Sô si mit dem balle
trîbet kindes spot,
daz sî iht sêre valle,
daz verbiete got.
Megde, lât iuwer dringen sîn,

23 Im *Nibelungenlied* ist das Fenster bevorzugter Ort der Frauen, die dort für die Öffentlichkeit sichtbar werden und ihrerseits Vorgänge in der männlich dominierten Öffentlichkeit beobachten können (vgl. z. B. *Nibelungenlied* B 241, 2–4; 392–394; 807, 1–3).

24 In der folgenden vierten Strophe wird der szenische Darstellungsmodus von Reflexion abgelöst, die um die Wirkungen der Dame auf das Sprecher-Ich kreist.

stôzet ir mîn vrouwelîn,
sô ist der schade halber mîn. (MF 203,24, LX, 4.1–7)

Der ausgeschlossene Beobachter drückt mit seinen an Gott und die *megde* gerichteten Wünschen nicht allein Fürsorge aus, er verlängert die möglichen physischen Folgen des Spiels auch in die eigene Befindlichkeit und behauptet imaginär eine Verbindung, die die räumliche Trennung überspringt. Das szenische Fragment, das die Mädchen in heftiger körperlicher Bewegung vor Augen führt, lässt mit dem Verb *dringen* allerdings eher an Rugby denken denn an eine höfisch reglementierte Motorik und ruft zudem geschlechtsüberschreitende Konnotationen auf. *Dringen* beschreibt üblicherweise männliches Gedränge bei Festen, vor allem aber bei Turnieren oder im Schlachtgetümmel.[25] *Stôzen* und *dringen* führen eine undisziplinierte, aggressive Körperlichkeit des Spiels vor Augen, die höfischer Weiblichkeit sonst fern liegt, im homosozialen Umfeld aber mühelos freigesetzt wird.[26] Eine Übertragung männlicher Verhaltensweisen auf die *megde* oder aber deren jugendliches Alter, in einer geschlechtsindifferenten Phase vor der hofgemäßen Disziplinierung, ließen sich als mögliche Erklärungen für diese ungewohnte Inszenierung anführen.

Gemeinsam sind Morungens und Reinmars Strophen die zugrunde gelegte und szenisch verräumlichte Trennung, die der männliche Beobachter durch Blicke und Imagination nur bedingt und momenthaft überwinden kann. Die Unzugänglichkeit des Geschehens unter Frauen verbindet diese beiden Darstellungen mit der eingangs zitierten Strophe vom sommerlangen Tanz der Mädchen, die allerdings einen Zeitraum, keinen näher benannten Ort für sich besetzten. In allen drei Fällen gilt, dass es sich um egalitär konstituierte Gemeinschaften handelt, wobei interne Motivationen und Empfindungen ebenso wenig erschlossen werden wie mögliche Bedeutungen des Austauschs untereinander. Wenn sich Morungens *frouwe* und Reinmars *frouwelîn* in die homosoziale Gruppe zurückziehen, entziehen sie sich auch der Vereinzelung als Effekt männlicher Wahrnehmung, die die Sprechsituation im Minnelied allenthalben bestimmt. Der Blickwinkel des ausgeschlossenen Beobachters bringt eine Grenze zum Vorschein, die weniger durch räumliche oder gesellschaftliche als durch diskursive Rahmensetzungen bedingt zu sein scheint. So intensiv Minnesang mit den Variationen von Frauenrede an der Erschließung ‚weiblicher' Innenräume arbeitet, so deutlich wird weibliche Homosozialität hier im Außerhalb dessen, was zur Sprache gebracht werden soll und kann, lo-

25 So z. B. im *Rolandslied* V. 1113, 4736, 6227; im *Eneasroman* V. 6431, 7168, 7214; im *Nibelungenlied* B 206, 1; 278, 2; 785, 4.

26 Nichts lässt hier auf Kritik am Verhalten der Mädchen schließen: Die Pointe der Strophe besteht in der Verbundenheit des Sprechers mit dem *frouwelîn*, die sich in der Übertragung von Körpervorgängen in die Innerlichkeit der Empfindung realisiert.

kalisiert.[27] Ausnahmen zeigen sich – typischerweise – nur da, wo sich der Austausch unter Frauen auf Werbung und Begehren eines männlichen Subjekts bezieht.[28]

Selbst das stellt im Minnesang, abseits der beschriebenen agonalen Dynamik, allerdings eine Seltenheit dar. Das einzige Beispiel eines Dialogs unter Frauen entstammt einem Text, der sich formal und inhaltlich vom Minnelied abhebt, dem *Kreuzleich* Heinrichs von Rugge.[29] Im Versikel X antwortet der Austausch zweier Frauen auf die Absicht eines Mannes, sich die Zeit angenehm mit *wîben* (X,4) zu vertreiben, statt das Kreuz zu nehmen:

> *Sô sprichet diu, der er dâ gert:*
> *‚gespile, er ist niht bastes wert.*
> *waz sol er danne ze vriuntschefte mir?*
> *vil gerne ich in verbir.‘ ‚trût gespil, daz rât ich dir.‘* (MF 96,1, Xb.1–4)

Der abgewehrte Werber ist zuvor bereits als *boeser man* abqualifiziert worden.[30] Exemplarisch bestätigt also die angeschlossene Frauenrede eine zentrale normative Position des Leichs, wofür allerdings ihre monologische Gegenrede genügt hätte. Dass sie sich an eine als *gespile*[31] apostrophierte andere Frau wendet, die ihr affirmierend antwortet, ist aus Sicht der argumentativen Logik nur als Überschuss zu beschreiben. Die wechselseitige Anrede mit *gespil* indiziert eine gleichrangige Beziehung, die von der antwortenden Stimme mit dem Zusatz *trût* weiterhin durch Vertraulichkeit und Nähe ausgewiesen ist. Dass zwei Frauen die Werbung abweisen, mag auch auf den Plural *wîbe* im vorangegangenen Vers rekurrieren, doch verschiebt sich der Fokus auf die Beratung der beiden, von der die männliche Figur ausgeschlossen bleibt. Ein privilegierter

---

27 Dem bloßen Ausbleiben von Bezügen auf oder Darstellungen von weiblicher Homosozialität, die – wie viele weitere gesellschaftliche und persönliche Beziehungen – außerhalb des reduktionistischen Redesystems von Minnesang liegen, tritt in den beiden zitierten Strophen eine Markierung der Grenze gegenüber.

28 Die zeitgenössische Erzählliteratur liefert dafür prägnante Beispiele: so etwa die Gespräche zwischen Dido und Anna sowie Lavinia und ihrer Mutter im *Eneasroman* Heinrichs von Veldeke oder die Beratung Laudines mit Lunete im *Iwein* Hartmanns von Aue.

29 Rugges Kreuzleich gilt als frühestes Beispiel des Formtyps, dessen unikale Überlieferung (München, Staatsbibliothek, Clm 4570, Bl. 239v–240v) noch ins späte 12. Jh. fällt. Zum Formtyp Leich: Apfelböck 1991, dort zu Rugge 135–137.

30 MF 96,1, X.1–4: *Sô sprichet lîhte ein boeser man,* | *der* < ... > *herze nie gewan:* | *‚wir suln hie heime vil sanfte belîben,* | *die zît wol vertrîben vil schône mit wîben.‘*

31 In der Verwendung des Begriffs zeichnet sich für das späte 12. und frühe 13. Jh. eine vorrangige, wenn nicht exklusive Bezeichnung weiblicher Freundschaften ab: vgl. Hartmann von Aue, *Iwein* (V. 5208, 5216, 5356), Ulrich von Zatzikhoven, *Lanzelet* (V. 4067, 9148), Wolfram von Eschenbach, *Parzival* (232, 27; 233, 2; 372, 1; 373, 9; 576, 11; 646, 11). Die frühesten Belege für eine zwischengeschlechtliche Verwendung von *gespil* entstammen, soweit ich sehe, Gottfrieds *Tristan* (V. 12600: Brangäne und Marke in der Hochzeitsnacht; V. 16440, 17348: Tristan und Isolde) sowie Konrad Flecks *Flore und Blanscheflur* (nach 1200/1220, z. B. V. 674, 2913), wobei die Bezeichnung hier aus der Konstellation einer ‚Kinderminne‘ hervorgeht; auch Frauenfreundschaften werden weiterhin mit dem Begriff *gespil* belegt (vgl. z. B. V. 4530).

Beobachter wie in Reinmars Strophe fehlt, stattdessen formulieren die Freundinnen ihre Position einhellig, in einer gegen den Werber abgeschlossenen Sphäre der Nähe.

Diesem singulären Beispiel eines Frauendialogs lässt sich nur noch das imaginäre Zwiegespräch zur Seite stellen, das die Sprecherin in Reinmars *Ungenâde und swaz ie danne sorge was* konjunktivisch umreißt:

> ‚[...] *rât ein wîp, diu ê von senender nôt genas,*
> *mîn leit, und waer ez ir,*
> *waz si danne sprechen wolde.* [...]' (MF 186,19, XXXVII, 1.4–6)

Das Dilemma der Sprecherin, um ihrer Ehre willen einen Werber abweisen zu müssen (1.6–10), führt zum Appell an die imaginäre Andere: Sie solle das Leid der Sprecherin gleichsam miterleben und Rat anbieten. Qualifiziert dazu wäre allerdings nur eine solche Frau, die *senende nôt* schon überwunden hat und daher gerade nicht aus der Mitte des Erleidens heraus antworten könnte. Mit dem paradoxen Ineinandergreifen von Überwindung und Befangensein zeichnet sich die Unerreichbarkeit einer Auflösung ab, die in den folgenden Strophen variiert wird. Die Andere, deren Position maximale Differenz und identifikatorische Gemeinsamkeit zusammenspannt, erweist sich insofern als gedankliches Konstrukt, nicht als glaubhaft verfügbare Gesprächspartnerin.[32]

An diesem Punkt gelangt die Durchmusterung des hochhöfischen Minnesangs auf weibliche Homosozialität bereits an ihr Ende. Gemeinsam ist allen zitierten Beispielen das Fehlen von Differenzmarkierungen, die Sprecherinnen oder Frauengruppen – beispielsweise durch ihr Alter, ihren sozialen oder familiären Stand – voneinander unterschieden. Die generell reduktionistische Rollenformation im Minnesang erfährt in dieser Homogenität eine Steigerung, die zur Grundfigur der Vereinzelung als Vehikel der Verallgemeinerung zurückführt: Allein die Wahrnehmung des männlichen Ich isoliert die Eine aus der Gruppe aller und stiftet minnerelevante Differenz, die sich konzeptionell als Unterscheidung der Guten von den Schlechten niederschlagen kann.[33] Die Neidkonstellation unter Frauen im frühen Minnesang setzt mit der Identifikation im Begehren als Fundament der Rivalität ebenfalls strukturelle Gleichheit voraus. ‚Weibliche' Subjektivierung vollzieht sich in den diskutierten Beispielen durch die Bezugnahme auf männliche Werbung. Artikulationen von Begehren sind damit prinzipiell auf einen heterosozialen Referenzrahmen festgelegt, an dessen Ausgestaltung die Bildung von Frauenkollektiven und die Figuration eines homosozialen, mimetischen Be-

32 Ähnlich ungreifbar bleibt die Kontrastfigur jener Frau, die Hartmanns Sprecherin in *Ob man mit lügen die sêle nert* entwirft: ‚[...] *Diu hât sich durch ir schoenen sin* | *gesellet saeleclîche,* | *diu lachet, swanne ich trûric bin,* | *wir alten ungelîche* [...]' (MF 212,37, IX, 3.5–8).

33 Entsprechend kritisiert Walther die Weigerung von *frouwen*, sich solchermaßen *scheiden* zu lassen, als Einfallstor des ethischen Verfalls: *Sich crenkent frowen unde pfaffen,* | *daz si sich nicht scheiden lânt.* | *die den verschamten bî gestânt,* | *die wellent lîhte ouch mit in schaffen.* (*Die hêrren jehent, man sul den frouwen*: L 44,35; 4.1–4). Ausführlicher schreibt er den Niedergang des Minne-Ethos in *Hie vor, dô man sô rehte minneclîchen warp* (L 48,12) weiblicher Renitenz gegenüber Unterscheidungsverfahren zu (vgl. 2.1–13).

gehrens mitwirken. In den szenischen Fragmenten bleiben Willen und Wünsche der beobachteten Frauen dagegen unzugänglich: Die *frouwen*-Gemeinschaft hinter dem Fenster und die ballspielenden Mädchen entziehen sich der von einem männlichen Beobachter initiierten Begehrensdynamik.

4 Neidhart-Korpus

Die Sommerlieder des Neidhart-Korpus[34] sind bekanntermaßen reich an Frauendialogen, zu denen bereits eine Reihe von Untersuchungen vorliegt.[35] Vor dem eben abgeschrittenen Horizont nehmen sich die Mutter/Tochter- sowie die Freundinnengespräche in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich aus, beginnend mit der auffälligen Menge an Dialogstrophen. Figurationen wie die tanzlustige Mutter oder die widerspenstig-aggressive Tochter lassen sich vordergründig einer Umkehr der Begehrensstrukturen wie auch der *frouwen*-Rolle im hochhöfischen Sang zuordnen,[36] partizipieren aber wesentlich an der Erweiterung der Darstellungsverfahren, die Neidharts gegenhöfischer Welt ihre spezifische Kontur verleihen:[37] so etwa die Relokalisierung des Personals abseits des Hofs, in dörflich-ländlichem Umfeld, die vielfältigen Formen der Vergegenständlichung und Verkörperung, die Montage divergenter Sprachregister, der Zerfall disziplinierter Gemeinschaft in lose – öfter regellose – Verbände Einzelner usw. Dies gilt gleichermaßen für die Sprecherinnen und Frauenfiguren, womit die sensible Balance von Vereinzelung und Verallgemeinerung schon im Grundzug ausgehebelt wird.

Die Frauendialoge der Neidharte leisten nicht nur kreative Erweiterungen im Spektrum des Redens über Minnebegehren und Werbung, sie inszenieren auch den Zerfall einer unterstellten Homogenität von *frouwen*-Gemeinschaften. Die erstaunliche Prominenz von Frauengesprächen in den Sommerliedern halte ich daher für die strategische Erschließung einer zuvor als unzugänglich markierten, aber auch unbesetzten Sphäre, deren Besonderheiten und Potenziale mich im Folgenden beschäftigen.

---

34 Im Folgenden verwende ich *Neidhart* stets als generischen Begriff für das mit diesem Namen in Verbindung stehende literarische Korpus, nicht als Autorenbezeichnung. Vgl. zu Neidhart als ‚editorischem Konstrukt' Warning 2007, 12–17.

35 Unter je unterschiedlichen Perspektiven behandeln die Frauendialoge: Händl 1987 *passim*, Bennewitz 1996; die Mutter/Tochter-Gespräche: Bennewitz 1994 und 2021, Miklautsch 1994, Warning 2007, 104–107, 130–138, 151–163, Kessel 2021, 195–208; die ‚Gespielinnengespräche': Joldersma 1984, Warning 2007, 37–47, 146–150, Kessel 2021, 208–212.

36 Vgl. Bleuler 2021b, 717. Händl 1987, 84–85, hebt hervor, dass bei Neidhart durchgängig die „*vrouwe* als Angesprochene dieses Sprechers fehlt, die Partnerin des Riuwentalers wird nur innerhalb der eingebauten Dialogsituationen von weiblichen Sprecher-Rollen (Mutter, Gespielin) angesprochen". Zudem habe Neidhart die minnesangtypische Frauen-Rolle „am radikalsten umgeformt"; unter anderen nehmen seine Sprecherinnen „neue Funktionen wahr, die unabhängig vom Status als Partnerin sind (*vreude*-Künden, Tanz-Aufforderung, *huote*)" (ebd., 108).

37 Vgl. grundlegend Müller 1986.

Im hochhöfischen Sang ist Frauenrede immer in den Bezugsrahmen männlicher Werbung und die vom männlichen Sprecher aus entworfene Minnekonzeption eingelassen, worauf sich die ‚weibliche' Sprechsituation typischerweise in der Spannung zwischen persönlichen Wünschen und Normanforderungen bildet. Dieser heterosoziale bis hetero-erotische Referenzrahmen bleibt auch für Neidharts Frauendialoglieder insoweit erhalten, als ‚weibliches' Begehren entweder im Werbungsvorgang kontextualisiert wird und/oder sich explizit auf den Sänger/Ritter/Vortänzer, oft konkret auf den Riuwentaler richtet. So kommt es, nach Jan-Dirk Müller, zu einer „Maskerade des männlichen Begehrens als weiblicher Wunsch": „[D]ie männliche Stimme [bedient] sich des Sprachrohrs der weiblichen [...]."[38] Die aktiv begehrenden, *minne*-bereiten Frauen der Sommerlieder sind demnach Projektionsfiguren, die sich als Objekte höfischer Minnewerbung freilich disqualifizieren. Ob die Sprecherinnen tatsächlich in Gänze „durch ihr Liebesbegehren definiert" sind,[39] lässt sich allerdings nur anhand der Präsenz und Stabilität des heterosozialen Referenzrahmens im jeweiligen Lied überprüfen. Entscheidend dafür ist neben der Bezugnahme auf Geschlechterverhältnisse die Positionierung des begehrten männlichen Partners sowie die diskursive Priorisierung des männlichen Sprechers, etwa in Form der Dialog-Rahmung mit narrativen und kommentierenden Anteilen.

Meine erste Frage richtet sich also darauf, inwiefern der homosoziale Dialog eine Distanzierung von den Bezügen auf männliche Werbung und Wünsche oder sogar deren Destabilisierung ermöglicht. Ein Weiteres scheint mir wichtig: Ginge es hier einzig um die Diskreditierung einer untauglichen Variation der *frouwe* und die Projektion männlicher Wünsche, so genügte dafür die monologische Frauenrede. Zwar ist denkbar, dass sich die Neidhart-Lieder auch in eine alternative Traditionslinie mit *fröide*-zentrierter Minnekonzeption einschreiben, die nur in einigen *Carmina Burana*-Strophen greifbar wird,[40] doch erklärt das noch nicht das veränderte Arrangement der Sprecher(innen)positionen. Damit stellt sich mir zweitens die Frage nach dem Surplus der Dialoge.

38 Müller 2001, 242. Prinzipiell stellt Müller 2001, 233, für „Gegengesänge gegen die Ethik des Verzichts" fest: „[D]och in ihnen ist die Stimme der Frau erst recht Sprachrohr männlicher Projektionen, indem sie es ist, die ihr erotisches Begehren artikuliert, das dem des Mannes immer schon entgegenkommt."

39 Müller 2001, 242; vgl. ebd., 241–242: „Die Frauen haben nichts anderes zu sagen als der Mann, und wo sie dann, wie in ihrem Gezänk, anderes zu sagen haben, da wird das aus überlegen-männlicher Perspektive kommentiert." Und ebd., 242: „Indem er zu zitieren vorgibt, imaginiert Neidhart die Wünsche des werbenden Mannes als immer schon realisierte. Die Frauen sind durch ihr Liebesbegehren definiert, aus dem alles andere wie Streit- und Herrschsucht sich ableitet." Allerdings lässt sich die Übertragung der *huote*-Funktion auf Mutter- und Tochterfiguren auch mit der Demontage sozialer Vorgaben in Verbindung bringen, und es wird für die Freundinnendialoge genauer zu fragen sein, ob sich eine Verselbständigung anderer Interessen abzeichnet. Zur neuartigen weiblichen Besetzung der *huote*-Instanz tritt bei Neidhart die Einführung „des Eifersuchts- und Konkurrenzmotivs mit szenischem Vorführen von Streitsituationen" (Händl 1987, 107).

40 Nicht nur die einschlägigen Strophen und Lieder, die eine Frühlings- und Tanzszenerie entwerfen, enthalten keine Frauendialoge, sie fehlen in den deutschsprachigen Teilen des *Codex Buranus* insgesamt. – Zu Neidharts möglichen Rückgriffen auf die lateinisch-vagantische Tradition vgl. Osterdell 1928.

Zu beobachten ist an erster Stelle eine Differenzierung von Frauenrollen und ‚weiblichen' Stimmen, die sich über die Kategorie des Alters,[41] die Stellung im Familienverband, aber auch über Verhaltens- und Sprechweisen vollzieht. An die Stelle der Vereinzelung der *frouwe* tritt die Partikularisierung von Sprecherinnen, deren Wünsche und Verhalten sich von der Geltung eines Normendiskurses absetzen und die nicht Allgemeinverbindliches, sondern (bisweilen aggressiv oder gewalttätig) Eigensinniges artikulieren.[42] Die Vervielfältigung der Frauenrede, die Partikularisierung, Differenzierung und Pluralisierung der Sprecherinnen muss nicht schon gesteigerte Dialogizität im Sinne echter Mehrstimmigkeit beinhalten. Aber: Wie einsinnig (oder wie offen, mehrdeutig, ungerichtet) ist das Begehren der Sprecherinnen in den einzelnen Liedern? Kommt es im Dialog womöglich zu einer Erweiterung der Artikulationsformen ‚weiblichen' Begehrens? Verschiebt sich mitunter der Akzent von der heterosozialen Ausrichtung zur homosozialen Aushandlung?

Um erste Antworten umreißen zu können, beschränke ich meine Überlegungen auf die Freundinnengespräche: zum einen, weil die Mutter/Tochter-Konstellationen bislang größere Aufmerksamkeit gefunden haben, zum anderen, weil die sogenannten Gespielinnendialoge egalitär angelegt sind und sich Fragen nach Geltung und Autorität, Grenzüberschreitung und Handlungsspielräumen daher anders stellen. Die Sommerlieder mit Freundinnengesprächen unterscheiden sich von der Mutter/Tochter-Variante schon auf den ersten Blick durch den geringeren Anteil an aggressiver Konfrontation und physischem Konflikt (letzterer fehlt unter Freundinnen ganz)

Worstbrock 2001, 86–88, bringt die Sommerlieder mit einer „deutsche[n] Lieddichtung eigenen anderen Gepräges" (ebd., 85) in Verbindung, die Freude und Freiheit in den Mittelpunkt der Minnekonzeption rückt, schriftlich jedoch nicht bezeugt ist; vgl. dazu weiter Warning 2007, 49–50, Bleuler 2008, 24–27, und 2013, 125–126. – Kessel 2021, 208–213, rückt die Freundinnengespräche der Neidharte dagegen in den Kontext von Dialogkonstellationen der Pastourelle und weiterer altfranzösischer Liedgenres und resümiert: „Grundsätzlich zeigt sich also, dass der Motivkomplex der Gespräche zwischen zwei in etwa gleichaltrigen Frauen gleichen Standes über Liebesthemen in der romanischen Literatur durchaus verbreitet war. Dabei hat er jedoch im Gegensatz zu dem Motivkomplex in den Neidharten in der Romania keine Ausgestaltung zum thematischen Kern einer ganzen Untergattung erfahren" (ebd., 213).

41 Zum Altersthema im Minnesang vgl. von Bloh 2002, zu den Mutter/Tochter-Gesprächen bei Neidhart auch Goller 2008, 168–171. Fortgeschrittenes Alter disqualifiziert Männer und Frauen generell als Subjekte und Objekte höfischen Minnebegehrens (vgl. Müller 2001, 243–244; Goller 2008, 167). Anhand von Neidharts Sommerliedern stellt Goller eine insgesamt „pessimistische Zeichnung des Alters" (ebd., 168) fest; das Verhalten der ‚tanzlustigen Alten' werde „zudem als männlich aggressiv und sexuell aktiv demaskiert" (ebd., 169) und abgewertet. Solche Tendenzen zur Geschlechtsüberschreitung wären weiter mit einem männlichen Identitätsentwurf zu korrelieren, der „zwischen den Polen von Kompetenz und Auflösung [oszilliert]" (Haufe 2003, 119).

42 Selbstverständlich stellt sich dabei immer die Frage, ob derart inszenierte Eigensinnigkeit unter der Hand männlichen Wunschvorstellungen zuarbeitet oder im Umkehrschluss Normorientierungen bekräftigt oder ob der Normbruch vielmehr „als Indiz für die Instabilität der thematisierten Normen anzusehen [ist]" (Händl 1987, 199). Im Folgenden versuche ich, implizite Deutungsvorgaben über die Präsenz und Stabilität des jeweiligen Referenzrahmens zu konturieren.

sowie durch das Ausbleiben schädigender (sozialer und persönlicher) Konsequenzen für die eigenwillig begehrende Frau. Themen wie ungewollte Schwangerschaft und gewalttätige Bestrafung fehlen, soziale Maßregelung wird zwar angesprochen, bleibt aber vorwiegend unbestimmt. Freundinnengespräche finden sich in den Sommerliedern 10, 14, 20, 24, 25, 26 und 28,[43] die ich zur besseren Nachvollziehbarkeit knapp vorstelle:

- SL 10 (SNE I: R 11; Überlieferung in R/c mit je 5 Strophen): Auf den zweistrophigen Natureingang folgen zwei Monolog- oder Dialogstrophen (eine der Sprecherinnen heißt Iremgart: IV.4), die um Tanzabsichten und bevorstehende Freuden kreisen. Abschließend wird einem der Mädchen ihr Tanzkleid gebracht; die Nennung eines männlichen Partners unterbleibt.
- SL 14 (SNE I: R 15; Überlieferung in R [7 Str.], C [5 Str.], c [9 Str.]): Auf Natureingang und Tanzaufruf in insgesamt drei Strophen folgt über vier Strophen das Freundinnengespräch, das mit einer Klage über die Unzulänglichkeit der Männer einsetzt. Die zweite Sprecherin preist dagegen ihren Werber, dessen Namen – *von Riuwental* (VII.2) – sie der Freundin für ein Gürtelgeschenk preisgibt. In c treten weitere Frauenstimmen hinzu.
- SL 20 (SNE I: R 48; Überlieferung in R/c mit je 9 Strophen): An Natureingang, Freudenverkündung und Maienlob in drei Strophen schließt sich der vierstrophige Streit zweier Mädchen an, von denen eine mit ihren Tanzkünsten und besonderen Sprüngen prahlt, sich jedoch weigert, der Freundin zu verraten, wer sie darin unterwiesen hat. Am Abschluss steht eine Entzweiung der Gefährtinnen, gefolgt von zwei Strophen, in denen sich der Sänger auch als Geliebter eines der Mädchen identifiziert.
- SL 24 (SNE I: R 57; Überlieferung in R [7 Str.], C [9 Str.], c [7 Str.], Strophenreihenfolge und -bestand unterscheiden sich erheblich): Insgesamt fünf Strophen, die sich mit Tanzaufruf, Sommerfreude und Tanzvergnügen befassen, werden kombiniert mit Frauenstrophen, die in den unterschiedlichen Fassungen als Monolog (R) oder Wechselrede (C) erscheinen.[44] Gegenstand von Rede und Austausch sind Tanzvor-

43 Meine Untersuchung konzentriert sich durchgängig auf die unterschiedlichen Fassungen der Überlieferungsträger C, R und c. R: Berliner Neidhart-Hs. (Riedegger Hs.), Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, mgf 1062 (Ende 13. Jh.); C: Große Heidelberger bzw. Manessische (früher Pariser) Liederhandschrift, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cpg 848 (1. Drittel 14. Jh.); c: Berliner Neidhart-Hs. c, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, mgf 779 (um 1461–1466). Zu Editionsgeschichte, Ausgaben und Handschriften vgl. SNE III, 538–554. Ich zitiere im Folgenden nach der Ausgabe *Die Lieder Neidharts*, hrsg. von Wießner 1999, und verwende jeweils die eingeführte Bezeichnung, Nummerierung und Sprachgestalt der Sommerlieder mit entsprechenden Kürzeln (SL). Nur für meine Fragestellungen signifikante Abweichungen in den Handschriften gebe ich nach der Salzburger Edition wieder (*Neidhart-Lieder*, hrsg. von Müller/Bennewitz/Spechtler 2007; im Folgenden abgekürzt als SNE).

44 Vgl. zur unterschiedlichen Gestalt in R und C Warning 2007, 37–42. Zu der in R IV / C 175 namentlich genannten Uodelhilt tritt in C 174 Jiutelîn sowie in C 177 eine *stolziu maget* (Vb.2), bei der es sich wohl um ein drittes Mädchen handelt. Die Frauenstrophen C 174 und 175–176 beziehen sich zwar glei-

bereitungen und Vorfreude, die sich in allen drei Hss. auf einen Tanzpartner richtet und gen *Riuwental* (V.4) strebt. In der nur in C überlieferten Strophe Vb (C 177) zeigt sich eine Sprecherin besorgt, die Mutter könne ihre Tanzkleider wegschließen.[45]

– SL 25 (SNE I: R 58; Überlieferung in R [5 Str.], c [8 Str.]): Auf den Natureingang folgt ein Austausch zwischen Wendelmuot und Rîchilt, der mit dem Motiv der weggesperrten Kleider einsetzt und sich dann auf Wendelmuots Verheiratung mit einem Bauern konzentriert, während ihr eigenes Begehren dem Riuwentaler gilt (V.4). Mit ihrer über drei Strophen erfolgenden, monologischen Rede schließt das Lied.[46] In c ergänzen drei zusätzliche Strophen am Liedbeginn den Natureingang um die direkte Ansprache der Mädchen mit Tanzaufforderung und das Motiv der betauten Wiese.
– SL 26 (SNE I: R 54, SNE II: c 48, 61; Überlieferung in R [7 Str.], C [5 Str. unter Alram von Gresten], c [8 Str.]): Im Anschluss an den Natureingang mit einer (C), zwei (R) bzw. drei Strophen (c) beginnt das Gespräch zweier Freundinnen, die sich gegenseitig ihr Leid klagen (R/C: 4 Str., c: 5 Str.). Auf den Rat der einen zur Geduld folgt ein Verschwiegenheitsversprechen. In R/c schließt sich eine Nennung des Ritters von Riuwental (VI.3–4) sowie eine Sängerstrophe (VII) an, die sich mit dem Thema des Obdachs befasst.
– SL 28 (SNE I: R 10; Überlieferung in R [8 Str.], c [8 Str.] mit Nachträgen und unterschiedlicher Strophenreihenfolge): Der Natureingang enthält eine Klage über den gescheiterten Dienst des Sänger-Ichs (I.3–6), worauf eine Beschwörung der Maienfreude (II) den Auftakt für das über zwei weitere Strophen ausgeführte Freundinnengespräch bildet. Thema ist die Männerkritik, die von der zweiten Sprecherin differenzierend aufgegriffen wird. Vier weitere Sängerstrophen widmen sich einer allgemeinen Verfallsklage.

Meine Überlegungen zu diesen Liedern stelle ich in systematisierter Form vor, wobei ich nacheinander die als Frauenrede realisierten Artikulationsformen von Begehren, Bezugnahmen auf die heterosoziale Diskursrahmung und den Riuwentaler, Formen der Erotisierung sowie die jeweiligen homosozialen Dynamiken behandle.

Im Bereich der Artikulationen weiblichen Begehrens tut sich in den Freundinnengesprächsliedern ein Spektrum auf, das von eng an Minnesangskonventionen angelehnten Semantiken und Formulierungen in den Sommerliedern 26 und 28 (teilweise

chermaßen auf das erhoffte Frühlingsvergnügen, sind jedoch nicht dialogisch aufeinander bezogen. Während sich Uodelhilt nach ihrem Tanzpartner sehnt und sich nach Riuwental wünscht (R IV–V / C 175–176), antizipiert Jiutelîn nur in verallgemeinerter Formulierung das künftige Tanzvergnügen. Allein das Motiv der Befreiung von einengenden (Winter-)Banden verbindet die Frauenstrophen miteinander.

45 Zum Motiv der weggeschlossenen Kleider vor dem Hintergrund von Pastourellenkonstellationen vgl. Kessel 2021, 209.

46 Vgl. zum Lied auch Warning 2007, 146–148.

auch in 14) bis hin zum *dörperlichen* Sprachregister im Sommerlied 25 reicht. In Lied 26 kreist der Dialog um *herzensenede swære, trûren, leit* und *klage* (III.3–6); das Fernbleiben eines Mannes löst *senediu sorge* (IV.7) und ein Leben in *seneden riuwen* aus (V.3). In Sommerlied 28 diskutieren die Freundinnen, ob alle Männer *valsche*[] *minne* (III.5) betreiben oder sich ein *underscheiden* (IV.1) der Männer vielmehr lohnt: *die mit triuwen dienen wîben unde meiden, | die selben lâ dir lieben und die bœsen leiden* (IV.2–3). Die werbungsbezogene Typisierung lobens- und meidenswerter *frouwen*, mit der im hochhöfischen Sang Frauengruppen gebildet wurden, begegnet hier aus entgegengesetzter Perspektive. In Sommerlied 14, das wiederum mit dem Gesprächsthema der Werberkritik einsetzt, zeigen sich trotz Integration zentraler Begriffe der hohen Minne[47] dagegen Brechungen, die allerdings weniger in der Wortwahl (z. B. IV.3: *die tumben sint entslâfen*) als in der Preisgabe des heimlich Begehrten liegen, wofür die Sprecherin von ihrer Freundin einen Gürtel erhält (SL 14, VI). Während die Sprecherinnen in Sommerlied 26 und 28 männliche Redegesten des hohen Sangs übernehmen, wird das Minnegeheimnis (*tougen*) in Lied 14 Gegenstand eines Tauschhandels: Minnebegehren schlägt an diesem Punkt um in materielles Eigeninteresse. In der Hs. c schließen zwei Strophen an, in denen zwei weitere Sprecherinnen zu Wort kommen und sich der Darstellungsgestus in Richtung auf aggressive Abgrenzung und partikulare Körperlichkeit verschiebt.[48]

In Sommerlied 25 betont die als Wendelmuot adressierte Sprecherin vor dem Hintergrund der ihr abgenötigten Verheiratung mit einem Bauern[49] ihr widerständiges Begehren nach dem Riuwentaler, womit die diskursiven Ausschlussregeln des hochhöfischen Sangs deutlich verletzt werden. In der abschließenden Strophe bedient sich Wendelmuots Rede spöttischer Abwertung, einer möglicherweise obszönen Anspielung und der Ball-Metapher, um ihre Position zum Ausdruck zu bringen:

> *Swanne er* [der Ehemann] *wânte, deich dâ heime læge*
> *unde im sînes dingelînes phlæge,*
> *würf ich den bal*
> *in des hant von Riuwental*
> *an der strâze.* (SL 25, V.1–5; dazu Näheres weiter unten)

47 Vgl. SL 14, IV.5–6: *vreude und êre ist al der werlde unmære. | die man sint wandelbære*; V.4–5: *der manne ist vil, | die noch gerne dienent guoten wîben*; VII.5: *derst mir holt. mit guote ich im des lône.*

48 Vgl. SL 14, SNE I: R 15, c 22, VIII.6–7: *welich fraw mir das wende, | das sag ich ir offenbar, das ichs dorumb schende*; c 22 IX.7: *ia sint mir meine fußlein slecht, die waren ee zuschrunden.*

49 Die genaue Bedeutung von *vreiheistalt* (R III.4; vgl. *vrîhals*: freier Mann) ist ungewiss, doch identifiziert die Bezeichnung *gebûwer* (R IV.5) den Bewerber eindeutig als Mitglied des Bauernstandes. Während in R IV.1 nur von einer Verheiratungsabsicht die Rede ist, suggerieren die Formulierungen in R V eine bereits geschlossene Ehe. In der Parallelstrophe in c (c 70) fehlt dieser Widerspruch, da sie im Konjunktiv formuliert ist.

Schon dieser erste kursorische Durchgang zeigt, dass zur sprachlichen Diversifizierung insgesamt eine Erweiterung der mit Minnebegehren verknüpften Transaktionstypen, kommunikativen Akte und Gesprächsinhalte tritt. Die beobachtbare Ausweitung des Artikulationsspektrums in der Frauenrede schließt Interferenzen unterschiedlicher Sprachregister und Semantiken ein, wie sie überall im Neidhart-Korpus auftreten, woran weibliche Rede jedoch offensichtlich partizipiert. Angesichts dieser Variationsbreite zeichnet sich bereits ab, dass der Freundinnendialog schwerlich auf einen einzigen Typus zu reduzieren ist.[50] Zugleich stellt sich die Frage, ob eine homogene heterosoziale Diskursrahmung sowie die Figuration des Riuwentalers als Objekt weiblichen Begehrens daraufhin angelegt sind, gegenstrebige Tendenzen aufzufangen oder zu glätten.

Bekanntlich eröffnen die Neidhart-Lieder vielfältige Bezüge auf den Gattungshorizont des höfischen Minneliedes, so dass „nur ein höfisch gebildetes, mit Minnesang vertrautes Publikum dieses komplexe Geflecht aus traditionellen Versatzstücken von Rollen und Motiven, deren Umformungen und gezieltes Einsetzen im Rollenspiel auf der Textebene der Lieder rezipieren [kann]“.[51] Eine derartige Vertrautheit mit typischen Werbungskonstellationen und Begehrensstrukturen kann, so ist zu vermuten, im Rezeptionsprozess leichterdings zur Annahme eines normativen heterosozialen Bezugsrahmens führen, sofern ihn die Lieder nicht gezielt durchkreuzen, einschränken oder abbauen. Geboten ist daher zuerst ein genauerer Blick auf die Rahmung der Freundinnendialoge durch die einleitenden Sommerszenerien und ihre Leistung für eine heterosoziale Fokussierung der Frauenrede, der anschließend die gesprächsweise verhandelten Konzeptionen von Geschlechterverhältnissen und Wunscherfüllung gegenüberzustellen sind.

Die Eingangsstrophen der Sommerlieder erzeugen eine situative Grundierung durch Freude, sinnliche Genüsse und Gemeinschaftsbildung, meist im Tanz, womit sie an die bereits genannte *Carmina-Burana*-Tradition anknüpfen.[52] In den Freundinnenliedern er-

50 Trotz der gemeinsamen Grundsituation wird die von Bleuler formulierte Beschreibung eines durchgehaltenen Typus dieser Bandbreite nicht gerecht: „Ein Mädchen will zum Tanz unter der Linde, um von dort aus mit dem Vorsänger der Veranstaltung, dem Ritter von *Riuwental*, aus der Dorfgemeinschaft auszubrechen. Mutter beziehungsweise Freundinnen versuchen, das Mädchen davon abzuhalten [...]; es kommt zum Streit, der handgreiflich enden kann“ (Bleuler 2021a, 584; vgl. ähnlich schon Bleuler 2008, 103). Die Freundin übernimmt indes gerade nicht die Funktion sozialer Maßregelung, im Mittelpunkt stehen vielmehr gemeinsame Interessen, wobei Streit in erster Linie durch die Verweigerung von Vertraulichkeit ausgelöst wird.

51 Händl 1987, 181–182.

52 Die Jahreszeit im Natureingang fungiert jeweils als „Gattungssignal [...], denn sie kündigt einen bestimmten Typus der Rede über Minne an: Erfüllung in der erotisierten sommerlichen Natur oder Verzicht und Frustration in der winterlichen Bedrängnis“ (Müller 2003, 194). Bereits durch die „Ausbildung konträrer Gattungstypen [...] wird die Opposition von Sommer und Winter zu einem Kunstprinzip“ (Müller 1995, 33). Vgl. weiter Bleuler 2013 zum Innovationspotenzial von Gattungsinterferenzen in den Natureingängen der Sommerlieder. – Eine Ausnahme bildet in der Gruppe der Freundinnenlieder SL 28, worin der Sprecher die jahreszeitliche Hochstimmung schon in der Eingangsstrophe mit dem

geht der Aufruf zum Tanz[53] entweder generell, ohne direkte Ansprache, nennt geschlechtsunspezifisch die *kinde*[] (SL 24, II.2) oder ein generalisiertes *wir* (SL 26, I.8) oder er richtet sich an die Mädchen und jungen Frauen. Wenn diese nun aufgefordert werden, *ir mägde, ir sult iuch zweien* (SL 14, I.6; vgl. SL 24, I.7), ist damit die Bildung von Zweiergemeinschaften unter den Mädchen gemeint: „Der Tanz wird, wie in den Neidharten häufig, nicht als paarweise beschrieben wie in den Pastourellen, sondern als Tanz der Mädchen".[54] Eindeutiger heterosozial ist die Formulierung *belîbt niht ungesellet* (SL 24, III.3), da der männliche Partner wiederholt mit *geselle* bezeichnet wird. Zumal die einleitenden Sängerstrophen einer männlichen Stimme zuzurechnen sind, unterliegt auch das Tanzgeschehen unter Frauen prinzipiell männlicher Beobachtung, die jedoch nur in einem der Lieder konkretisiert wird:

ir mägede wolgetâne
und minneclîch,
zieret iuch, daz iu die Beier danken,
die Swâbe und die Vranken!
ir brîset iuwer hemde wîz mit sîden wol zen lanken! (SL 14, III.3–7)

Der Anblick der Tänzerinnen dient an dieser Stelle explizit dem Genuss eines (geographisch breit gestreuten) männlichen Zuschauerkreises, aus dem auch Tanzpartner hervorgehen könnten. Anders als in den Winterliedern bietet der Tanz in den Freundinnenliedern jedoch nur in einzelnen Fällen Gelegenheit zur Geschlechterbegegnung.[55]

Die (unterstellte) Präsenz eines männlichen Sängers, der das Geschehen darbietet, ist im zeitgenössischen Rezeptionskontext immer vorauszusetzen. Die Natureingänge der Freundinnenlieder unterstützen diese Annahme jedoch nur teilweise, denn die Rede-Instanz ist insgesamt schwach konturiert. So kann der Sänger weitgehend hinter den Schilderungen der beglückenden Szenerie zurücktreten, wie etwa in Sommerlied

Misslingen der eigenen Werbung kontrastiert. In SL 26 tritt eine kontrastive Gegenstellung nur in C sofort, in R erst in Strophe II, in c mit der dritten Strophe ein.

53 Einen solchen Aufruf als unmittelbare Ansprache enthalten unter den hier untersuchten Liedern nur SL 14 und 24. In der c-Fassung von SL 25 findet sich eine in R nicht überlieferte Eingangsstrophe, die sich an die *magt* sowie an *stolcze kindt* richtet, ohne aber in einen Tanzaufruf zu münden (SNE I: c 70, I.2 und III.4). Ebenso enthält die c-Fassung von SL 26 einen zusätzlichen Freude-Appell, gerichtet an *ir stolczen maidlein iunge* (SNE I: c 59, II.3), die die Augenweide der sommerlichen Landschaft genießen sollen.

54 Kessel 2021, 234. Mehrfach wünschen sich Sprecherinnen eine Tanzbegleiterin, so z. B. in SL 17: *het ich Jiutelîne,* | *sô wolde ich gân* | *schouwen.* | *diu linde ist wol bevangen* | *mit loube.* | *dar under tanzent vrouwen* (IV.5–10).

55 Die Freundinnengesprächslieder enthalten Verweise auf den Tanz mit männlichen Partnern ausschließlich im Dialog, nicht in ein- oder ausleitenden Strophen. Das Tanzen in sommerlichen Außenräumen, bspw. unter der Linde, verbindet sich mit dem Befreiungsmotiv, während die Tänze der Winterlieder vielfach durch räumliche Enge, Aufdringlichkeit der Männer gegenüber den Frauen und latente Aggression geprägt sind.

10.[56] Eine präsent sprechende Person, die sich mit den Pronomina ‚ich' und/oder ‚wir' ins sommerliche Geschehen eingliedert, erscheint in den Eröffnungsstrophen von Sommerlied 14 (I.1), 20 (I.1; II.2) und 24 (II.3). Völlig anders gestaltet sich die Ich-Rede in den einleitenden Strophen der Lieder 26 und 28, in der der Sprecher das *wünneclîche* Sommerpanorama mit seinem eigenen Minneleid kontrastiert und dadurch eindeutig als männlicher Werber ausgewiesen ist (SL 26, I–II; SL 28, I).

Für die heterosoziale Einbindung der Freundinnendialoge ist weiterhin die Frage interessant, ob und inwieweit die Sprecherinnen auf die einleitende (Sänger-)Rede antworten und wie sich die thematische Verknüpfung von Natureingang und Gesprächsinhalten jeweils gestaltet. In dieser Hinsicht ist eine Variationsskala zu beschreiben: Weibliche Stimmen greifen in den sieben Liedern die einführende Rede einmal direkt bestätigend (SL 20, IV.1–2), einmal im direkten Widerspruch (SL 14, IV.1),[57] mehrfach in Form thematischer Anknüpfung (SL 10, III.1–2; SL 24, IV; SL 26, III.1–4) oder in Gestalt motivisch-begrifflicher Fortführung (SL 28, III) auf. Quer zu diesem Spektrum steht Sommerlied 25, in dem sich Wendelmuot in ihrer einleitenden Rede darüber beklagt, nicht am Tanzvergnügen teilnehmen zu können (SL 25, II) und damit auf ein Motiv rekurriert, das in der Eingangsstrophe gerade nicht auftaucht.[58] Das Tanzmotiv kehrt zwar in den Dialogen selbst als Handlungsziel (SL 10, 20, 24) sowie in der Tanzsemantik des Minnebegehrens wieder (s. u.), trägt jedoch keine durchgängig enge Verkopplung von Eingangs- und Dialogstrophen. Auch die Regie-Funktion des Sprechers oder Sängers, der den szenischen Dialog vermittelt, stellt sich

56 Ähnlich gestaltet sich dies in der R-Fassung von SL 25; c enthält demgegenüber drei weitere Eingangsstrophen, in denen der Sprecher mit Zeigegesten und Aufrufen auf sich aufmerksam macht (SNE I: c 70, I, III–IV). – In Sommerlied 10 fällt ein Verschwimmen von Sänger- und Figurenrede auf, wie es Müller 2001 auch für die Eingangsstrophen weiterer Sommerlieder beschreibt, woraufhin er folgert: „Die Ununterscheidbarkeit der Stimmen – wenn die Frauen sagen, was die Männer wünschen, und die Männer die Distanz zu den Frauen aufgeben – signalisiert den Zusammenbruch des Kulturmodells des ‚amour courtois'" (ebd., 244). Dem Argument, „[i]ndem Neidhart in den Natureingängen einiger Sommerlieder die Verwechselbarkeit von Männer- und Frauenstimmen inszeniert, kollabiert die Polarisierung der Geschlechterrollen, die der hohe Minnesang aufbaut" (ebd., 243), ist allerdings entgegenzuhalten, dass auch im hohen Minnesang Strophen existieren, deren Zuschreibung an Sprecher oder Sprecherin offen bleiben muss (vgl. Cramer 2000), und dies unter anderem deswegen, weil eine Polarisierung der Geschlechtsidentitäten bestenfalls in Teilzusammenhängen, aber nicht systematisch hergestellt wird. Die Deutung von Warning 2007, 86, „dass das Verschmelzen der Stimmen auf die Verdeutlichung der Beeinflussung der Mädchen durch den Sänger abzielt", vermag ohne genauere Herleitung nicht zu überzeugen.

57 Auf den schon zitierten Aufruf in der Sängerstrophe, sich für den Tanz zu schmücken (SL 14, III), folgt unmittelbar die Gegenrede der ersten Sprecherin (IV.1: *Gein wem solt ich mich zâfen?*), woran sich generalisierte Kritik an den *wandelbære*[*n*] (VI.6) Männern anschließt.

58 Hs. c fügt in der dritten Strophe einen solchen Kontext hinzu (SNE I: c 70, III). Einen scharfen Kontrast bilden in SL 28 auch Sängerstrophe I (mit Minneklage) und erste Frauenstrophe II (mit topischer Maienfreude). Diese Dissonanz wird erst in der zweiten Frauenstrophe durch motivische Wiederaufnahmen (*vröude, tougen*) aufgelöst. Die Wießner-Edition führt diese Strophe an dritter Stelle, während die Hss. zuvor eine weitere Sängerstrophe (R 3 / c 3, V bei Wießner) mit Kritik an männlichem Werbungsgebahren enthalten.

insgesamt als wenig prägnant dar: Sie zeigt sich allein in der (unterschiedlich ausgeprägten) Korrespondenz von Eingangsstrophen und Gesprächsinhalten sowie in den wiederkehrenden Inquit-Formeln.[59]

Der mit den Eingangsstrophen eröffnete Rahmen wird in den Sommerliedern 10, 14, 25 und (mit Einschränkungen) 24[60] nicht durch erneutes Hervortreten eines männlichen Sprechers geschlossen: Die Sprecherinnen behalten in diesem Sinne das jeweils letzte Wort.[61] Zeigen sich die Eingangsstrophen noch relativ homogen, so gestaltet sich die Verknüpfung der Sänger- mit der Werber- oder Liebhaberrolle in den verbleibenden drei Liedern höchst unterschiedlich:[62] Die abschließenden Ergänzungen des männlichen Sprechers reichen von komisch-abschweifender Kommentierung (SL 26, VII)[63] über Minne- und Zeitklage (SL 28, V–VIII)[64] bis zur Überführung in erzählte Handlung, mit der sich der Sprecher dann auch als beneideter Liebhaber inszeniert (SL 20, VIII–IX). Einen in Sprechhaltung und Gehalt kohärenten Rahmen bilden lediglich die Klage-

59 Inquit-Formeln (*redete, sprach*) enthalten SL 14, IV.2; SL 20, IV.1; SL 24, IV.3; SL 25, II.3; SL 26, III.5; SL 28, IV.1 (dort allerdings spät, in der bereits dritten Frauenstrophe). In diesem Zusammenhang ist der ausbleibende Wechsel vom Präsens zum Präteritum in den Eingangsstrophen, wie ihn Müller vor allem für die Winterlieder beschrieben hat, signifikant: „Der Tempuswechsel zeigt einen Wechsel aus der Vortragssituation in die Berichtsperspektive an und markiert insofern Distanz zur *dörper*-Welt" (Müller 2003, 195). Demgegenüber schwächt die Reduktion auf die Inquit-Formeln in den Freundinnenliedern den inszenierten „Bruch der Situationserfahrung" (ebd., 198) erheblich ab.

60 In den Hss. stellt sich die Abfolge für SL 24 genauer folgendermaßen dar (vgl. SNE 1: R 57 / C Str. 173–181 / c 25 [24]): In R folgen auf Str. V noch zwei weitere Strophen, die in der Beschreibung sommerlicher Szenarien und generalisierenden Formulierungen Rückbezüge zum Liedeingang schaffen (R VI/VII). Zumal der Abschluss der sechsten Strophe thematisch an die voraufgehende Frauenstrophe anknüpft (Va.6: *mîn trûren deist zergangen*), stellt sie sich jedoch nicht zwingend als Sängerstrophe dar. Die in Hs. C hier anschließende Strophe (C 177) ist durch eine Inquit-Formel als Frauenrede ausgewiesen, darauf folgt wiederum jene Frauenstrophe, die in R an fünfter Stelle steht. C schließt mit der Sängerstrophe, die R II entspricht. In Hs. c stehen die mehr oder weniger deutlich dem Sänger zuzurechnenden Strophen R VI/VII bzw. C 176 (c II/III) am Beginn des Liedes, direkt nach der Eröffnungsstrophe R I, womit das Lied in der c-Fassung eindeutig mit einer Frauenstrophe schließt. In den drei unterschiedlichen Fassungen zeigt sich insgesamt eine Kombinatorik, die den lockeren thematischen Verknüpfungen entspricht und von der Pluralisierung sowohl der Sommer- als auch der Frauenstrophen lebt.

61 Vgl. Joldersma 1984, 205 (hier zur A/C-Fassung von SL 26): „[T]he narrator's failure to reappear at all destroys the conventional framework."

62 Die Beschreibung von Händl 1987, 96: „In den SL äußert Singen sich nicht explizit als Minnedienst, allerdings ist die Sänger- und Spielmannsfunktion, mit der die Ich-Rolle ausgestattet wird, eine wichtige Qualität des Liebhabers aus der Perspektive möglicher Minnepartnerinnen", trifft im zweiten Teil nur für einzelne Freundinnenlieder zu, nicht für die gesamte Gruppe.

63 In R und c folgt auf eine Nennung des Riuwentalers als Sänger und Objekt des Begehrens (SL 26, R VI / c VII) eine Sängerstrophe mit abruptem Themenwechsel zur Frage der Behausung (SL 26, R VII / c VIII), wobei der eingangs mit dem schönen Maigesang der Vögel assoziierte Sänger (R/c I.5–7) sich nun der Schwalbe und ihrem kurzlebigen Nestbau angleicht (R VII / c VIII.3–6). Nach Händl 1987, 99, spielt diese Schlussstrophe auf den Heischegestus der Spruchdichtung an.

64 Vgl. dazu auch Händl 1987, 93; Warning 2007, 192–194.

Strophen des Minnewerbers am Beginn und Ende von Lied 28, das zugleich am deutlichsten Konzepte und Formulierungen des hohen Sangs aufgreift.

Zu diesen variablen, in einzelnen Liedern deutlich zurückgenommenen Formen heterosozialer Rahmung treten in den Dialogstrophen unterschiedliche Konzeptionen von Minne und (erwünschten oder tatsächlichen) Geschlechterbeziehungen. Die Sommerlieder 26 und 28 verkehren die geläufige Geschlechterkonstellation der Minneklage und nehmen eine Reperspektivierung des Leids an zwischengeschlechtlicher Minnewerbung in verallgemeinernder Diktion vor. Ganz anders gestaltet sich die in Sommerlied 25 dialogisch entwickelte Konfrontation einer unerwünschten Ehe mit der angespielten Alternative, die sich völlig vom hetero-erotischen Werbungsmodell löst und zwischengeschlechtliche Verhältnisse nur in regelverletzender Dissonanz zur Sprache bringt.[65] Demgegenüber konfrontiert Sommerlied 14 die zuerst generalisiert geäußerte Männerkritik mit dem konkreten Beispiel und der Lohnbereitschaft der zweiten Sprecherin gegenüber dem als Sänger anerkannten Riuwentaler:

> *mit guote ich im des lône:*
> *durch sînen willen schône*
> *sô wil ich brîsen mînen lîp.* (VII.5–7)

Das Stichwort *brîsen* korrespondiert zudem mit der Sängeraufforderung der dritten Strophe (III.7). In Sommerlied 20 entzündet sich der Streit der Freundinnen an der Weigerung der einen, denjenigen zu nennen, der sie *guote sprünge* (V.2) lehrte.[66] Die Tanzsemantik bildet auch in Sommerlied 24 das Reservoir für die Beschreibung erlebter oder ersehnter Erfüllung (IV.5–7: *an sîner hant | ich sprunge, | daz im sîn helze erklunge*), die in der Folgestrophe mit Riuwental verknüpft wird (V.4). Beide Lieder deuten eine bereits existente oder unmittelbar bevorstehende erotische Verbindung an.

Insgesamt verschieben die Dialoge der Lieder 14, 20 und 24 den Bezugsrahmen jedoch vom Werbungs- bzw. Dienstparadigma zur Konzentration auf eigene Wünsche und Genüsse, deren Urheber oder Auslöser merklich in den Hintergrund rücken kann. Besonders deutlich zeigt sich diese Tendenz in Sommerlied 10, in dem sich die Frauenrede ganz auf ersehnte Freudenerfahrungen richtet, ohne dass männliche Beteiligung überhaupt erwähnt wird (s. u.). Die Figur des Riuwentalers als Objekt oder Auslöser von Begehren kommt in vier der sieben behandelten Lieder ins Spiel (SL 14,

65 Das Thema der verweigerten Heirat mit einem bäuerlichen Standesgenossen findet sich auch im Mutter/Tochter-Lied SL 23, VI–VII. Einer ähnlichen Konstellation ist der fragmentarisch überlieferte Freundinnendialog C 255–277 (SNE I, 492–494) gewidmet, der keine Aufnahme in die Wießner-Edition gefunden hat: Die Sprecherin bevorzugt statt einem gewissen Gosbrecht einen Adligen als Partner (C 256 II.10). – Zur *malmariée*-Thematik am Beispiel von Burkhards von Hohenfels *Ich wil min gemůte erjetten* (LDM C Burk 64–68; KLD Nr. 6: XV, 1–5) vgl. Fritsch-Staar 1993, dort 241–242 auch zu SL 25.

66 Das weithin präsente Tanzmotiv wird in den Sommerliedern oft mit erotischen Wünschen und sexueller Aktivität verbunden, begegnet in den Mutter/Tochter-Dialogen aber häufiger als in den Freundinnengesprächen. Vgl. zu Tanz- und Sprungmotiv Fritsch 1976, 76–84 (zu SL 20 und 24 ebd., 81); Kessel 2021, 217–218.

24, 25, 26) und wird zweimal auch als weithin bekannte Sängerpersönlichkeit vorgestellt (SL 14, VII.1–4; SL 26, VI.1–6).[67] An anderer Stelle wird der auserkorene Partner nur durch seinen Wohnsitz Riuwental identifiziert (SL 24, V.4) oder der *von Riuwental* (SL 25, V.4) genannt, ohne als konkret vorgestellte Person in den Vordergrund zu treten. In den Sommerliedern 10, 20 und 28 fehlt eine namentliche Identifikation des Geliebten oder Wunschpartners.[68] Die Figur des Riuwentalers fungiert mithin weder als liedübergreifender Anker der Begehrensdynamiken noch als kohärenzstiftender Sänger-Regisseur der Freundinnenlieder.[69]

Alles in allem ist für die Freundinnendialoge – sowohl inhaltlich als auch in Hinblick auf die Darstellungstechniken – von ausgesprochen heterogenen Bezugnahmen auf das hetero-erotische Minne-Paradigma zu sprechen. Der Rezeptionskontext ist insofern wesentlich für die Herstellung eines kohärenten, von zwischengeschlechtlicher Paarbildung bestimmten Rahmens. Zu seiner Stabilisierung trägt der Bezugshorizont des höfischen Minnelieds durch entsprechende Vorannahmen zweifelsohne bei; ebenso ist eine serielle Rezeption der Sommerlieder dazu geeignet, wiederkehrende Motive in einem typischen Situationskontext zusammenzufügen und Leerstellen zu füllen. Bei Konzentration auf den Subtypus des Freundinnengesprächs drängt sich indes ein gegenteiliger Eindruck auf: Weder schließen sich Bezüge auf heterosoziale oder -erotische Verhältnisse zu einem einzigen Modell zusammen noch dominieren sie überall gleichermaßen den Liedgegenstand.

Interessant und aufschlussreich sind daher zuletzt die Formen der Erotisierung im Umfeld der Freundinnendialoge. Die für die Sommerlieder typische Semantik des Erblühens und der Fruchtbarkeit scheint eine Naturalisierung des Begehrens und der Paarbildungen nahezulegen, doch wird dies konterkariert durch die prononciert künstlerische Gestaltung des Szenarios.[70] Während sich im Neidhart-Korpus zahlreiche Sprachbilder finden, die Naturphänomene erotisieren,[71] sind sie im Umfeld der

67 Daher ist die Stellungnahme von Bleuler 2021b, 718, zu den Sommerliedern zu relativieren: „Die Stimme der Frau fungiert als Sprachrohr für die Glorifizierung des (vermeintlich) höfischen Ritters und Sängers – durch ihren Mund erscheint dieser in einem glanzvollen Licht –, während sie sich mit ihrer (für die Rezipienten unverkennbar fehlgeleiteten) Verehrung einer zweifelhaften Gestalt letztlich selbst degradiert."

68 SL 10 enthält keine Bezüge auf männliche Partner. In SL 20 ist von einem Tänzer die Rede und einem *ritter, der mich an sîn bette trüege* (VII.2): Wenn der männliche Sprecher der Schlussstrophen angibt, eine von beiden *ze trûte* (VIII.4) zu haben, ist seine Identifikation mit dem Ritter naheliegend, aber nicht zwingend. In SL 28 wird nur in verallgemeinerter Form von Männerkollektiven gehandelt.

69 Zu einer ähnlichen Diagnose gelangt Warning 2007, 142, für die untersuchten Mutter/Tochter- und Freundinnengesprächslieder: „Der Verlauf der Auseinandersetzungen variiert nicht zuletzt deshalb so stark, da die Figur des Reuentalers nicht als verbindendes Zentrum aller Lieder fungiert: Während er durch den Bedeutungsverlust der Sängerrolle als Liedsubjekt keine dominante Stellung innehat, tritt er auch als Liedobjekt in zahlreichen Liedern nicht in Erscheinung."

70 Vgl. Müller 1995, 33–35; Bleuler 2013, 132–134, zur Kombination zweier unterschiedlicher poetischer Inszenierungsformen des Jahreszeitenwechsels.

71 Vgl. Fritsch 1976, 22–48; zu literarischen Strategien der Erotisierung im Minnesang vgl. Klinger 2021.

Freundinnendialoge vergleichsweise selten. Ein Beispiel findet sich in einer Sängerstrophe in Sommerlied 24:

> *Daz tou*
> *an der wise den bluomen in ir ougen vellet.*
> *ir stolze mägde, belîbt niht ungesellet.* (III.1–3)

Unabhängig davon, wie eindeutig *tou* auf einen Befruchtungsvorgang oder männlichen Samen verweist,[72] eröffnet das sprachliche Bild einen Imaginationsspielraum, denn es lässt sich nicht zwingend in einen spezifischen sexuellen Akt übersetzen.

Ähnlich verhält es sich mit der Ausführung einer Sprecherin in Sommerlied 20: *ich hân erwelt mir einen sprunc:* | *swer den kan, derst lange junc* (IV.3–4). Von hohen und guten Sprüngen ist weiterhin die Rede (IV.5, V.2), und die Bezugnahme auf heftige, genussvolle Körperbewegung legt sicher erotische Imagination nahe,[73] vereindeutigt das Gemeinte jedoch nicht. In ähnlicher Weise suggestiv aufgefasst werden kann das Motiv eines Bänder-Lösens in Sommerlied 24, worin über drei Strophen eine bildliche Verkettung von den endlich gelösten Banden des Winters zur Tanzvorbereitung und den seidenen Haarbändern der Tänzerin hergestellt wird.[74] Vereindeutigend lässt sich allein die schon zitierte Wendung in Sommerlied 25 lesen, mit der die eigensinnige Verlobte oder Ehefrau ihren Bräutigam abwertet: *sîn dingelîn* (SL 25 V.2) kann im Sinne von ‚geringfügiger Angelegenheit' auf Rang und Identität des Mannes insgesamt bezogen werden; denkbar ist darüber hinaus eine obszöne Lesart, die das kleine oder geringfügige ‚Ding' als männliches Genital deutet.[75] Polyvalent zeigen sich aber schon wieder die anschließenden Verse, die die gewünschte Verbindung mit dem Riuwentaler als Ballwurf verbildlichen.[76] In der Formulierung *würf ich den bal* | *in des hant von Riuwental* | *an der strâze* (V.3–5) mag außer der Überantwortung der gesamten Person allerlei allusiv mitschwingen, eine Übertragung ins sexuelle Register kann jedoch nur rezeptionsseitig erfolgen. Einen direkten Hinweis auf sexuelle Wün-

72 Vgl. Fritsch 1976, 43–48, weiter Zeyen 1996, 48–49, der die Sprachbilder meist als übersetzbare Floskeln fasst. – Eine weitere betaute Wiese kommt in SL 25, allerdings nur in c vor (SNE I: c 70, IV, 1: *Secht an die wisen wie sie tawet*). In den Mutter/Tochter-Liedern ist das Motiv ebenfalls präsent, oft aber explizit mit weiteren erotischen Bildelementen oder Konkretisierungen verbunden: vgl. etwa SL 7, II–III; SL 15, III; SL 17, I.8–10.

73 Ohne aber zwingend darauf reduziert zu sein: Das verdeutlicht die Bemerkung von Fritsch 1976, 78, den der klafterweite und einzigartig hohe Sprung eines Mädchens in SL 6, VI an die Brautwerbung um Brünhilt erinnert: „Der Hinweis auf den Sprungwettkampf der ‚magt' gewinnt vor allem deshalb an Bedeutung, weil Brünhilt gerade mit diesem Wettkampf besiegt wird."

74 Vgl. SL 24 IIIa, IV–V. Das Bild der Winter-Bande enthält allerdings nur eine Strophe in C (SNE I: C 174/II.4–5).

75 Vgl. auch Warning 2007, 148 (Anm. 9).

76 Vgl. zum Ballwurf-Motiv Fritsch 1976, 85–87, sowie auch SL 21, VII.4–5: *in des hant von Riuwental* | *warf diu stolze maget ir gickelvêhen bal.*

sche lässt sich in dieser Liedergruppe nur der Aussage einer Sprecherin in Sommerlied 20, *ich weiz einen ritter, der mich an sîn bette trüege* (VII.2), entnehmen.

Die Spärlichkeit überwiegend mehrdeutiger Erotisierungsmomente scheint mir insgesamt in dieselbe Richtung zu weisen wie die Befunde zur heterosozialen Referentialisierung: Die stets einführende Sommerstimmung legt zwar das Fundament für sinnliche Genüsse, doch kann sich der Fokus von der Beziehung zum Ritter, Sänger oder Werber hin zum Erleben der Sprecherinnen verlagern, die diese Empfindungen einander mitteilen. Daher liegt nun die abschließende Frage nach homosozialen Dynamiken und ihrem Stellenwert besonders nahe.

Die Freundinnengespräche sind in einer Sphäre der Nähe und Vertrautheit angesiedelt, die durch die Bezeichnung der Sprecherinnen als *Zwô gespilen* (SL 26, III.1), die Identifikation einer von beiden als *ir gespil* (SL 14, V.2; SL 20, V.1) oder die direkte Anrede als *trûtgespil* (SL 10, III.2; SL 28, III.1), in einem Fall auch mit *liebiu* (gefolgt vom Namen: SL 10, IV.4), umrissen wird. Diese Markierungen konturieren zusammen mit den Gesprächsgegenständen einen außeröffentlichen Raum, in dem sich die Freundinnen über ihre Wünsche und Geheimnisse austauschen.[77] Zum derart erzeugten Milieu der Vertraulichkeit[78] gehört weiterhin, dass die an Frauen gerichtete, direkte Ansprache in den Sommerliedern stets nur anderen Frauen zugewiesen wird, während eine Rede des (möglichen) Minnepartners an die Frauenfiguren fehlt, die sich ihrerseits auch nie direkt an ihn wenden.[79] Der Austausch unter den Freundinnen ist wiederum unterschiedlich gestaltet. In Sommerlied 10 fehlt eine klare Differenzierung der Sprecherinnen;[80] Lied 24 stellt sich in der R-Fassung als Frauenmonolog, in der C-Fassung als lockere Reihung von Frauenstimmen dar, die nicht explizit aufeinander Bezug nehmen.[81] Demgegenüber gestalten die Lieder 14, 20, 26 und 28 Dialoge, in denen Appelle ergehen, Fragen beantwortet oder Gegenpositionen formuliert werden. In Sommerlied 25 ist Rîchilt mit einer einzigen Frage (III.1) eher Stichwortgeberin für die Ausführungen Wendelmuots.

---

77 Vgl. dazu auch Kessel 2021, 210–211: Das geteilte Geheimnis schafft wechselseitige Verbundenheit, eine Verweigerung kann dagegen die Freundschaft zerstören. Kessel resümiert: „Hieran zeigt sich die Funktion der *gespilin*: Es handelt sich um eine Gleichgesinnte und zugleich um eine Vertraute des jungen Mädchens. In dem gemeinsamen Gespräch kann so die fiktive Sicht der jungen Mädchen auf die körperliche Liebe dargestellt werden, ohne dass diese durch Formulierungen sozialer Erwünschtheit […] verzerrt werden" (ebd., 211).

78 Vgl. Joldersma 1984, 201. Diese Vertraulichkeit wird noch unterstrichen, wenn sich im Umfeld einzelner Mutter/Tochter-Dialoge die Rede an ein *trûtgespil* wendet und das Zwiegespräch der Freundinnen von der Mutter belauscht wird: vgl. SL 21, III.4–5.

79 Vgl. Händl 1987, 114: „Ist eine Frau Angesprochene auf der Textebene, so immer in den Dialogsituationen".

80 So ist nicht eindeutig auszumachen, ob die an eine Freundin gerichtete Rede in Str. III auf eine Erwiderung in Str. IV trifft oder ob vielmehr beide Strophen derselben Sprecherin zuzuordnen sind.

81 Zur variablen Strophenreihenfolge in der Überlieferung von SL 24 s. o., Anm. 61.

Das Strukturmoment einer egalitären Beziehung ist insofern wesentlich für die Gestaltung aller Freundinnendialoge, als keine der Sprecherinnen eine Position der Autorität besetzt oder die Geltung gesellschaftlicher Normen einfordert. Den Gesprächen liegt also kein Machtverhältnis voraus, das den Verlauf des Austauschs vorgeben würde, vielmehr zeichnet sich stellenweise ein gemeinsamer, gegen familiäre oder soziale Reglementierung gerichteter Anspruch auf gesteigerte Entscheidungsfreiheit und erweiterte Handlungsspielräume ab. Bezugnahmen auf den (erwünschten) männlichen Partner können sich prinzipiell spaltend oder einend auf die Frauenfreundschaft auswirken, doch steht auch im Konfliktfall die homosoziale Dynamik selbst im Vordergrund, nicht etwa die Rivalität um einen Mann.

Streit unter den Freundinnen inszeniert nur Sommerlied 20, wobei das mimetische Begehren der zweiten Sprecherin den Anstoß gibt. Sie begehrt, ebenfalls solche Sprünge zu tun wie ihre Freundin, und bedrängt sie, *daz si ir seite, wer sô guote sprünge lêren kunde:* | *„ich kande in gerne*[“] (SL 20, V.2–3). Die Verweigerung der Preisgabe nennt sie *ungevüege* (VI.1), was zur Aufkündigung der Verbindung führt: *hiute sî dir widersagt* | *dienest unde triuwe* (VI.4–5). Im Zentrum des Streits steht indes nicht die Konkurrenz um einen männlichen Partner, sondern das verweigerte Vertrauen der Freundin. Auch wenn vom Umschwung zu fehderechtlicher Terminologie eine komische Wirkung ausgehen mag, schiebt sich der Zerfall der Freundschaft doch über zweieinhalb Strophen (V.4–VII.6) vor die zuvor nur skizzierte Minnekonstellation, bis sich der Sänger als Erzähler und Liebhaber ins Geschehen einschaltet:[82] Beider *wehselrede* (VIII.2) könne niemand vollständig wiedergeben, er habe aber eine der Freundinnen *ze trûte* (VIII.4) genommen, die neide man ihm seither (VIII.2–6).[83] Die Konfliktdynamik wird auf diese Weise hetero-erotisch rückgebunden, wobei das Fehlen einer Entscheidung – zugunsten der einen, vielleicht aufgrund erwiesener *triuwe* oder Verschwiegenheit – allerdings auffällt. Anders als in Sommerlied 28 geht es hier nicht um *minne*-bezogene Unterscheidungsfähigkeit und Kategorienbildung, sondern um das Faktum des Erfolgs.

Ein konträres Beispiel homosozialer Aushandlung bietet Sommerlied 26, worin sich die erste Sprecherin ihrer Freundin anvertraut und von ihr den Rat zu Geduld und Geheimhaltung ihrer *seneden riuwen* (V.3) erhält, zugleich aber die Gemeinschaft bekräftigt wird (SL 26, V.8: *wie gerne ich vür dich lougen*). Das Verschwiegenheitsversprechen verstärkt eine hier angeschlossene Strophe in C, die mit den Versen *wir zwei wir sin mit trúwen ungescheiden* | *wol gelinge uns beiden* (SNE I: R 54, C 9/V.8) schließt. In der C-Fassung bildet dies zugleich den Abschluss des Liedes, während in den Hss. R und c die erste Sprecherin noch den Riuwentaler nennt und sich eine Sängerstrophe anschließt, die allerdings um die Frage einer bleibenden Behausung kreist und damit

82 In der hier behandelten Gruppe ist dies zugleich das einzige Lied, das die Regie-Funktion des Sängers abschließend zur Rolle des „Eavesdropping Male“ (Joldersma 1984, 199), also des männlichen Lauschers, konkretisiert.

83 In der Gedrut-Geltar-Fassung (Hs. A) fehlen die beiden Sängerstrophen; das Lied schließt mit der zornigen Antwort der ersten Sprecherin (SNE I: R 48 / A [Gedrut] Str. 13–18).

neben dem Wechsel der Ebene einen thematischen Bruch inszeniert. Die C-Fassung verzichtet auf eine Rückführung zur hetero-erotischen Bindung und rückt stattdessen die homosoziale in den Vordergrund, womit ein Umschwung der Gemütslage einhergeht: Dass aus unerfüllter Sehnsucht eine Hoffnung auf *gelingen* werden kann, verdankt sich hier der unverbrüchlichen *triuwe* der Freundinnen.

Die Komplizinnenschaft geteilter Minnegeheimnisse variiert ebenso Sommerlied 14, worin die Offenbarung allerdings durch ein Gürtelgeschenk erzielt wird (s. o.). Dieses Tauschgeschäft ergänzt jedoch ein Appell, der aus dem Traum der einen von der anderen hervorgeht: *mir ist getroumet hînt von dir, dîn muot der stê von hinne* (SL 14, VI.7). Im Zentrum des Traums steht das wegstrebende Begehren der Freundin, so dass im Folgenden auch eine Entzweiung abgewehrt wird. Das Lied endet in Hs. R mit der Rede der zweiten Sprecherin, die c in zwei Strophen um zwei weitere Frauenstimmen – *ein maidt, ein weib* (SNE I: R 15, c 22 [21], VIII.2 und IX.2) – ergänzt. Das jeweils letzte Wort der voraufgehenden Strophe (*none, schenden*) wird von diesen neuen Sprecherinnen im Gestus der Geringschätzung aufgegriffen, um die je eigene Position zu formulieren. Eine derartige Serialisierung auftrumpfender Frauenreden[84] verlagert den Fokus weg von der homosozialen Bindung zum Wunsch der Einzelnen.

Eine Sonderstellung in der Gruppe der Freundinnenlieder besetzt Sommerlied 10, worin einerseits die Stimmen nicht deutlich voneinander abgehoben sind und sich andererseits das artikulierte Begehren weitgehend vom hetero-erotischen Bezugsrahmen löst. Ist die einleitende Sommerstrophe mit der Formel *ine gesachs* [...] *schœner nie* (SL 10, I.2) noch dem Sänger zuzuordnen, so könnte die zweite Strophe auch der Sprecherin zugeschlagen werden, die sich in der dritten Strophe an ihr *trûtgespil* (III.2) wendet.[85] Ob sich ihre Rede in Strophe IV fortsetzt oder als Antwort der Freundin zu lesen ist, bleibt letztlich offen. Das Lied schließt mit einem kurzen narrativen Einschub zur Einkleidung und der Figurenrede *zuo der grüenen linden mich mîn wille treit: | ende habent mîniu leit* (V.4–5). Zuvor ist mit der Formulierung *dâ vinde wir | alles, des dîn herze gert* (III.2–3) das Begehren der einen mit der gemeinsamen Unternehmung verknüpft worden, wobei auch hier ein Verschwiegenheitsappell an die Freundin ergeht (IV.4). Worauf sich das Begehren richtet und um welche erwünschten Freuden es sich handelt, kann rezeptionsseitig anhand konventionalisierter Sprechweisen des Minnelieds ergänzt werden – beispielsweise über den angegebenen Ort: *zuo der linden* (III.2) –, die Formulierungen der Sprecherinnen geben jedoch nichts darüber preis und stellen auch keinen Bezug zu männlichen Partnern her:[86] In Rede steht einzig der er-

84 Vgl. z. B. auch SL 24 IIIa; SNE I: R 57, C 174/II.

85 Die ergänzte Inquit-Formel in c (SNE I: R 11, c 75, III.2: *sprach ein maidt*) weist die voraufgehende Strophe II deutlicher dem männlichen Sprecher zu als in der R-Fassung.

86 Möglich wäre, *wol mich sîner künfte wart* (SL 10, IV.5) auf die Ankunft eines männlichen Geliebten zu beziehen, doch die liedinternen Bezüge weisen eher auf die Ankunft des Mais (SL 10, II.1). In ganz ähnlicher Form wird *sîne kunft/künfte* in SL 20 I.5 und II.2 eindeutig auf den Anbruch des Sommers bezogen.

wartete Genuss. Die Überblendung der Stimmen stellt sich mir in diesem Kontext als Absetzbewegung vom hetero-erotischen Paradigma dar, wobei der Frauenmono- oder -dialog (mitsamt der Bezugnahme auf die gegenwärtige Freundin) Selbstbezüglichkeit des Begehrens und Teilhabe in der Schwebe hält.

5 Fortschreibungen

Die literarischen Nachwirkungen der Neidharte sind bekanntlich vielfältig.[87] Auf welche Weise die freigesetzten Redemöglichkeiten und homosozialen Dynamiken der Freundinnenlieder aufgegriffen und weiterentwickelt werden, betrachte ich abschließend exemplarisch anhand zweier Lieder, die unterschiedliche Wege einschlagen.

Unter dem Namen *von Scharpfenberg* überliefert Hs. C vier Strophen, deren Anklänge an den Freundinnendialog in Sommerlied 26 unübersehbar sind. Die erste Strophe zitiert die dritte Neidhart-Strophe fast wörtlich. Das mit *Zwo gespilen mere* (I.1) einsetzende Lied variiert dann jedoch den homosozialen Austausch über Ferne bzw. Verlust des Geliebten, indem eine Dritte hinzukommt. Da ihre freudevolle Stimmung mit dem geteilten Leid der beiden anderen nicht übereinstimmt, wird sie abgewiesen: *ga hin da frǒide si, | wan wir sin frǒide fri* (C 10/III.5–6).[88] Die Abgewiesene deutet dies als Feindseligkeit (IV.2: *gehas*), sieht sich durch die geglückte Verbindung mit ihrem *liep* (IV.9) aber gegen jede Ablehnung gerüstet (C 11/IV). In der abschließenden Strophe führt diese dritte Sprecherin das Glück der gegenseitigen Zuneigung vor Augen (C 12/V). Der Akzent verlagert sich damit von der Konfrontation zweier homosozialer Konstellationen wieder deutlich zur heterosozialen Bindung im generalisierenden Gestus, womit auch zwei konträre Haltungen zum Geschlechterverhältnis exemplarisch gegeneinander gestellt werden.

Ganz anders verfährt Burkhard von Hohenfels in *Ich wil reigen*.[89] Abgesehen von zwei Inquit-Formeln, die die Sprecherinnen als *wunneklichú magt* (I.2) und *ir gespil* (II.2) identifizieren, besteht das gesamte Lied aus dem Dialog zweier junger Frauen, die trotz unterschiedlicher Standeszugehörigkeit als Freundinnen ausgewiesen sind. Nach Abschluss ihres Dienstjahrs will sich die *magt* den versäumten Freuden des Mais zuwenden (I); die Adlige, *ir gespil* (II.2), wünscht sich, sie wäre ‚arm' wie die Freundin, um sich ihr anschließen zu können (II). Sie beklagt den Verschluss ihrer Gewänder durch

87 Zu inhaltlichen Nachwirkungen der Neidhart-Lieder in der Lyrik des 13./14. Jhs. vgl. Händl 2018, 266–270; Kessel 2021, 260–263.

88 SNE I: R 54, C 8–12; vgl. KLD Nr. 52: II. Vgl. zum Lied auch Joldersma 1984, 209–210; Kessel 2021, 261.

89 LDM: C Burk 27–31; KLD Nr. 6: VII, 1–5. Bei einer Frühdatierung lässt sich dieses Lied als direkte Neidhart-Rezeption auffassen: vgl. Stock 2021, 724. Zum Lied vgl. Händl 1987, 239–241, die außerdem die Zurücknahme von ‚Regie-Elementen' betont (ebd., 246) und mit Blick auf die Verfasser späthöfischen Minnesangs aus dem schwäbisch-staufischem Umfeld resümiert, dass Burkhard „gerade mit der Frauen-Rolle am intensivsten experimentiert" habe (ebd., 252).

eine ältere Verwandte (*můmel*) sowie deren (Miss-)Deutung ihrer Gefühlslagen (III). Ihre Freundin fordert sie auf, sich ihr anzuschließen und mit ihr das Leben einer Schnitterin zu führen (IV), worauf die Adlige Rachepläne gegenüber der Verwandten entwickelt (V). Die Refrainverse *Mir ist von strowe ein schapel unde min vrier můt | lieber danne ein rosenkranz, so ich bin behůt* (zitiert nach I.9–10) akzentuieren das Kernthema einer freien Lebensführung im Zeichen der Freude, die die standesniedere Stellung ermöglicht. Indem die wiederkehrenden Verse mal der einen, mal der anderen Sprecherin zugeordnet sind, stellen sie die gemeinsame Identifikation mit diesem Lebensentwurf aus.

Ähnlich wie in Sommerlied 10 richtet sich das verbalisierte Begehren dominant auf den eigenen Genuss, wobei der heterosoziale Rahmen indirekt und ambivalent eingespielt wird. Die Verwandte fungiert nicht allein als Instanz von *huote* und Disziplinierung, sie ist es auch, die die Stimmungen der jungen Adligen argwöhnisch als Minnezeichen deutet:

> *trure ich, si giht, ich habe*
> *von liebe not.*
> *frǒwe ich mich: „daz tůnt minne!"* (III.5–7)

Die ältere Dame beherrscht offensichtlich den höfischen Minne-Code, doch nichts im Lied verifiziert ihre Unterstellungen. Die Abwehr der adligen Sprecherin gilt der ausgeübten Kontrolle; ob sich aber ihre Wünsche mit den Deutungen ihrer Aufseherin und dem nur zitathaft eingeblendeten Minne-Komplex berühren, bleibt offen. Den einzigen expliziten Bezug auf einen männlichen Partner stellt die Sprecherin in Strophe V her, wenn sie Rache für die erlittenen Einschränkungen und angedeuteten Verheiratungspläne[90] ersinnt: *so nim ich einen swachen, | daz ist ir* [der Aufpasserin] *leit* (V.7–8). Für diesen Akt des Widerstands und der Vergeltung ist der (standesniedere) Mann bloßes Instrument.

Demgegenüber verleiht die ständische Differenzierung der beiden Frauen dem mimetischen Begehren der Adligen besonderen Nachdruck, denn sie sehnt sich danach, das Leben der Anderen zu teilen:

> *hi, wer ich arn,*
> *so wolt ich mit dir strichen,*
> *ze frǒiden varn.* (II.6–8)

90 Das hier nur angespielte Thema einer Verlobung unter Zwang diskutieren zwei Freundinnen in Burkhards *Ich wil min gemůte erjetten* (LDM C Burk 64–68; KLD Nr. 6: XV, 1–5); vgl. dazu weiter Joldersma 1984; Händl 1987, 241–243.

Die (gottgegebene) Ungleichheit von *arm* und *rich*[91] etabliert eine Grenze, die wenigstens imaginär überschritten wird, denn die Freundin fordert nun zum gemeinsamen Aufbruch auf:

> *ich wil dich leren sniden,*
> *wis vrǒiden vol!*
> *tůt daz we, wir sons miden,*
> *uns wirt sus wol.* (IV.5–8)

Sniden lässt sich unschwer auf Tätigkeiten bei der Heu- oder Getreide-Ernte beziehen, doch animiert die enge Verbindung mit der ersehnten Freude sowie die Gegenüberstellung von *we* und *wol* zur Suche nach weiteren Bedeutungen. So schreibt Markus Stock, dass die Vorstellung von der „Schnitterinnenarbeit [...] sicherlich mit erotischen Konnotationen“[92] versehen sei. Aber mit welchen?

Der topische Rahmen der Eingangsstrophe – Tanz, Mai-Freude – kann auch ohne nähere Bestimmung als Gelegenheit zu hetero-erotischen Begegnungen gelesen werden. Handelte es sich um ein Neidhart-Lied, wäre man bei mitunter schmerzhaftem *sniden* wohl schnell bei einer sogenannten Deflorationsmetapher, die man zudem mit den Kränzen der Refrain-Verse in Verbindung bringen könnte.[93] Auffällig ist allerdings, dass die *magt* hier eine Rolle übernimmt, die in Sommerlied 20 jener Liebhaber innehatte, der *sô guote sprünge lêren kunde* (SL 20, V.2). Hier wird nun die Freundin zur Lehrerin – *ich wil dich leren sniden,* | *wis vrǒiden vol!* (IV.5) –, worauf auch nicht Anweisungen für eine Einzelne folgen. Vielmehr ist wiederholt von gemeinsamer Erfahrung die Rede: *wir sons miden,* | *uns wirt sus wol* (IV.7). Das beim Ernten verwendete Gerät muss ferner nicht, wie die hetero-erotische Lektüre unterstellen würde, auf ein männliches Genital verweisen. Die bekannte *graserin* Oswalds von Wolkenstein verfügt jedenfalls über eine *sichel braun gehart*, die ihren Partner erfreut (*Ain graserin durch külen tau*, I.4).[94] In Burkhards Lied könnte auch die kraftvolle, rhythmische Bewegung im Zentrum einer Erotisierung stehen, die sich mittels auslösender Reize in die Vorstellung der Rezipierenden verlagert. Ebendeshalb bleibt jede versuchte Übertragung der Schnitterinnenverse letztlich spekulativ: Ob an konkrete sexuelle Akte, an gemeinsames oder generalisiertes Lustempfinden gedacht werden soll, lassen die gewählten Formulierungen offen.

---

91 Vgl. II.1–5: *›Lâs erbarmen* | *dich‹, sprach ir gespil zehant,* | *›daz mich armen* | *niht geschůf dú gottes hant,* | *wan si geschůf mih richen.*[‹]

92 Stock 2021, 725.

93 Zeyen 1996 katalogisiert das erotische Vokabular mhd. Texte, wobei so gut wie alle aufgeführten Sprachbilder, die auf sexuelle Akte verweisen, dem heterogenitalen Verkehr entsprechen sollen. Vgl. zum Blumenbrechen als Defloration ebd., 31, zum Kranz als Symbol der Jungfräulichkeit ebd., 38. Zur Analogisierung von Kränzen und Jungfräulichkeit weiter Herchert 1996, 209–211; Kessel 2021, 217. Differenziert behandelt Fritsch 1976, 26–43, die Kranzmotive der Sommerlieder.

94 *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 195–197. Vgl. zum Lied Kessel 2021, 158–161.

Im Kern von *Ich wil reigen* stehen zweifelsohne die „Wunschprojektionen eines von Freude und Entscheidungsfreiheit geprägten Lebens",[95] das von der homosozialen Dynamik getragen wird. Heterosoziale Bezüge sind der Verbindung unter Frauen nachgeordnet, sind aber auch Bestandteil jener Einschränkungsmechanismen, die die adlige Sprecherin beklagt. Das transgressive Moment des Befreiungsthemas ist zudem nicht mit dem Begehren nach einem männlichen Partner verknüpft, sondern mit dem Standesgrenzen überschreitenden Frauenbündnis zusammengeführt. Dass sich dieses Lied im zeitgenössischen Rezeptionsvorgang für homoerotische Obertöne öffnet, ist sicher weniger wahrscheinlich als seine Rückbindung an den hetero-erotischen Deutungsrahmen, der – jenseits des Freundinnendialogs – durch Gattungskonventionen und Publikumserwartungen aufgespannt wird. Dass sich Frauengemeinschaften aber auch ein Tanzvergnügen ohne Männer wünschen können, hat immerhin schon die eingangs zitierte *Carmina Burana*-Strophe verdeutlicht.

6 Fazit

Im frühen und hohen Minnesang zeigte sich stets nur ein externer Blick auf Frauenkollektive; interne Verbindungen unter Frauen sowie möglicherweise einende Faktoren oder geteilte Wünsche blieben aus dem gattungsspezifischen Redesystem ausgeschlossen. Gegenüber den geläufigen Redefiguren der Vereinzelung, Verallgemeinerung und Homogenisierung von Frauenkollektiven stellt sich im Neidhart-Korpus mit der Pluralisierung der Stimmen und der Partikularisierung männlicher und weiblicher Akteure eine Heterogenität her, die neue Inszenierungs- und Artikulationsformen ermöglicht. In den Freundinnengesprächsliedern resultieren derartige Erweiterungen aus dem Ineinandergreifen unterschiedlicher Faktoren. Signifikant ist insbesondere die Tendenz, die Verklammerung von Frauenrede mit dem heterosozialen oder hetero-erotischen Bezugsrahmen zu lockern oder aufzulösen, sowie das ausgesprochen variable Zusammenspiel von Dialog und Rahmung. Die Reduktion der Präsenz eines männlichen Sprechers in Sänger-Strophen und Kommentaren, die Zurücknahme seiner Regie-Funktion (die bis zum Bedeutungsverlust reichen kann)[96] ebenso wie das Fehlen eines stabilisierenden männlichen Subjekts und Objekts von Begehren (eine Funktion, die dem Riuwentaler gerade nicht durchgängig zufällt) korrespondieren mit dem Hervortreten homosozialer Dynamiken und der Konzentration auf den Austausch unter Frauen. Auch das generelle Ausbleiben wechselseitiger Ansprache zwischen weiblichen und männlichen Umworbenen trägt zu einer Umgestaltung der Begehrensstrukturen bei.

‚Weibliches' Begehren artikuliert sich in den untersuchten Liedern nicht gemäß einem einzigen kohärenten Modell, sondern tritt vor dem Horizont einer von Freude

95 Stock 2021, 725.

96 Warning 2007, 94, zu SL 21 und der Möglichkeit, Eingangsstrophen auch Sprecherinnen zuzuordnen.

und Befreiung geprägten Minnekonzeption diversifiziert in Erscheinung. Richtet es sich stellenweise auf die zweifelhafte Figur des Riuwentalers, andernorts auf nicht näher vergegenwärtigte Partner oder abstrakt bleibende, *minne*-würdige Werber, so kann es sich in einzelnen Liedern auch als Reflexion verwirklichen und selbstbezüglich werden. Vor diesem Hintergrund ist die gängige Klassifikation der Sprecherinnen als Projektionsfiguren, deren Freiheitswünsche und -ansprüche doch immer nur männlichen Wünschen entgegenkommen, zu relativieren. Auch wenn es sich bei den Zwiegesprächen unter Freundinnen um Inszenierungen handelt, die den vertraulichen homosozialen Austausch von Wünschen und Erlebnissen einem männlichen Blick erschließen, gehen die resultierenden Artikulationsspielräume deswegen nicht gänzlich in männlicher Wunscherfüllung auf. Vielmehr können sie sich unter der Hand der Fixierung auf männliche Partner entziehen und weiterreichende Dynamiken freisetzen.

In Erweiterung des frühen Minnesangs, der mimetisches Begehren unter Frauen als agonale *nît*-Konstellation festschrieb, lösen sich die Freundinnendialoge der Sommerlieder von der Konkurrenzsituation und verlagern das identifikatorisch orientierte Begehren zur homosozialen Aushandlung, die mit der Verweigerung von Vertrauen zum Bruch, über geteilte Geheimnisse aber auch zur Stärkung der Bindung führen kann. Insgesamt besteht die Leistung der Dialoge weniger in der Vervielfältigung von Stimmen und Redepositionen als in Verschiebungen und Umbesetzungen der Begehrensdynamiken. Wenn sich die Freude-orientierte Minnekonzeption dergestalt für ‚weibliche' Eigenwilligkeit öffnet, die transgressive Wünsche hervorbringt, stellt sich auch die Frage nach einem möglichen „Eigenwert" inszenierter Normbrüche.[97] Auf der Hand liegt jedenfalls eine Eigendynamik der dialogisch entfalteten Austauschbeziehungen unter Frauen. Gerade weil die kunstvolle Gestaltung der Lieder einsinnige Realitätsbezüge blockiert, können mit den Mitteln der Brechung und der Montage neue Darstellungs- und Artikulationsformen erzeugt werden. So deutlich die Lieder des Neidhart-Korpus einerseits als Replik auf Konzepte, Rollenentwürfe und Denkfiguren des hochhöfischen Sangs zu lesen sind, so klar arbeiten sie andererseits mit Formen der Destabilisierung, Umbesetzung und Distanzierung eines genrekonstitutiven Begehrens, die sich von den Rändern des Minnelieds her vollziehen: über die Pluralisierung und Dialogisierung von Frauenrede. Die Verschiebungen hin zur homosozialen Aushandlung erweisen sich dabei als ein transformatives Moment, das sich über die Neidharte hinaus fortsetzt.

97 Vgl. Händl 1987, 200, die für die „aus der Inszenierung des Normbruchs heraus entstandenen Genres" nach einem „von Normen unabhängigen ‚Eigenwert'" fragt, der beispielsweise in der Unterhaltungsqualität der Lieder liegen könne.

Bibliographie

Quellen

Carmina Burana. Die Lieder der Benediktbeurer Handschrift. Vollständige Ausgabe des Originaltextes nach der von Bernhard Bischoff abgeschlossenen kritischen Ausgabe von Alfons Hilka und Otto Schumann. Übersetzung der lateinischen Texte von Carl Fischer, der mittelhochdeutschen Texte von Hugo Kuhn. Anmerkungen und Nachwort von Günter Bernt. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1979. [CB]

Des Minnesangs Frühling. Bd. I: *Texte*. Bd. II: *Editionsprinzipien, Melodien, Handschriften, Erläuterungen*. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. 36., neugestaltete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Hirzel, 1977. [MF]

Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts. Bd. 1: *Text*. Bd. 2: *Kommentar*. Hrsg. von Carl von Kraus. 2. Auflage, durchgesehen von Gisela Kornrumpf. Tübingen: Niemeyer, 1978. [KLD]

Die Lieder Neidharts. Hrsg. von Edmund Wießner. Fortgeführt von Hanns Fischer. Fünfte, verbesserte Auflage, hrsg. von Paul Sappler. Mit einem Melodienanhang von Helmut Lomnitzer. Tübingen: Niemeyer, 1999 (= Altdeutsche Textbibliothek, 44).

Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hrsg. von Karl Kurt Klein. Vierte, grundlegend neu bearbeitete Auflage von Burghart Wachinger. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015 (= Altdeutsche Textbibliothek, 55).

Lyrik des deutschen Mittelalters. Hrsg. von Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. URL: www.ldm-digital.de (abgerufen am 07.01.2023). [LDM]

Neidhart-Lieder. Texte und Melodien sämtlicher Handschriften und Drucke. Hrsg. von Ulrich Müller, Ingrid Bennewitz und Franz Viktor Spechtler. 3 Bde. Berlin/Boston: de Gruyter, 2022 (= Salzburger Neidhart-Edition). [SNE I-III]

Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns mit Beiträgen von Thomas Bein und Horst Brunner. Hrsg. von Christoph Cormeau. Berlin/New York: de Gruyter, 1996. [L]

Forschungsliteratur

Amer, Sahar: *Crossing Borders. Love Between Women in Medieval French and Arabic Literatures*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008 (= The Middle Ages Series).

Apfelböck, Hermann: *Tradition und Gattungsbewusstsein im deutschen Leich. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte mittelalterlicher musikalischer „discordia"*. Tübingen: Niemeyer, 1991 (= Hermaea N.F., 62).

Bennewitz, Ingrid: „‚Wie ihre Mütter'? Zur männlichen Inszenierung des weiblichen Streitgesprächs in Neidharts Sommerliedern", in: Angela Bader u. a. (Hrsg.): *Sprachspiel und Lachkultur. Beiträge zur Literatur- und Sprachgeschichte. Rolf Bräuer zum 60. Geburtstag*. Stuttgart: Heinz, 1994 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 300), 178–193.

Bennewitz, Ingrid: „‚Frauen'-Gespräche. Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelhochdeutschen Literatur", in: *Das Mittelalter* 1,2 (1996), 11–26.

Bennewitz, Ingrid: „Mothers and Daughters Revisited: The Mother-Daughter Songs in the Context of the Later Neidhart Tradition", in: Sara S. Poor/Alison L. Beringer/Olga V. Trokhimenko (Hrsg.): *Gender Bonds, Gender Binds. Women, Men, and Family in Middle High German Literature*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 137–160.

Bezner, Frank: „Lateinische Liebesdichtung des Mittelalters“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 125–155.

Bleuler, Anna Kathrin: *Überlieferungskritik und Poetologie. Strukturierung und Beurteilung der Sommerliedüberlieferung Neidharts auf der Basis des poetologischen Musters*. Tübingen: Niemeyer, 2008 (= Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 136).

Bleuler, Anna Kathrin: „Zwischen Tradition und Innovation. Zur Poetizität des Jahreszeitenbildes in Neidharts Sommerliedern“, in: *Wolfram-Studien* 21 (2013), 123–146.

Bleuler, Anna Kathrin: „Sommer- und Winterlieder“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 583–591. [2021a]

Bleuler, Anna Kathrin: „Neidhart“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 712–721. [2021b]

von Bloh, Ute: „Zum Altersthema in Minneliedern des 12. und 13. Jahrhunderts: Der ‚Einbruch‘ der Realität“, in: Thomas Bein (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Beiträge zu Produktion, Edition und Rezeption*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2002 (= Walther-Studien, 1), 117–144.

Boll, Katharina: *‚Alsô redete ein vrowe schoene.‘ Untersuchungen zu Konstitution und Funktion der Frauenrede im Minnesang des 12. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 31).

Brooten, Bernadette J.: *Love Between Women. Early Christian Responses to Female Homoeroticism*. Chicago/London: University of Chicago Press, 1996.

Brückner, Undine: „Freundschaft zwischen Nonnen“, in: *Oxford German Studies* 36,2 (2007), 195–211.

Classen, Albrecht/Marilyn Sandidge (Hrsg.): *Friendship in the Middle Ages and Early Modern Age. Explorations of a Fundamental Ethical Discourse*. Berlin/New York: de Gruyter, 2010 (= Fundamentals of Medieval and Early Modern Culture, 6).

Cramer, Thomas: „Was ist und woran erkennt man eine Frauenstrophe?“, in: ders. u. a. (Hrsg.): *Frauenlieder – Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin, 06.11.1998, Apúlia, 28.–30.03.1999*. Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 2000, 19–32.

Cramer, Thomas u. a. (Hrsg.): *Frauenlieder – Cantigas de amigo. Internationale Kolloquien des Centro de Estudos Humanísticos (Universidade do Minho), der Faculdade de Letras (Universidade do Porto) und des Fachbereichs Germanistik (Freie Universität Berlin). Berlin, 06.11.1998, Apúlia, 28.–30.03.1999.* Stuttgart/Leipzig: Hirzel, 2000.

Fritsch, Bruno: *Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts*. Göppingen: Kümmerle, 1976 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 189).

[Fritsch-]Staar, Susanne: „Die ‚chanson de malmariée‘. Burkhard von Hohenfels: ‚Ich wil mîn gemüete erjetten‘“, in: Helmut Tervooren (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart: Reclam, 1993 (= Reclam Universal-Bibliothek, 8864), 233–250.

Goller, Detlef: „Inszenierungen des Alters im Minnesang bis Neidhart“, in: Elisabeth Vavra (Hrsg.): *Alterskulturen des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Internationaler Kongress, Krems an der Donau, 16. bis 18. Oktober 2006*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2008, 157–174.

Händl, Claudia: *Rollen und pragmatische Einbindung. Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide*. Göppingen: Kümmerle, 1987 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 467).

Händl, Claudia: „Neidhart im Kontext der mittelhochdeutschen und europäischen Liebeslyrik des 12. bis 15. Jahrhunderts“, in: Margarete Springeth/Franz-Viktor Spechtler (Hrsg.): *Neidhart und die Neidhart-Lieder. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018, 257–273.

Haufe, Hendrikje: „Minne, Lärm und Gewalt. Zur Konstitution von Männlichkeit in Winterliedern Neidharts“, in: Martin Baisch u. a. (Hrsg.): *Aventiuren des Geschlechts. Modelle von Männlichkeit in der Literatur des 13. Jahrhunderts*. Göttingen: V&R unipress, 2003 (= Aventiuren, 1), 101–122.

Hausmann, Albrecht: „Frauenlieder", in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 522–533.

Herchert, Gaby: *„Acker mir mein bestes Feld". Untersuchungen zu erotischen Liederbuchliedern des späten Mittelalters. Mit Wörterbuch und Textsammlung*. Münster/New York: Waxmann, 1996 (= Internationale Hochschulschriften, 201).

Joldersma, Hermina: „The Eavesdropping Male: ‚Gespielinnengesprächslieder' from Neidhart to the Present", in: *Euphorion* 78 (1984), 199–218.

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

Kessel, Raffaela: *Die Motive der galloromanischen Pastourellentradition in der deutschsprachigen Literatur des Mittelalters*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, 38).

Klinger, Judith: „Minnesang in gender- und queertheoretischer Perspektive", in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 331–351.

Klinger, Judith: *Fremdes Begehren. Spiele der Identitäten und Differenzen im späten 12. Jahrhundert*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2024 (= Literatur – Theorie – Geschichte, 31).

Kraß, Andreas: „Kritische Heteronormativitätsforschung (*Queer Studies*)", in: Christiane Ackermann/Michael Egerding (Hrsg.): *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, 317–347.

Labouvie, Eva (Hrsg.): *Schwestern und Freundinnen. Zur Kulturgeschichte weiblicher Kommunikation*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2009.

Leyrer, Anna: „Über Freundinnen. Für eine Geschichte von Beziehungen zwischen Frauen", in: *Feministische Studien* 38,2 (2020), 341–358.

Lochrie, Karma: „Between Women", in: Carolyn Dinshaw/David Wallace (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Medieval Women's Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 70–88.

Lochrie, Karma/Usha Vishnuvajjala (Hrsg.): *Women's Friendship in Medieval Literature*. Columbus: Ohio State University Press, 2022.

Lochrie, Karma/Usha Vishnuvajjala: „Introduction", in: dies. (Hrsg.): *Women's Friendship in Medieval Literature*. Columbus: Ohio State University Press, 2022, 1–11.

Miklautsch, Lydia: „Mutter-Tochter-Gespräche. Konstituierung von Rollen in Gottfrieds *Tristan* und Veldekes *Eneide* und deren Verweigerung bei Neidhart", in: Helmut Brall-Tuchel/Barbara Haupt/Urban Küsters (Hrsg.): *Personenbeziehungen in der mittelalterlichen Literatur*. Düsseldorf: Droste, 1994 (= Studia humaniora, 25), 89–107.

Müller, Jan-Dirk: „Strukturen gegenhöfischer Welt: Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart", in: Gert Kaiser/Jan-Dirk Müller (Hrsg.): *Höfische Literatur, Hofgesellschaft, höfische Lebensformen um 1200. Kolloquium am Zentrum für Interdisziplinäre Forschung der Universität Bielefeld (3. bis 5. November 1983)*. Düsseldorf: Droste, 1986 (= Studia humaniora, 6), 409–453.

Müller, Jan-Dirk: „Jahreszeitenrhythmus als Kunstprinzip", in: Peter Dilg/Gundolf Keil/Dietz-Rüdiger Moser (Hrsg.): *Rhythmus und Saisonalität. Kongreßakten des 5. Symposions des Mediävistenverbandes in Göttingen 1993*. Sigmaringen: Thorbecke, 1995, 29–47.

Müller, Jan-Dirk: „Männliche Stimme – weibliche Stimme in Neidharts Sommerliedern", in: ders.: *Minnesang und Literaturtheorie*. Hrsg. von Ute von Bloh und Armin Schulz. Tübingen: Niemeyer, 2001, 233–244.

Müller, Jan-Dirk: „Präsens und Präsenz. Einige Beobachtungen zum Tempusgebrauch bei Neidhart", in: Andreas Kablitz/Wulf Oesterreicher/Rainer Warning (Hrsg.): *Zeit und Text. Philosophische, kulturanthropologische, literarhistorische und linguistische Beiträge*. München: Fink, 2003, 192–207.

Osterdell, Johanne: *Inhaltliche und stilistische Übereinstimmungen der Lieder Neidharts von Reuental mit den Vagantenliedern der ‚Carmina Burana'*. Diss., Köln: Druckerei der Studentenburse e. V., 1928.

Röckelein, Hedwig/Hans-Werner Goetz (Hrsg.): *Frauen-Beziehungsgeflechte im Mittelalter*. Berlin: Akademie-Verlag, 1996 (= Das Mittelalter, 1,2).

Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press, 1985.

Shields, Michael: „Tanzspuren im Text. Choreographische Aufführungsindizien im Leich und ihre Bedeutung“, in: Dorothea Klein (Hrsg.): *Das mittelalterliche Tanzlied (1100–1300). Lieder zum Tanz – Tanz im Lied*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012 (= Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie, 37), 181–204.

Signori, Gabriela (Hrsg.): *Meine in Gott geliebte Freundin. Freundschaftsdokumente aus klösterlichen und humanistischen Schreibstuben*. Bielefeld: Verlag für Regionalgeschichte, 1998 (= Religion in der Geschichte, 4).

Stock, Markus: „Burkhard von Hohenfels und Gottfried von Neifen“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 722–735.

Warning, Jessika: *Neidharts Sommerlieder. Überlieferungsvarianz und Autoridentität*. Tübingen: Niemeyer, 2007 (= Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 132).

Worstbrock, Franz Josef: „Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230“, in: Hedda Ragotzky/Gisela Vollmann-Profe/Gerhard Wolf (Hrsg.): *Fragen der Liedinterpretation*. Stuttgart: Hirzel, 2001, 75–90.

Zeyen, Stefan: ‚... *daz tet der liebe dorn*.‘ *Erotische Metaphorik in der deutschsprachigen Lyrik des 12.–14. Jahrhunderts*. Essen: Item, 1996 (= Item Mediävistische Studien, 5).

Zimmermann, Julia: *Teufelsreigen – Engeltänze. Kontinuität und Wandel in mittelalterlichen Tanzdarstellungen*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2007 (= Mikrokosmos, 76).

Zimmermann, Julia: „Tanzlied“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 571–582.

Jan-Dirk Müller

Kombinationslogik

Zu Walthers ‚Palästinalied'

1

Das sogenannte ‚Palästinalied' (L 14,38) ist das am häufigsten überlieferte Lied Walthers von der Vogelweide.[1] Eine Sonderstellung hat es auch, weil es in den Münsterschen Fragmenten mit einer „vollständige[n], lesbare[n], mit dem originalen Text überlieferte[n] Melodie Walthers" ausgestattet ist.[2] Thomas Bein setzt in seiner Walther-Ausgabe nicht weniger als fünf Fassungen an;[3] hinzukommt eine Einzelstrophe im selben Ton, jedoch mit anderer Thematik und Gattungszugehörigkeit (F), sowie die einzeln in den *Carmina Burana* (M) überlieferte Eingangsstrophe. Die in F bzw. M überlieferten Texte bleiben hier beiseite, der eine, weil er denselben Ton offenbar im Rahmen einer anderen Gattung (Minnesang) benutzt, der andere, weil er zu einer Reihe „einzelne[r] deutsche[r] Liedstrophen ohne Namen [gehört], in der Regel im Anschluß an ein lateinisches Lied gleichen Tons".[4]

Die mehrstrophigen Fassungen gelten als Kreuzlied.[5] Es handelt sich um einen siebenstrophigen Text in Hs. A, einen sechsstrophigen in Hs. B, einen neunstrophigen in Hs. C, zu dem später noch zwei zusätzliche Strophen nachgetragen werden, einen gleichfalls elfstrophigen in Hs. E, wo die beiden nachgetragenen Strophen einfach an die neun Strophen von C angehängt werden, und einen zwölfstrophigen in Hs. Z, wo eine der nachgetragenen Strophen an neunter Stelle eingefügt ist, die andere ans Ende gesetzt. Die Reihenfolge der Strophen differiert in den einzelnen Fassungen, während der Text der allen oder mehreren Fassungen gemeinsamen Strophen verhältnismäßig fest ist. Die Varianten, die es auch hier gibt, diskutiere ich im Folgenden nicht.[6]

1 Die ältere Forschungsgeschichte bei Schupp 1964, 102–110.

2 Brunner 1963, 195. Zur Diskussion der musikalischen Gestalt vgl. die bei Stolz 2015, 235, angegebene Literatur.

3 Walther von der Vogelweide, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hrsg. von Bein 2013, 30–50 (im Folgenden abkürzt als L).

4 Ebd., XXXVII.

5 Zur Diskussion Hope 2019, 13–15.

6 Natürlich werden auch andere Beobachtungen zu überprüfen sein – ist die Metrik intakt, sind die Reime rein, die Formulierungen klar –, auf Grund derer für Echtheit oder Unechtheit plädiert werden kann. In der Überlieferung der einzelnen Fassungen gibt es Fehler: Der Schlussvers der dritten Strophe in A ist in der Handschrift verderbt und muss konjiziert werden; in der dritten und vierten Strophe von B fehlt jeweils einmal das finite Verb; in E ist der erste Vers von L 16,29 verstümmelt; in der A-Fassung dieser Strophe stehen die Juden an erster Stelle, in der übrigen Überlieferung die Christen. Aber davon unberührt ist die Tatsache, dass nebeneinander mehrere Konfigurationen von Strophen bestehen. Ihnen gilt im Folgenden die Aufmerksamkeit.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-011

Die Überlieferung bietet ein verwirrendes Bild. Das Lied hat zwischen sechs und zwölf Strophen. Die Strophenfolge ist jedes Mal eine andere. Schon zwischen A, B und C werden Strophen ausgetauscht, hinzugefügt und weggelassen. Es gibt mindestens drei vagierende Strophen, die beiden nachgetragenen in C (die durchweg für echt befunden wurden) und die für unecht angesehene Strophe L 138,1, die nur in der Würzburger Handschrift E und im Münsterer Bruchstück Z überliefert ist. Hinter den Handschriften C, E und Z scheint ein Sammlerinteresse zu stehen, das bemüht ist, möglichst viele Strophen eines Tons zusammenzustellen. Vor allem in C stellt sich dieser Eindruck durch den Nachtrag ein.

Die divergierende Überlieferung lässt dieses Lied als Prototyp mittelalterlicher Lyrik erscheinen, die in wesentlichen Punkten von Lyrik der Moderne abweicht. In der Performanz konnten die Liedtexte im Wortlaut, aber auch in Strophenbestand und in der Reihenfolge der Strophen differieren. Die schriftliche Aufzeichnung bildet dies zum Teil ab, wobei allerdings keine sicheren Aussagen über das Verhältnis von Vortrag und Schrift zu machen sind. Es ist weder gesagt, dass alle Strophen auf Walther zurückgehen, noch dass die jeweilige Strophenkombination Walthers Werk ist. Auch lassen sich die aufgezeichneten Texte nicht als Zeugnisse von Aufführungen verstehen. Im Gegenteil bezeugt Handschrift C, dass manche Strophen erst nachträglich dem Schreiber zur Kenntnis gelangten, also auf eine abweichende Aufführungspraxis oder eine abweichende Aufzeichnung weisen. Die Handschriften E und Z zeigen, dass die Nachträge aus möglicherweise anderen Performanzsituationen bei späteren Aufzeichnungen der Strophenfolge einfach angehängt oder sogar in sie integriert wurden. Das Lied ist in der überlieferten Gestalt jedenfalls in den drei letzten Handschriften ein Sammlungsprodukt. Ob man seine Gestalt in A und B sowie die nicht ergänzte Fassung in C als geschlossenen Text, evtl. für eine Aufführung bestimmt, auffassen darf, ist unsicher.

Die ältere Forschung hat sich bemüht, die Versionen der einzelnen Handschriften auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen, einen ‚originalen' Zustand, der durch Zusätze und Lücken verderbt wurde, und hat für einen der überlieferten Texte – diesen u. U. zurechtstutzend – plädiert. Das ist nur um den Preis des Ausblendens der restlichen Überlieferung möglich. Die jüngere Forschung lässt dagegen die überlieferten Texte, ohne zwischen ihnen zu entscheiden, einfach nebeneinanderstehen. Das ist ebenso unbefriedigend, denn was möglicherweise auf Zufälle der Überlieferungssituation zurückgeht, wird dadurch kanonisiert als eine der gültigen Versionen, in denen Walther das Lied vorgetragen hat.

Mir scheint eine Zwischenlösung erforderlich, die in der Varianz das verbindende poetische Prinzip aufspürt, das unterschiedliche Realisationen zulässt, wobei zunächst einmal offenbleiben kann, ob man alle Varianten mit dem Autornamen Walther versehen muss. Das Lied enthält in allen seinen Fassungen eine bestimmte Konstellation von

drei Komponenten.[7] Sie wird mit dem Namen Walther verbunden, wie immer sie im konkreten Fall ausgestaltet sein mag. Diese Komponenten kommen in allen überlieferten Texten vor. Sie sind der Kern des Liedes. Die Expansion der Komponenten und die Art und Weise ihrer Verknüpfung aber variieren.

2

Das auf den ersten Blick verwirrende Bild der Überlieferung wird übersichtlicher, wenn man diese drei Komponenten betrachtet. Sie sollen an der Fassung A verdeutlicht werden. Das Lied besteht aus drei thematischen Blöcken:

- I die wirkliche oder imaginierte Begegnung eines Sprecher-*Ichs* mit dem Heiligen Land und seinen Wundern;
- II das Heilige Land als Schauplatz der Heilsgeschichte;
- III das Heilige Land als *unser*, der Christenheit, Erbe, das es gegen die Ansprüche anderer Religionen zu verteidigen gilt.

Der Block II wird noch einmal unterteilt in:

- IIa das Heilige Land als Schauplatz des Lebens Jesu auf Erden;
- IIb das Heilige Land als Schauplatz des Eschaton des Weltgerichts.

Die drei Komplexe hängen eng zusammen. Eine für Walthers Lyrik typische Ich-Aussage eröffnet das Lied (I). Sie muss so wenig wie sonst individuell-biographisch verstanden werden, schließt ein solches Verständnis freilich auch nicht völlig aus. Im und durch das Heilige Land kommt der Christ mit Jesus Christus in Berührung. Das Heilige Land ermöglicht wie eine Berührungsreliquie eine geradezu körperliche Nähe zum Erlöser: Das Land wurde von den Füßen des Erlösers berührt; Heil wird körperlich erfahren. Der nächste Komplex (IIa + b) begründet diese Auszeichnung des Heiligen Landes vor allen anderen Ländern mit der Heilsgeschichte, deren Schauplatz es war. Hier wurde die Erlösung Wirklichkeit. Das Heilige Land wird auch der Schauplatz des Jüngsten Gerichtes sein. Der dritte Komplex ersetzt *ich* durch *wir*, den einzelnen Christen durch die Christenheit, und er leitet aus der Heilsgeschichte ‚unseren' Rechtsanspruch auf das Land ab.

Den drei (vier) thematischen Komplexen entsprechen drei voneinander abgehobene Sprechakte. Zunächst wird eine persönliche Erfahrung artikuliert, die Erfahrung im Heiligen Land ans Ziel gekommen zu sein. Dann wird erzählt, was im Heiligen Land vorgefallen ist und noch vorfallen wird. Am Ende wird ein Rechtsanspruch formuliert,

7 Stolz 2015, 227, betrachtet als „Liedkern" die Strophenfolge in A. Dieser Kern lässt sich noch weiter auf die gemeinsame Konstellation reduzieren, die allen Fassungen gemeinsam ist und auch Handschriften betrifft, die A nicht nur erweitern, sondern auch reduzieren (L 15,13 fehlt in B).

die Forderung, dass das Heilige Land den Christen gehört. Die Sprecher-Instanz ist ein exemplarisches Ich bzw. ein kollektives Wir. Im zweiten und dritten Block ist es der Christ, der durch Leiden und Sterben Jesu erlöst ist und deshalb das Heilige Land als ‚sein' Land betrachten darf. Diese Besetzung der Sprecherinstanz macht zusätzlich wahrscheinlich, dass auch im ersten Block nicht ein kontingentes Individuum spricht, sondern ‚der Christ', der seine Erfahrung für alle Christen formuliert.

Diese drei Komplexe sind in den fünf Handschriften unterschiedlich und an unterschiedlicher Stelle vertreten, erscheinen in unterschiedlicher Reihenfolge und sind unterschiedlich weit expandiert.[8] A hat die Folge I (anderthalb Strophen)[9] – IIa + b (viereinhalb Strophen) – III (eine Strophe). In B folgen I (eine Strophe) – III (eine Strophe) – IIa + b (vier Strophen, zwei in IIa[10] und zwei in IIb[11]; IIa ist also verkürzt, IIb verdoppelt). C reiht I (anderthalb Strophen) – IIa + b (sechseinhalb Strophen)[12] – III (eine Strophe); am unteren Rand sind zwei weitere Strophen eingetragen, von denen die zweite zu IIa gehört, die erste aber eine Art Geleitstrophe für das ganze Lied darstellt, die eine andere Sprechsituation als die übrigen Strophen voraussetzt. Sie kündigt an, den Sinn des Textes aufschließen zu wollen, und zieht das Fazit: alle *wunder* (L 16,26), die Gott mit der Welt beging, nahmen in diesem Land ihren Ausgang und endeten hier.

E expandiert Block I (zweieinhalb Strophen)[13], bringt dann IIa (dreieinhalb Strophen)[14], dann III (eine Strophe), dann IIb (zwei Strophen) und hängt die in C nachgetragenen Strophen einfach an, in der Reihenfolge, in der sie in C verzeichnet sind, d. h. die zu IIa gehörende Strophe XI steht von diesem Block isoliert da; die ‚Geleitstrophe' erscheint an vorletzter Stelle.[15] In Z scheint die Strophenfolge vollends verwirrt: I (anderthalb Strophen)[16] – III (eine Strophe) – I (eine weitere Strophe)[17] – IIa + b (sieben Strophen)[18] – die Geleitstrophe.

8 Schon Kuhn 1935, 2–4, hatte auf Verdoppelungen einzelner Themen hingewiesen.

9 Der Aufgesang gehört noch zu I; im Abgesang beginnt IIa.

10 Darunter mit L 15,20 eine in A fehlende; dagegen fehlen die Strophen L 15,6 und L 15,13.

11 Ich zähle die Strophe *Unserre lantrehtære tihten* (L 16,15, nach B) zum Block des Weltgerichts, weil sie dessen Unvergleichbarkeit mit irdischer Rechtspflege betont. Insofern kann ich in der Strophe keine Kritik an zeitgenössischer Rechtspflege erkennen.

12 In IIa die dreieinhalb Strophen von A plus die in B hinzukommende Strophe L 15,20, in IIb wie B zwei Strophen zum Jüngsten Gericht.

13 Die in E hinzutretende Strophe L 138,1 wiederholt wie L 14,38 das Staunen über die Wunder des Heiligen Landes (I). Doch leitet diese Strophe auch zur Thematik von III über, weil auch von der Abgrenzung der christlichen *ê* (L 138,5) von den Juden die Rede ist.

14 Wie in A fehlt aus dem IIa-Komplex die Strophe L 15,20.

15 Sie setzt nicht mehr die Präsenzerfahrung des Heiligen Landes voraus: Was damals – zur Zeit Jesu – *dort* (L 16,28) geschah, das vollendet sich gegenwärtig (*endet hie*, L 16,28).

16 In der zweiten Strophe setzt im Abgesang schon Block IIa ein, der erst in der fünften Strophe (L 15,13) fortgesetzt wird.

17 Dass L 138,1 vagiert, spricht für einen Nachtrag. Thematisch gehört sie zur Eingangsstrophe, wobei sie wie diese eine persönliche Begegnung mit dem Heiligen Land voraussetzt (*hie*, L 138,2).

18 Die Strophen über das Jüngste Gericht sind vertauscht.

Diese pedantische Aufzählung ist erforderlich, um die scheinbare Beliebigkeit von Strophenbestand und Anordnung bei durchweg konstanter Basiskonstellation zu zeigen. Unterschiedlich ausführlich werden besonders die Stationen der Heilsgeschichte genannt. Zu I tritt die (unechte?) Strophe L 138,1 hinzu, während III auf eine Strophe beschränkt bleibt, deren Stellung jedoch stark variiert. Eine verbindliche Reihenfolge zeichnet sich in den Handschriften nicht ab. Die in C hinzukommende, in E und Z angehängte ‚Geleitstrophe' setzt eine andere Sprechsituation als die übrigen Strophen voraus; sie wendet sich auf das gesamte Lied zurück und stellt es in einen neuen Kontext:

Swaz got [...]
mit der welte ie begie,
daz huob sich dort und endet hie. (L 16,26–28, nach C)[19]

Sie zeigt, dass das Lied eine eventuelle Anlassgebundenheit überdauerte. Die andere Zusatzstrophe belegt die schon in A und B und dem Kernbestand von C bezeugten Expansionsmöglichkeiten der Heilsgeschichte.

Die drei späten Handschriften haben einen aufgeschwellten Strophenbestand und eine wechselnde Strophenordnung. Die nachgetragenen Strophen in C waren dem Schreiber zunächst unbekannt. Beide Strophen müssen – vermutlich nicht isoliert, sondern in einem Liedganzen – zirkuliert haben. Sie scheinen nicht beliebige Zudichtungen, sondern fügen sich, die zweite deutlicher als die erste, der Formlogik des Liedes ein und könnten neben oder statt der in A und B überlieferten Strophen gestanden haben. Wo ihr Platz war und ob sie einzelne Strophen ersetzten, ist nicht mehr festzustellen; der Schreiber von C verzichtet darauf, einen Vorschlag zu machen, ob und wie sie in seine Strophenfolge einzufügen sind. Es muss aber eine oder mehrere Fassung(en) des Liedes gegeben haben, die die Nachtragstrophen enthielt(en).

Die zehn Strophen von Fassung E entsprechen bis auf eine dem Bestand von C. Der Eingangsstrophe folgt aber zusätzlich eine Strophe (L 138,1), die die Rede über die Wunder des Landes fortsetzt (*Mê dann tusent hundert wunder*); sie gilt als unecht. Denkt man von der Basiskonstellation her, dann ist das zweifelhaft, denn sie setzt Block I fort, bevor das Lied in der folgenden Strophe, wie üblich, in den Preis des Landes als Ort der Heilsgeschichte einschwenkt. Die Strophe über die 40 Tage nach der Auferstehung und die Aussendung des Heiligen Geistes andererseits ist zusammen mit der anderen in C nachgetragenen Strophe einfach an den Schluss des Liedes angefügt. An einem narrativen oder diskursiven Zusammenhang der Strophen bestand offenbar kein Interesse. Mitten in den zweiten Block (die Heilsgeschichte) ist die *altercatio* (*Cristen, juden* ...; L 16,29) eingeschaltet. Sie ist nicht mehr Fazit des Liedes, sondern zwischen IIa und IIb, zwischen die Geschichte der Erlösung und dem Weltgericht gestellt.

19 In C und E ist die Strophe verstümmelt. Bein stellt sie nach Z her. In Z ist der Gegensatz zwischen *dort* und *hie* aufgelöst (*hie – hie*, L 16,26 und 28), Z imaginiert Präsenzerfahrung.

Auch Z zeigt, dass weder ein narrativer noch ein diskursiver Zusammenhang das entscheidende Merkmal des Liedes ist. Die zwei Strophen zum Jüngsten Gericht sind in der Reihenfolge vertauscht. Die Ordnung trennt nicht mehr zwischen den Blöcken, sondern verschachtelt die thematischen Komplexe. Nach den beiden Eingangsstrophen (I und IIa wie in A und C) wird die begonnene Reihung der Stationen der Heilsgeschichte zunächst unterbrochen,[20] um den Rechtsanspruch auf das Heilige Land (*Kristen, juden unde heiden*; L 16,29) vorzubringen (III). Es folgt die für unecht erklärte Strophe über die 100.000 Wunder in diesem Land (L 138,1), bevor die restlichen Stationen der Heilsgeschichte aufgezählt werden, jetzt in der richtigen Reihenfolge mit der Himmelsfahrtstrophe am Ende. Die Geleitstrophe bildet den Abschluss, nachdem die andere in C nachgetragene Strophe L 16,29 schon vorher eingeschoben wurde.

3

Die Kombinations- und Expansionsmöglichkeiten, die in der Konstellation angelegt sind, sollen nacheinander im Detail durchgegangen werden.[21] Die Forschung hat versucht, den kompositen Charakter des Textes abzuschleifen und auf verschiedene Weise eine gebildehafte Einheit aus den überlieferten Texten zu destillieren. Allein die Tatsache, dass alle Handschriften eine unterschiedliche Zahl und Auswahl von Strophen mit unterschiedlicher Tendenz enthalten, stellt aber eine gebildehafte Gültigkeit eines der handschriftlichen Texte in Frage, wie sie in verschiedenen Interpretationen des Liedes vorausgesetzt wurde. Ich hebe einige Versuche hervor, in der dispersen Überlieferung den lyrischen Gehalt des ‚Palästinaliedes' aufzufinden. Sie sind meist mit einer Option für eine bestimmte Fassung verbunden.

Am weitesten geht Volker Schupp, der die zwölfstrophige Fassung im Münsterer Fragment (Z) zugrunde legt und – Wilmanns/Michels folgend[22] – eine „weitgehende Übereinstimmung"[23] des Liedes mit den *septem sigillae* des Glaubens in der geistlichen Literatur feststellt. Dazu muss er die einleitende Strophe L 14,38 (*Nû alrêst leb ich mir werde*), die Strophe L 16,29, die den Anspruch auf das Heilige Land formuliert (*Kristen, juden unde heiden*) und die resüméhafte Geleitstrophe L 16,22 (*Nû lât iuch des nicht verdriezen*) „zunächst beiseite" lassen und die verdoppelnde Strophe L 138,1 „mit der Demutsformel" in ihrer Echtheit in Zweifel ziehen. „Die Berechtigung zu diesem

20 Die beiden Komplexe I und III, die auf die Gegenwart bezogen sind, werden zusammen der Heilsgeschichte vorangestellt. Die narrative Kohärenz von Block IIa scheint aufgeboben. Die Geburt (L 15,10–12) müsste sich in der Taufe (L 15,13) fortsetzen, die erst drei Strophen später erscheint.

21 Erschwert ist das durch die Zählung der Lachmann-Ausgabe, da in die Strophenfolge von A Strophen aus anderen Handschriften eingeschoben und entsprechend gezählt sind. Ich folge trotzdem dieser Zählung, weil man an ihr die Vertauschung der Reihenfolge ablesen kann.

22 Wilmanns/Michels 1924, 95.

23 Schupp 1964, 129.

Schritte liegt in der Kohärenz der Reihe. [...] Sämtliche jetzt noch vorhandenen Strophenthemen finden ihre Entsprechungen“ in den *septem sigillae*.[24] Das ‚Palästinalied‘ folgt diesen also in seinem gedanklichen Aufbau. Dem Lied wird ein fester Plan unterlegt, der den Kern seiner Aussage enthält.

Mir kommt es nicht auf den Inhalt dieser Aussage an (tatsächlich weist Schupp auf zahlreiche Parallelen), sondern die implizite Voraussetzung, ursprünglich liege dem Lied ein kohärenter bestimmter Strukturplan zugrunde. „Die sieben Siegel sind die Grundlage der uns überkommenen Strophen, und zwar nicht in der wenig feststehenden Gestalt, in der sie die Kommentare aufzählen, sondern als verfestigte Reihe, als ‚geprägte Form‘.“[25] Diese Form ist aus der Überlieferung wiederherzustellen, in diesem Fall aus der spätesten[26] und in vielem isolierten Fassung. Das würde heute schon aus textkritischen Erwägungen ausgeschlossen, spiegelt aber die Erwartungen an die Kohärenz und Gestalthaftigkeit des lyrischen Gebildes. Die „Sieben-Siegel-Reihe“ ist sogar Echtheitskriterium für die „Urfassung“.[27] Darin steckt eine normative Auffassung von einem lyrischen Gebilde, das von einem Prinzip (einem Gedanken, Gefühl, einer Idee usw.) organisiert sein muss.

Zwar gibt es weiterhin Anhänger dieser These,[28] insgesamt gilt sie aber heute als obsolet:[29] Zu vage und oberflächlich sind die Ähnlichkeiten und ihre Verteilung auf die Strophen des Liedes. Die jüngeren Versuche sind textkritisch weniger anfechtbar, aber sie argumentieren ebenso mit einer narrativen und/oder diskursiven Einheit des Liedes. Im Zwang, eine gültige Gestalt aus den überlieferten Textfassungen zu gewinnen, hat sich die ältere Forschung bis hin zur Ausgabe von Christoph Cormeau meist für den Text in Hs. A entschieden, weil er am ehesten modernen Vorstellungen von Lyrik entgegenkommt: Das Lied scheint eine (individuelle oder kollektive) persönliche Erfahrung zu verdichten, das Bewusstsein, das Lebensziel erreicht zu haben. Die Gegenwart (Str. I und VII) umschließt die Vergangenheit (Jesu Erdenleben) und Zukunft (das Jüngste Gericht). Das Lied scheint Kriterien zu erfüllen, die moderner Lyrik abgelesen sind. Es ist „Einzelrede in Versen“, in der zitierten Form absolute, nicht situationsgebundene Rede; sogar die Hegel’sche Definition von Lyrik als „Sich*aussprechen* des Subjekts“ scheint *cum grano salis* zuzutreffen.[30]

24 Ebd., 129.

25 Ebd., 129.

26 Selbst die in C nachgetragene, in E angehängte und erst in Z ‚richtig‘ unter die heilsgeschichtlichen Ereignisse eingefügte Str. L 16,1 hält Schupp für echt, weil sie dem „Siegelplan“ angehört (Schupp 1964, 149; vgl. 149–152).

27 Schupp 1964, 154. Schupp meint, eine Orientierung am sonstigen Leben Jesu hätte zu einer anderen Auswahl geführt, und es sei unwahrscheinlich, dass einzelne Anspielungen auf die Siegel von einem späteren Bearbeiter aufgefüllt worden seien.

28 Kasten 1995, 1033.

29 Willemsen 2006, 80: Keine der überlieferten Fassungen des Liedes bewahrt das Schema der Siegel.

30 ‚Subjekt‘ hätte man hier als kollektives Subjekt zu verstehen. Alle obigen Definitionen zitiert nach Fricke/Stocker 2007, 498–499.

A setzt wie alle Handschriften programmatisch ein, mit einer Ich-Aussage, die eine wirkliche oder imaginierte persönliche Erfahrung artikuliert. Das Ich ist an seinem Sehnsuchtsort ‚angekommen' (*ich bin komen an die stat, | dâ got menschlîchen trat*, L 15,4–5):

Nu alrêst lebe ich mir werde,
sît min sündic ouge siht
daz hêre lant und och die erde,
dem man vil der êren giht. (A, L 14,38–15,2)[31]

Das Lied formuliert eine religiöse Erfahrung, die alles Erlebte (*Schœne lant, rîch unde hêre | swaz ich der noch hân gesehen*, L 15,6–7) überbietet, das Eintreten zu Lebzeiten in den Raum, in dem die Geschichte der Erlösung stattfand und vollendet werden wird. Die Strophe setzt Präsenzerfahrung voraus.[32] Diese Geschichte wird in den folgenden Strophen bis zum jüngsten Gericht erinnert (II–VI). In der letzten Strophe (VII) geht das Ich in einem kollektiven Wir auf: Die Heilsgeschichte begründet den Rechtsanspruch von ‚uns allen', ‚uns Christen' auf das Heilige Land.

Die Interpretation von Haubrichs sucht den Kairos des Liedes zu erfassen und legt den A-Text im Blick auf die Kreuzzugspolitik Kaiser Friedrichs II. 1229 aus.[33] Er betrachtet das Lied also als anlassbezogen, löst es aber vom besonderen Lebensschicksal Walthers ab und macht es zur Artikulation des kollektiven Kreuzzugserlebnisses. Es wirke jedoch über den Anlass hinaus. Die Fassungen der anderen Handschriften betrachtet er als Entaktualisierungen, d. h. als Varianten des Liedes, die seine ‚absolute' Geltung begründen.[34] Haubrichs berücksichtigt also die Varianz des Liedes. Der Wiedergebrauch des Textes rückt die Bezüge auf die besondere Situation in den Hintergrund. Das Lied hat zwar ein Datum, aber sein Kern ist eine theologische Aussage über den Christen in der Welt. Der Kreuzzug ist aus der Heilsgeschichte legitimiert. An sie wird in den folgenden Strophen erinnert. Er begründet den Rechtsanspruch der Christen auf das Heilige Land.

Nicht um die Interpretation der sieben Strophen im Zusammenhang der theologischen Debatte und der Kreuzzugspropaganda der Zeit geht es hier, sondern um die implizite Poetik des Liedes. Seine Schlüssigkeit verdankt sich der Schlüssigkeit von aktueller Erfahrung, Glaubensgewissheit, Zukunftserwartung und Rechtsanspruch. Haubrichs sieht darin einen „steigernden Argumentationsgang", in dem alle Einzelaussagen dem einen Zweck unterworfen werden, der den Zielen der Palästinapolitik Friedrichs II. entspricht.[35] Die Strophen sind um ein Zentrum angeordnet. Dieses Zentrum ist die Strophe L 15,27 (Bein: IV), die von der Rückkehr des Menschensohnes in die göttliche Trinität spricht:

31 Ich folge beim folgenden Vergleich der Zählung der Lachmann-Ausgabe. Bein hat für jede Handschrift zusätzlich eine eigene Strophenzählung.

32 Stolz 2015, 237; vgl. ebd., 231, zur „Lokaldeixis" *hie*, die in Z reduziert ist (ebd., 232).

33 Haubrichs 1977, 31–34.

34 Haubrichs 1977, 34–39. Dem widerspricht Nix 1995, 271–274.

35 Haubrichs 1977, 31.

„Walther gelingt in der formalen und auch inhaltlichen Mitte seines Gedichts eine eindrucksvolle, selbständige Darstellung [...] der innigen Vereinigung der trinitarischen Personen.“[36]

Seine Einheit erhält das Lied also einerseits als sukzessive, logisch aufeinander aufbauende Entfaltung eines Kerngedankens. Das kann Haubrichs zwar für die Tendenz der Basiskonstellation des Liedes (Erfahrung – Heilsgeschichte – Rechtsanspruch) plausibel machen, doch die Einzelaussagen gehen darin nicht auf; sie können, wie die übrige Überlieferung zeigt, zu anderen Argumentationsmustern um andere Argumentationskerne kombiniert werden. Wenn der Argumentationsgang so schlüssig wäre, könnte er nicht ohne Weiteres verändert und durch neue Elemente ergänzt werden. Vor allem aber ist die These der Anordnung des Liedes um das Zentrum einer theologischen Aussage an der Vorstellung von Lyrik als schriftsprachliches Gebilde orientiert. Das macht auch der Abdruck des Liedes auf S. 27 des Aufsatzes deutlich, in dem die Str. 1–3 und 5–7 symmetrisch um Str. 4 angeordnet sind. Diesen Eindruck kann nur das Schriftbild vermitteln. Im Vortrag ist die Mitte allein deshalb nicht wahrnehmbar, weil ungewiss ist, wie viele Strophen der ‚zentralen‘ Str. 4 noch folgen.[37] Haubrichs unterstellt damit Eigenschaften moderner Lyrik.

Christa Ortmann legt einen Text zugrunde, den es in der Überlieferung in dieser Form nicht gibt, nämlich „die fünf Strophen, die [Hugo] Kuhn zum Grundbestand des Liedes erklärt hat“.[38] Es sind die Strophen L 14,38, L 15,6, L 15,13, L 16,8 und L 16,29 (= A I, II, III, VI, VII). Sie behauptet damit keinen „fünfstrophigen Archetyp“,[39] gewissermaßen den Ausgangstyp der Textentwicklung, sondern nur eine „Grundstruktur“, an der „die produktiven Möglichkeiten“ aufzuzeigen sind, „wie sie in der Rezeption genutzt worden sind“.[40] Das ist der Preis dafür, dass sie das Lied durchgehend als Reflexion über *werdekeit* interpretieren kann.[41] Ortmann geht es um ein zentrales Konzept Walthers, das in den fünf Strophen in seinen unterschiedlichen Aspekten betrachtet wird und auf das die übrigen Strophen hingeordnet werden. In diesem Gebilde hat ausgerechnet die für Haubrichs zentrale Strophe über die Trinität (*Hinnen vuor der sun zer helle*, L 15,27), die den theologischen Gehalt des Liedes verdichten soll, keinen Platz, denn sie trägt zu Walthers Werte-Diskussion nichts bei. Ortmanns Lektüre der fünf Strophen erschließt wesentliche Bedeutungsdimensionen des Textes, aber sie muss andere vernachlässigen, weil sie das Lied als Entfaltung einer Idee betrachtet, die sogar als Echtheitskriterium gilt. Die Echtheit der Strophen wird an der Schlüssigkeit des Gedan-

36 Ebd., 29.

37 Ebd., 27.

38 Ortmann 2001, 60–61. Ortmann scheint selbst an dem Text zu zweifeln, wenn sie Joerg Schäfer zitiert, er sei „vielleicht doch zu schön, um wahr zu sein“ (ebd., 61).

39 Ebd., 61, Anm. 10.

40 Ebd., 61.

41 Zur Bedeutung von *werdekeit* für die Walther-Rolle und die Abgrenzung von *wirde* Ortmann 2001, 66–70.

kens gemessen. Reflexion über *werdekeit* ist mögliches Thema eines lyrischen Gedichts, doch geht Ortmann an der Überlieferung, damit an der Besonderheit mittelalterlicher Lieddichtung, vorbei.

In der neueren Forschung ist solch selektiver Umgang mit der Überlieferung nicht mehr möglich. Ingrid Kasten bringt in ihrer Ausgabe mittelalterlicher Lyrik daher nach C elf Strophen, die sie zum echten Bestand des Tones rechnet.[42] Kasten folgt der Rekonstruktion von Kraus'.[43] Sie scheidet die Minnesang-Strophe (F) aus den *Carmina Burana* aus und die Strophe, die nur in den beiden späten Handschriften E und Z überliefert ist (L 138,1; E II = Z IV), aber fügt die in C nachgetragenen Strophen C X und XI (= L 16,22 und L 16,11) ein. Kasten setzt sie als zehnte bzw. siebte Strophe ein. Die siebte Strophe (‚Himmelfahrtstrophe') schließt die Strophen über Jesu Leben auf Erden ab und geht deshalb den Strophen über das Weltgericht voraus. Die Geleitstrophe setzt sie als vorletzte, vor die das Lied ursprünglich abschließende Strophe L 16,29 (*Kristen, juden …*). Damit hat sie zwei Schlussstrophen. Kasten versucht also zwar einerseits narrative Kohärenz in IIa + b herzustellen, muss aber andererseits, was die diskursive Schlüssigkeit betrifft, resignieren. Sie suggeriert, es handle sich um ein Textganzes, kann aber nicht erklären, wie sich die beiden Schlussstrophen zueinander verhalten.

Henry Hope legt die Fassung E zugrunde,[44] deren Gehalt er in der Selbsterkenntnis des reuigen Sünders in der Konfrontation mit dem *heiligen* Land fasst. Indizien sieht er schon in den Varianten des Liedbeginns (*Alrêrst sihe* [!] *ich mir werde,* | *sît mîn sündic ouge siht* | *daz heilige* [!] *lant …*, L 14,38–15,1 nach E), dann durch Hervorhebungen, schließlich in der eigenartigen Schlussstellung der ‚Himmelfahrtstrophe', isoliert von den übrigen heilsgeschichtlichen Ereignissen. Er betrachtet ihr Nachklappen nicht als Fehler, sondern als Rückgriff auf die Thematik der ersten Strophe. „Dem reuigen Sünder der ersten Strophe wird hier abschließend der Beistand des Heiligen Geistes, *der uns bewar*, zugesagt und zwar in demselben ‚heiligen Land', welches das lyrische Ich in der ersten Strophe erblickt hatte."[45] Wie immer man diese Interpretation beurteilt, sie schreibt dem Lied eine geschlossene Komposition, eine überlegte Anordnung und eine dominante Aussage zu.

Am wenigsten bemüht sich Meinolf Schumacher um ein einheitsstiftendes Prinzip. Das ist möglich, weil er primär nach einem Motiv im Text fragt, dem Orientdiskurs, und zeigt, wie dieser vollständig von theologischen Aussagen überblendet wird.[46] Er folgt dem Text, wie die Summe der Handschriften ihn bietet,[47] zitiert also auch die von Kasten ausgelassene Strophe L 138,1 aus E und Z, allerdings nicht integriert in Kastens Textganzes. Abgesehen davon wird aber auch von ihm der Eindruck

42 *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*, hrsg. von Kasten 1995, 510–515.
43 Von Kraus 1935, 33–44.
44 Hope 2019, 15–22.
45 Ebd., 18.
46 Schumacher 2007, 21–25.
47 Ebd., 14–17.

eines zusammenhängenden Textes suggeriert, den er für den Orientdiskurs des Zeitalters der Kreuzzüge auswertet.

4

Unter verschiedenen Aspekten wird versucht, aus allen überlieferten Strophen einen diskursiven oder narrativen Zusammenhang des Liedes herzustellen. Das gelingt in den Strophensammlungen der späten Handschriften nur recht ungefähr, ist aber auch dort das Ziel. In der Nachfolge von Günther Schweikle geht die neuere Forschung von der Varianz der Texte in unterschiedlichen Performanzsituationen aus, die möglicherweise auf den Autor selbst, mindestens aber auf einen nachschaffenden Sänger zurückgehen.[48] Das ist inzwischen *communis opinio* und liegt auch Thomas Beins Walther-Ausgabe zugrunde, die alle Fassungen des Liedes in den Handschriften abdruckt. Doch die Performanz allein erklärt nicht die unterschiedlichen Kombinationen der Blöcke. Diese sind auf eine unterschiedliche Kombinationslogik zurückzuführen. Die Texte werden meist auf unterschiedliche Fassungen des Autors zurückgeführt („Produzentenvarianz“[49]). Allerdings werden die unterschiedlichen Gestalten des Liedes in der Performanz nicht von den Handschriften abgebildet. Diese geben allenfalls Hinweise auf einen abweichenden Strophenbestand und eine abweichende Strophenordnung in verschiedenen Performanzsituationen. Welche konkret das jeweils sind, ist nicht mehr zu ermitteln. Für eine gelungene alternative Fassung gilt jedoch nach wie vor das Kriterium narrativer oder diskursiver Kohärenz. Ist es der Poetik mittelalterlicher Lieder angemessen?

Die variante Platzierung der Strophen erweckt Zweifel. Der Sammlungscharakter von E und Z, aber auch die Zusätze in C belegen eine sammelnde Überlieferung, der mehr als eine einzige Performanzsituation zugrunde lag. Aber auch A, B, und C (ohne die Zusätze) zeigen, dass Strophen ausgetauscht, ergänzt und anders angeordnet werden konnten, solange die Bedingung erfüllt war, dass sie alle zu einem der drei Blöcke der Basiskonstellation gehörten:[50] Begegnung mit den Wundern des Heiligen Landes, das Heilige Land als Ort der Heilsgeschichte, der Anspruch der Christen auf das Heilige Land.

Alle beginnen mit der Strophe L 14,38, in leicht variierter Gestalt[51] (in der Version von A: *Nû alrêst lebe ich mir werde*; von B: *Alrêst lebe ich mir vil werde*). Jeder der drei

48 Bei E vermutet Hope 2019, 16, sogar eine Kurzversion des Liedes, die durch Zeigehände, die auf die erste, dritte und neunte Strophe deuten, angezeigt werde.

49 Weiß 2007, 219. Sie macht im Abschnitt zu Walthers Palästinalied (ebd., 219–227) verschiedene Vorschläge für mögliche Kontexte einzelner Fassungen unter dem Aspekt von primärer Produzentenvarianz, rechnet aber auch mit Strophenkombinationen und -anordnungen auf Grund kontingenter Umstände bei den Aufzeichnungen.

50 Bei A, B und C beschränkt sich die Austausch- und Ergänzungsmöglichkeit auf Block IIa + b, doch zeigen E und Z auch Erweiterungsmöglichkeit von I.

51 Hope 2019, 26.

Teile kann expandieren. Die Überlegungen von Haubrichs, die eine und nur eine schlüssige Argumentation rekonstruieren, stehen vor dem Hintergrund, dass die Reihenfolge der Blöcke variiert und dass die Stationen der Heilsgeschichte in den übrigen Fassungen teils mehr, teils weniger, jedenfalls aber andere sind. Der Anspruch der Christen auf Palästina (III = L 16,29: *Juden, Cristen unde heiden*, nach A) ist nur noch in C das Fazit des Liedes.[52] In B schließt sie gleich an den ersten Block an, ergibt sich gewissermaßen aus der Begegnung mit dem Heiligen Land. Z platziert III ebenfalls nach Block I, zu dem hier auch L 15,6 (*Schœne lant, rîche unde hêre*) zu rechnen ist.[53] In E steht diese Strophe zwischen den vergangenen Ereignissen der Heilsgeschichte und den künftigen des Weltgerichts. Sie bezieht sich auf die Gegenwart des Christentums. Ihr Stellenwert ist also jedes Mal ein anderer.

Auch was von der Heilsgeschichte aufgerufen wird, variiert. Fassung A erwähnt Jungfrauengeburt,[54] Taufe und Passion, Abstieg zur Hölle, Auferstehung und Sieg über den Teufel, Jüngstes Gericht. B schiebt eine neue Strophe ein: *Dô er sich < wolte > über uns erbarmen* (L 16,20) und lässt Jungfrauengeburt, Taufe und Passion weg. Entscheidendes Datum der Erlösung ist der Opfertod, *daz wir komen ûz der nôt* (L 15,23).[55] Es folgt nur noch der Abstieg zur Hölle. Dafür ist eine zusätzliche Strophe dem Weltgericht gewidmet. Am Jüngsten Tag helfen keine juristischen Tricks (*Unserre lantrehtære tihten*, IIb = L 16,15 nach B); die eschatologische Perspektive ist also verstärkt. Handschrift C stimmt wieder mit A in der Reihenfolge der Blöcke überein (I – II – III). Die Fassung verfolgt die Heilsgeschichte von Anfang an bis zur Marter durch *sper, criuce unde dorn* (L 14,38–15,29, hier: L 15,18). Danach nimmt C als vierte Strophe die in B neu hinzukommende Strophe *Dô er sich wolte über uns erbarmen* (L 15,20) auf, die in B die Strophe über die Marter ersetzt hatte. C erinnert also an Jungfrauengeburt, Taufe, Passion, Tod, Abstieg zur Hölle, Auferstehung und Sieg über den Teufel, schließlich das Jüngste Gericht (ebenfalls wie in B zwei Strophen). Indem der Komplex IIa + b über A hinaus expandiert wird, gibt C der Heilsgeschichte von der Menschwerdung bis zum Jüngsten Tag größeres Gewicht. Auf dem Rand nachgetragen wird eine Geleitstrophe und eine Strophe, die Jesu vierzigtägiges Wandeln auf der Erde zwischen Auferstehung und Himmelfahrt erwähnt und die Heilsgeschichte komplettiert. Der Nachtrag bietet also weitere Expansionsmöglichkeiten. Auch E bringt die vollständige Reihe von der Jungfrauengeburt bis zum Jüngsten Gericht. Von den Stationen des Lebens Jesu fehlt hier wie in A die zusätzliche Strophe über das Opfer des

52 In der Gestalt des Liedes, die ursprünglich aufgezeichnet wurde, die die beiden nachgetragenen Strophen noch nicht kennt.

53 In A leitet diese Strophe vom ersten zum zweiten Block. Wie eng die Verknüpfung ist, zeigt sich daran, dass der Übergang von I zu II in der Mitte der zweiten Strophe erfolgt. Im Aufgesang ist noch von den Wundern des Heiligen Landes die Rede und der Abgesang eröffnet mit dem Wunder der Jungfrauengeburt die Erinnerung an das Leben Jesu.

54 Die Stichworte stehen jeweils für eine Strophe; sie geben deren Inhalt nur unvollkommen und schlagwortartig wieder und sollen nur in den Handschriften wiederkehrende Strophen identisch bezeichnen.

55 Diese Strophe fehlt in A.

Todes (L 15,20). Angehängt, wenn auch nicht auf dem Rand nachgetragen, sind die beiden Zusatzstrophen von C. Z endlich macht von der vorgschlagenen Expansionsmöglichkeit Gebrauch; C hat ebenfalls sämtliche Stationen des Lebens Jesu mit der nachgetragenen Strophe über die Himmelfahrt an chronologisch richtiger Stelle.

Die zentralen Ereignisse der Heilsgeschichte erscheinen also in unterschiedlicher Ausführlichkeit und zuletzt *grosso modo* in der richtigen zeitlichen Folge.[56] Doch scheint die chronologische Folge nicht das Ziel,[57] sondern die Betonung des jeweiligen theologischen Gehalts unter verschiedenen Aspekten.[58] Dieser Gehalt wird zwar mit bestimmten Ereignissen in Verbindung gebracht, geht aber in ihnen nicht auf. Strophen zu Jesu Erlösungswerk können fehlen oder hinzutreten. Die Strophe zum Jüngsten Gericht kann um eine weitere zu dessen Unvergleichbarkeit mit irdischer Gerichtsbarkeit erweitert werden (B, C, E, Z). Auch die Auszeichnung des Heiligen Landes kann expandieren (E und Z, durch die Strophe L 138,1).

Die Strophe L 16,22 (*Nû lât iuch des nicht verdriezen*) wird in C nachgetragen, in E ist sie an unpassender Stelle angehängt, nur in Z erscheint sie sinnvoll in Schlussposition.[59] Die *wunder* des Heiligen Landes bilden in Z eine Art Klammer zwischen den ersten vier Strophen und der zwölften. In den übrigen Handschriften steht sie in gewisser Distanz zur Kernaussage, als deren Kommentar.

5

Natürlich will ich nicht behaupten, dass alle Strophenkonstellationen schlüssig und alle ihre Elemente ‚echt' sind. Mir kommt es auf das Prinzip der Variation an. Akzeptiert man, dass die drei Blöcke einen gedanklichen Kern bilden, den sie in verschiedene Richtungen entfalten, dann sind sie und die Elemente, aus denen sie sich zusammensetzen, offenbar frei kombinierbar. Die Poetik des Liedes beruht nicht auf linearem Fortschreiten, sondern auf der Konstellation, die diese drei Blöcke verknüpft. Natürlich ist – Haubrichs Interpretation von Fassung A belegt das[60] – auch lineare Verknüpfung möglich, und eine narrativ kohärente Anordnung liegt bei der Aufzählung von Stationen der Heilsgeschichte sogar nahe, aber der Austausch, das Weglassen und die Umstellung einzelner Strophen orientiert sich nicht an diskursiver oder narrativer Kohärenz der Argumentation. Statt nach einer Sukzessionslogik ist nach einer Kombinationslogik zu

56 Willemsen 2006, 91.

57 So kehrt *sper, cruze und dorn* (L 15,18, nach A) die Reihenfolge in der Passion um; wann erfolgte die Auferstehung, wann der Sieg über den Teufel, die Rückkehr zum Vater?

58 Schupp 1964, Haubrichs 1977 u. a. haben auf den reichen theologischen Hintergrund des Liedes aufmerksam gemacht.

59 In dieser Position ist sie lt. Willemsen 2006, 86 am Platz.

60 Haubrichs 1977, 31, spricht von „steigernde[m] Argumentationsgang".

fragen. Bedingung ist, dass alle Strophen sich einem der drei Blöcke zuweisen lassen und deren Verklammerung unterstützen.

Die einzelnen Strophen sind relativ selbständig. Sie alle tragen zur Basiskonstellation bei. Ihre Abfolge ist demgegenüber zweitrangig. Neu hinzukommende Strophen können deshalb einfach angehängt werden, sofern sie zur Gesamtaussage passen.

Am weitesten ist die Amplitude durch Einfügen, Weglassen und Austausch von Strophen im Block IIa + b. Er umfasst zwischen zweieinhalb (B) und siebeneinhalb Strophen (C, E, Z), wenn man die nachgetragenen Strophen mitzählt. Manchmal ist das Prinzip biographischer Kohärenz erkennbar (von der Geburt bis zur Aussendung des Heiligen Geistes), manchmal steht die Erlösungstatsache im Vordergrund, ohne exakte Zuordnung zu einem bestimmten Ereignis (Sieg über den Tod und den Teufel). Ich würde nicht von Doubletten sprechen, wenn die gleichen oder ähnliche Sachverhalte aufgerufen werden,[61] denn es geht darum, die Aussage des Liedes möglichst eindrücklich zu formulieren. Zur Poetik des Liedes scheint nicht Ökonomie der Aussage zu gehören. Die Heilsgeschichte kann unterschiedlich gewichtet werden, z. B. Passion und Weltgericht in B, dazu Jungfrauengeburt und Taufe (A, C), Leben Jesu nach der Auferstehung (C, E, Z), stärkere Akzentuierung des Weltgerichts (B, C, E, Z). Das Ergebnis ist dasselbe.

Die exemplarische Aussage des Ich und die Generalisierung zum Wir (*Juden, Christen unde heiden*, L 16,29) kann die Klammer des Liedganzen bilden (so in Hss. A und C), beide Aussagen können unmittelbar miteinander verknüpft sein (Hs. B), sie können ineinander verschränkt sein (Z), oder die Strophe, die den Rechtsanspruch der Christen formuliert, kann in die Erinnerung der Heilsgeschichte eingeschaltet werden (Hs. E). In allen Fällen ist die Konsequenz dieselbe: *Ich*-Erfahrung und Verkündigung des Evangeliums konvergieren in der Aussage, dass die Christen einen vorzüglichen Anspruch auf das Heilige Land haben.

Die Poetik des Liedes basiert nicht auf linearer Entfaltung von Gedanken, auf der kohärenten Erinnerung an eine Erzählung, sondern auf Umkreisen einer und derselben Konstellation. Allenfalls die Anordnung in den Hss. A und C (im ursprünglichen Strophenbestand) lässt sich sukzessionslogisch interpretieren, mit einer *conclusio* als Resultat schlüssiger Argumentation: dem Plädoyer für den Besitz des Heiligen Landes als *erbe* der Christenheit in L 16,29. Die drei übrigen Handschriften aber belegen, dass solch eine Argumentationsstruktur keineswegs zwingend ist, weshalb die entsprechende Strophe L 16,29 an verschiedenen Stellen erscheinen kann.

Die Lachmannzählung suggeriert eine lückenlose Abfolge der Strophen. Diese Abfolge wird von keiner Handschrift bestätigt. Im Gegenteil zeigen die umfangreichsten, offenbar auf gezielter Sammlung beruhenden Fassungen in C, E und Z ein auffälliges Desinteresse an Kohärenz der Strophenreihe. Die Zusatzstrophen in C werden am Seitenrand nachgetragen, ohne erkennbare Zeichen, wo sie einzufügen sind. Für den Schreiber

61 Wie Kuhn 1935, 5, und Stolz 2015, 228.

von C stellte sich das Problem offensichtlich nicht. In E sind sie einfach angehängt, obwohl die zweite nachgetragene Strophe in die Reihe der Stationen des Lebens Jesu gehört, keinesfalls ans Ende des Liedes passt und umgekehrt die ihr vorausgehende erste nachgetragene Strophe nur als Schlussstrophe sinnvoll wäre, nicht aber als vorletzte Strophe. In Z sind die nachgetragenen Strophen besser eingeordnet. Aber dort, wie in E, steht die Strophe L 16,29 (*Cristen, juden* ...) nicht mehr in Schlussposition. Die in der Lachmannzählung L 16,29[62] suggerierte Schlussposition ist also Herausgeberprodukt. Die Strophe wird als einer der Spielsteine unter die übrigen Spielsteine eingereiht.

Das Lied gibt eine Spielanleitung, nach der immer neue Varianten generiert werden können, ausführliche und weniger ausführliche, mit narrativen Ergänzungen oder intensivierenden Verdoppelungen, mit Umstellung der Bauelemente. Die einzelnen Strophen sind weniger aufeinander bezogen als jede für sich auf das gemeinsame Zentrum. Es ist letztlich gleichgültig, wer der Spielanweisung folgt, der Autor selbst oder der, der das Lied wiedergibt.

So ist Walthers Lied denkbar weit entfernt vom gebildehaften Charakter moderner Lyrik. Das liegt nicht nur, wie zumeist vermutet, an der Offenheit der Performanzsituation für Kürzungen und Erweiterungen, Umstellungen und Umakzentuierungen, sondern vor allem auch am Verhältnis von Teil und Ganzem. Einerseits eröffnet die Performanzsituation die Möglichkeit je neuer, varianter Bedeutungszuschreibungen. Andererseits sind die Elemente dieser Performanz relativ selbständig. Sie sind untereinander nicht fest verbunden und müssen sich nicht – narrativ, diskursiv – in einen übergreifenden Zusammenhang einfügen wie die Argumentation für die Legitimität der Kreuzzüge oder die Diskussion von *werdekeit*. Sie sind nur auf ein gemeinsames Zentrum hingeordnet, jedoch miteinander frei kombinierbar. Die einzelne Strophe kann im Extremfall auch isoliert auftreten und die Strophenfolge kann im Extremfall lineare Kohärenz verweigern.[63]

Bibliographie

Quellen

Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Hrsg. von Ingrid Kasten. Übers. von Margherita Kuhn. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1995 (= Bibliothek des Mittelalters, 3; Bibliothek deutscher Klassiker, 129).

Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu hrsg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. [L]

62 Gerade diese Strophe weist eine auffällige Variante auf: *Juden, Cristen unde heiden* (A) beanspruchen das Hl. Land für sich, während die sonstige Überlieferung umstellt: *Cristen, juden und die heiden* (B).

63 Das zeigt die Studie von Hope 2019, der sich auf die Einzelstrophe in den *Carmina Burana* und auf die Folge von 11 Strophen in E bezieht und zeigt, wie jede dieser ‚Fassungen' Sinn generiert.

Forschungsliteratur

Brunner, Horst: „Walthers von der Vogelweide Palästinalied als Kontrafaktur“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 92 (1963), 195–211.

Fricke, Harald/Peter Stocker: Art. „Lyrik“, in: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, 498–502.

Haubrichs, Wolfgang: „Grund und Hintergrund der Kreuzzugsdichtung. Argumentationsstruktur und politische Intention in Walthers ‚Elegie‘ und ‚Palästinalied‘“, in: Heinz Rupp (Hrsg.): *Philologie und Geschichtswissenschaft. Demonstrationen literarischer Texte des Mittelalters*. Heidelberg: Quelle und Meyer, 1977 (= Medium Literatur, 5), 12–62.

Hope, Henry: „Ein Kreuzlied? Walthers von der Vogelweide *Palästinalied* im Kontext der Überlieferung“, in: *Musik in Bayern*. *Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e. V*. 84 (2019), 9–31.

Kasten, Ingrid: „Kommentar“, in: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Hrsg. von ders. Übers. von Margherita Kuhn. Frankfurt: Deutscher Klassiker Verlag, 1995 (= Bibliothek des Mittelalters, 3; Bibliothek deutscher Klassiker, 129), 551–1096.

von Kraus, Carl: *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen*. Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1935.

Kuhn, Hugo: *Walthers Kreuzzugslied (14,38) und sein Preislied (56,14)*. Würzburg: Tritsch, 1935.

Nix, Matthias: *Untersuchungen zur Funktion politischer Spruchdichtung Walthers von der Vogelweide*. Göppingen: Kümmerle, 1993 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 592).

Ortmann, Christa: „Walthers *werdekeit*. Zur Typologie des ‚Palästinalieds‘“, in: Hedda Ragotzky/Gisela Vollmann-Profe/Gerhard Wolf (Hrsg.): *Fragen der Liedinterpretation*. Stuttgart: Hirzel, 2001, 57–74.

Schumacher, Meinolf: „Die Konstituierung des ‚Heiligen Landes‘ durch die Literatur. Walthers Palästinalied (L. 14,38) und die Funktion der europäischen Kreuzzugsdichtung“, in: Klaus-Michael Bogdal (Hrsg.): *Orientdiskurse in der deutschen Literatur*. Bielefeld: Aisthesis-Verlag, 2007, 11–30.

Schupp, Volker: *Septenar und Bauform. Studien zur „Auslegung des Vaterunsers“, zu „De VII Sigillis“ und zum „Palästinalied“ Walthers von der Vogelweide*. Berlin: Schmidt, 1964 (= Philologische Studien und Quellen, 22).

Stolz, Michael: „Kollektive Erinnerung. Topographie und Topik in Walthers Palästinalied“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 137,2 (2015), 221–239.

Weiß, Tanja: *Minnesang und Rock – Die Kunstgattung Aufgeführtes Lied in ihrer Ästhetik & Poetik. Moderne Zugänge zu einer alten Liedgattung. Aufführung und ihre Bedingungen für die Liedtextinterpretation*. Neustadt am Rübenberge: Rübenberger Verlag Weiß, 2007.

Willemsen, Elmar: *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen zur Varianz in der Liedüberlieferung*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2006 (= Walther-Studien, 4).

Wilmanns, Wilhelm: *Walther von der Vogelweide*. Bd. 2: *Lieder und Sprüche Walthers von der Vogelweide. Mit erklärenden Anmerkungen.* Vierte vollständig umgearbeitete Auflage besorgt von Victor Michels. Halle (Saale): Buchhandlung des Waisenhauses, 1924 (= Germanistische Handbibliothek, I,2).

Beatrice Trînca

Orpheus: Lyrik im Roman

(Gottfried von Straßburg, Konrad von Würzburg)

et lirico
sub cantico
iam spiritum
sollicitum
remouit.[1]

Die Antike war sich der lexikalischen Verwandtschaft von Lyrik und Lyra bewusst, galt doch Lyrik im engen Sinne „als zur Lyra gesungene griech[ische] Dichtung".[2] Beide Termini gingen als Lehnwörter ins Lateinische ein. Isidor von Sevilla gab die Etymologie an das Mittelalter weiter.[3] Man könnte meinen, es hätte sich angeboten, Orpheus als Inbegriff der Lyrik anzusehen. Er ist der hochbegabte Sänger, der etwa bei Hygin (II,7)[4] und Isidor von Sevilla (III,xxii,8–9) die Lyra virtuos beherrscht. Zu seinen Ehren verwandelt sie sich nach seinem Tod in das gleichnamige Sternbild. Aber für antike Lyrik-Theoretiker fielen die Kriterien Form und Thema deutlich mehr ins Gewicht.[5] Bei Isidor findet sich dann der Name Orpheus zwar unter dem Stichwort „*Lyra*", er fehlt aber im Abschnitt „*Lyrici poetae*" (VIII,vii,4). Eine explizite Verbindung mit der Gattung Lyrik geht der Ausnahme-Sänger später, im deutschen Mittelalter, ein. Sie liegt vor in einem Kontext, in dem weder der antike, seinerseits instabile Gattungsbegriff noch Orpheus' Lyra Erwähnung finden; antike lyrische Metren sind im Deutschen ebenfalls nicht in Gebrauch.

1 „Und jetzt bei einem lyrischen Lied / zur Lyra gesungenen Lied vertrieb er [Orpheus] seinen Kummer." *Predantvr ocvlos*, in: *Petri Blesensis Carmina*, hrsg. von Wollin 1998, 596 (3b,6–10). Vgl. dazu Moser Jr. 2004, 306–309. – Übersetzungen stammen, falls nicht anders angemerkt, von der Verf.

2 Robbins 1999, 587. Vgl. auch Müller 2011, 85.

3 *Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarvm sive Originvm libri XX*, hrsg. von Lindsay, VIII,vii,4.

4 Hygin, *L'astronomie*, hrsg. von Le Bœuffle 2019, 33–36.

5 „Als Definitionskriterium der Gattung L[yrik] muß gemäß ant[iker] Theorie in erster Linie die Form gelten, d. h. die lat[einische] L[yrik] umfaßt zunächst einmal die Gedichte in äolischen Versmaßen sowie in lyrischen Iamben, Trochäen, Anapästen, Iambikern [...]. Ohnehin werden seit hell[enistischer] Zeit die Form- und Gattungsgrenzen in der Dichtung verwischt. [...] So fügt sich zum Kriterium der Form dasjenige der Thematik hinzu: Erotische, sympotische, poetologische und (in beschränktem Maß) polit[ische] Themen stehen im Vordergrund. Doch können auch Satire und Invektive – wenn sie in lyrischen Metren verfaßt sind – zur lat[einischen] L[yrik] gerechnet werden." Fuhrer 1999, 592. Lyrik bezieht sich auf Gesang und Lesedichtung.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-012

1 Lyrik und Orpheus

Bekanntlich formuliert Gottfried von Straßburg in seinem *Tristan*-Roman um 1210, in der sogenannten ‚Dichterschau', eine metaphernreiche Literaturkritik. Er konstruiert dabei einen mittelhochdeutschen Kanon und nimmt eine Gattungseinteilung vor, die – anders als entsprechende Typologien in lateinischen Poetiken[6] – mit der volkssprachlichen Literaturproduktion kompatibel ist.[7] Er unterscheidet schlicht zwischen *mære*-Erzählern und Nachtigallen, in unserer Terminologie zwischen Epik (höfischem Roman) und Lyrik.[8] Gottfrieds Aufzählung hervorragender Sänger beginnt mit der verstorbenen Nachtigall aus Hagenau, die in der früheren Forschung mit Reinmar identifiziert wurde.[9] Von ihr heißt es, Orpheus' Zunge habe aus ihrem Mund gesungen:[10]

> *ich wœne Orphêes zunge,*
> *diu alle dœne kunde,*
> *diu dœnete ûz ir munde.* (4788–4790)

Dœne und *dœnen* prägen in ihrer Rekurrenz die ganze Passage (vgl. auch 4780, 4783). Gottfried-spezifische Klangwiederholungen respondieren auf die thematisierte Virtuosität. Folgt man Gottfrieds literaturhistorischer Aufstellung, dann steht der antike Sänger bzw. seine Zunge am Beginn der deutschen Lyrik-Tradition – einer zeitgenössisch oft gesungenen Gattung. In ihr selbst stößt allerdings Orpheus' Schirmherrschaft kaum auf offene Ohren, nicht einmal in Gottfrieds Spruch- oder Lied-Dichtung.

Orpheus hat viele Gesichter. In seinem Namen verdichtet sich im Hoch- und Spätmittelalter eine Fülle an mythologischen Informationen.[11] Eine ganze Reihe davon bündelt im 13. Jahrhundert zum Beispiel der dritte Vatikanische Mythograph. Bei ihm erntet der Sohn des Apoll und der weisesten Muse Kalliope höchstes Lob. Der Text erwähnt Orpheus' brillanten Geist, *ingenium,* und die Süße, *suavitas,* seiner *eloquentia* (8,20).[12]

---

6 Matthäus von Vendôme zählt z. B. „vier poetische[] Gattungen *tragoedia*, *satira*, *comoedia* und *elegia*" auf. Komfort-Hein 1996, 536.

7 Vgl. Störmer 1990.

8 Im *Tristan* vermischen sich die Gattungen, vgl. Wyss 2002; Bleumer 2008. – Eine theoretische Bestimmung der Epik findet sich bei Braun 2011, v. a. 296. Zur Lyrik s. u.

9 Vgl. Scholz 2011, 384–386.

10 Text nach der Ausgabe: Gottfried von Straßburg, *Tristan*, hrsg. von Marold/Schröder 2004.

11 Vgl. (auch zur christlichen Allegorese) Heitmann 1963a, 1963b; Friedman 1970; Ohly 1979, 133–166; Jaeger 1992; Dronke 1997, 263–292; Tilliette 2002; Huss 2008; Huot 2010, 55–82. Freilich thematisiert kein Text alle Eigenschaften und biographischen Ereignisse der ganzen Orpheus-Tradition. Ein Orpheus, der alles in sich vereint, was ihm die Tradition zuschreibt, ließe sich als „maximal character" bestimmen. Ein „maximal character [...] consist[s] of the sum of all characteristics which are attributed to him/her in the texts which tell stories about him/her." Philipowski 2019, 126.

12 „*Fuit autem Orpheus* [...] *vir maximus tam ingenii claritudine quam eloquentiae suavitate praefulgens.*" *Mythographus tertius*, hrsg. von Bode 1834, 211; englische Übersetzung: *The Vatican Mythographers*, übers. von Pepin 2008, 280.

Durch sie habe der Zivilisationsheld Menschen, die vernunftlos lebten, sanft und sesshaft gemacht.[13] Auch die Natur ließ sich durch ihn in Bewegung setzen. Der Mythograph ergänzt, dass Orpheus, dessen Name laut Fulgentius *optima vox*, „perfekte Stimme" bedeute,[14] die Nymphe Eurydike (als *profunda dijudicatio*, „tiefgehende Entscheidung", aber auch tiefes Verständnis) mit dem Klang seiner *cithara*[15] begeisterte und heiratete (8,21). Außerdem führte er die Mysterienkulte ein, war Priester und Theologe.[16]

Ovids *Metamorphosen* waren – neben Vergil – seit dem späten 11. Jahrhundert als Schullektüre noch bekannter.[17] Man ist mit dem herausragenden Sänger gut vertraut; man kennt Eurydike, die Orpheus durch einen Schlangenbiss verliert. Mit seiner Kunst erringt er die Erlaubnis, sie wieder ins Leben zu holen, aber er scheitert, weil er sie zu früh anblickt. Nachdem seine Frau endgültig in die Unterwelt zurückkehrt, bringt der trauernde Orpheus − dies weiß Ovid zu berichten − den Thrakiern bei, die Liebe (*amorem*) auf Knaben zu übertragen. Er ist ihr *auctor*, ihr Anstifter, der Erfinder der Päderastie (X,83–85).[18] Sein Gesang widmet sich liebeselegischen Themen und wirkt sich magisch auf Bäume, Tiere und Steine aus, die er in seinen Bann zieht.[19] Frauen nehmen Orpheus als Verächter wahr; eifersüchtige Mänaden erschlagen und zerreißen ihn. Getragen vom Fluss Hebrus geben *lyra* (XI,52) und seelenlose Zunge Klagetöne von sich. Die Elegie (die bei den Römern als selbstständige Gattung nicht zur Lyrik zählt) setzt sich über den Tod hinweg.[20] In Vergils *Georgica* (4,507–515)[21] gleicht der Sänger, der um Eurydike trauert, einer Nachtigall, die den Verlust ihrer Küken ununterbrochen beklagt und poetologisch einen Elegiendichter verkörpert.[22]

Gottfried richtet sich vor allem nach Ovid: Orpheus' vom Körper losgelöste Zunge gibt in der ‚Dichterschau' den Ton an für die volkssprachliche Lyrik (die von dieser

13 „Nach antiker Überzeugung kommt Musik (und mit ihr der Dichtkunst) das Vermögen zu, Kultur zu stiften, Sittlichkeit zu fördern und eine heilsame Kraft zu entfalten, mit deren Hilfe der Mensch gebändigt und geläutert werde." Schneider 2020a, 67.

14 Vgl. *F. P. Fvlgentii Christiani Philosophi Mythologiarum libri tres*, gedr. von Petrus 1536, 77.

15 Der zweite Vatikanische Mythograph spezifiziert, dass Apoll Orpheus die *lyra* überließ, nachdem er die *cithara* erfand. *Mythographus secundus*, hrsg. von Bode 1834, 90.

16 Vgl. zu Orpheus als Naturphilosoph und *priscus theologus* auch *Petri Blesensis Carmina*, hrsg. von Wollin 1998, 594.

17 Vgl. Meier 2015, 463.

18 Ovid, *Metamorphosen*, hrsg. von von Albrecht 2003. Das Mittelalter konnte Orpheus gleichzeitig als *figura Christi* und als Päderast auffassen, vgl. etwa *Das Buch X des „Ovide moralisé"* (Šumski 2016), V. 191–577. Der Text setzt den antiken Sänger mit Gott bzw. mit Christus gleich, der Knaben liebt, also diejenigen, die unschuldig, gottgefällig und treu in der Ehe sind.

19 Vgl. Kailbach-Mehl 2020, 134–136.

20 Vgl. Kailbach-Mehl 2020, 132. – „Horatius umreißt in der *Ars poetica* (ars 73–85) die herkömmlichen Charakteristika der wichtigsten l[iterarischen] G[attungen] (Epos, Elegie, Iambus, Komödie, Tragödie, Lyrik) nach Metrum und Inhalt". Hardie 1999, 264.

21 Vergil, *Georgica*, hrsg. von Schönberger 2010.

22 Vgl. Kailbach-Mehl 2020, 119.

Gattungsbezeichnung nichts weiß und sich auch nicht auf lateinische Elegien beruft). Das antike Artikulationsorgan begründet die Kunst der deutschen Nachtigallen. Die Lyra gerät in Vergessenheit. Gottfried könnte Instrument und Organ metaphorisch in eins setzen. Allerdings reserviert er diese Kühnheit für Bligger von Steinach:

> *sîn zunge, diu die harphe treit*
> *diu hât zwô volle sœlekeit:*
> *daz sint diu wort, daz ist der sîn.* (4703–4705)
>
> Seine Zunge, die die Harfe trägt, sie hat die zweifache Fülle des Glücks: Das sind die Worte, das ist der Sinn.

Es handelt sich um die Zunge desjenigen Epikers, auf den „das ideale und utopische Double von Gottfrieds eigener *écriture*“[23] zurückgeht. Die Nachtigall von Hagenau erbt hingegen die renommierte Zunge aus der Antike und kommt ohne Instrument aus.

Das 13. Jahrhundert gilt als erster Höhepunkt der Ovid-Rezeption im Deutschen. Trotzdem bleibt Orpheus verhältnismäßig unscheinbar. Und nichts deutet darauf hin, dass mythologisches Wissen, das über Ovid und Vergil hinausgeht, zur Kenntnis genommen wurde. Einige Jahrzehnte nach Gottfried begegnet uns die erratische Erwähnung des antiken Sängers in einem Roman Konrads von Würzburg. Der *Partonopier und Meliur* entstand in Basel vor 1277[24] ausgehend von einer anonymen, ca. 100 Jahre älteren französischen Vorlage,[25] in der Orpheus nicht vorkommt. Ich möchte zeigen, dass der antike Sänger im deutschen Text eine Brücke schlägt zu Gottfrieds Gattungswissen. Dass Konrad bei Gottfried in die Schule ging, liegt in seinem Œuvre auf der Hand.[26]

Poetologische Skizzen finden sich in der Volkssprache in Prologen, Epilogen, in ekphrastischen Darstellungen (siehe ‚Dichterschau‘), mitunter im Liebesdiskurs. Heterosexualität mit literarischer Reflexion zu verbinden, stellt eine gängige Praxis dar. Eine Poetologie im Zeichen des gleichgeschlechtlichen Eros gibt es hingegen nur am Rande. Ovids Orpheus bietet sich dafür an, und Konrad greift die Anregung auf. In nachantiker Perspektive steht Ovids Orpheus gleichermaßen (als Virtuose) für voll-

23 Wyss 2002, 337.

24 Vgl. Brunner 2012, 275.

25 Konrads direkte Vorlage ist nicht bekannt. Es handelt sich „wahrscheinlich [um] eine der Handschrift P des altfranzösischen *Partonopeu de Blois* (nach 1159) nahestehende Fassung“. „Über das Verhältnis zur Vorlage erfährt man […], daß Heinrich Marschant sie für den Erzähler ins Deutsche übersetzt habe, da dieser der französischen Sprache nicht mächtig sei“. Schmitt 2005, 134–135. Vgl. auch Faems/Wyss 2010.

26 Vgl. Kiening 2007. „Zum Gottfried-Idiom [bei Konrad] gehören Gleichklang anstrebende Wiederholungsfiguren wie synonymische Doppelungen (*êre unde lop*), Zwillingsformeln (*tot unde tot*), alliterierende Antithesen (*liep unde leit*), paradoxe Wiederholungen (*êre ane êre*), aber auch Metaphern, die immer wieder auch narrativ umgesetzt oder diskursiv abstrahiert werden. Das musste einem Autor wie Konrad entgegenkommen, der nichts so liebt wie Doppelungen, Serien, Variation.“ Köbele 2012, 320.

endete Kunst und (als Päderast) für Skandal. Konrad bringt subtil und anders als Gottfried das provokante Thema der Knabenliebe, in mittelalterlicher Begrifflichkeit: der Sodomie, ins Spiel, die sogenannte stumme Sünde. Über sie – dazu ermahnen Moralisten wie Berthold von Regensburg im 13. Jahrhundert – sollte man gar nicht sprechen, sie galt in höchstem Maße als verwerflich. Konrad beschränkt sich auf Anspielungen – und er urteilt nicht explizit darüber. Das für Rigoristen unaussprechliche Vergehen, das trotzdem einen Namen hat, ‚Sodomie', bezog sich auf jede Form sexueller Devianz und dabei insbesondere auf Sexualität zwischen Männern.[27] Die in unserer Gegenwart deutliche Unterscheidung zwischen Homosexualität und Pädophilie bleibt aus. Präzisierungen ergeben sich aus dem jeweiligen Kontext, der, wie bei Konrad, Informationen zum Alter der Partner enthalten kann.

Für Gottfrieds Rede über literarische Kontinuität und Neubegründung ist Orpheus' Knabenliebe nicht von Belang (wenngleich der gleichgeschlechtliche Eros die anfängliche Beziehung zwischen Tristan und Marke prägt). Dass der antike Sänger dort zum Ahnherrn der volkssprachlichen Lyrik avanciert, tangiert nicht seine Autorschaft in Sachen Liebe. Schon vor Konrad existiert aber ein volkssprachlicher Text über Sodomie, in dem Orpheus die zentrale Rolle spielt. Auf die ersten Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts wird nicht nur Gottfrieds *Tristan*, sondern auch der *Orpheusspruch* datiert, der vom Tugendhaften Schreiber stammen könnte.[28] Damit wären beinahe alle höfischen Texte genannt, in denen Orpheus im 13. Jahrhundert auf Deutsch Erwähnung findet.[29]

Im Spruch heißt es, Orpheus konnte zwar mit seiner Harfe Tiere zähmen, was ihn auszeichnet, aber er *kêrte an schœne junge man | der wîbe minne*.[30] Es handele sich um eine *unminne*, die er *ervant*. Aus diesem Grund hagelt es Injurien gegen den Liebhaber anmutiger junger Männer, *der alsô harphet unde an im harphen lât* („der auf diese Weise harft und an sich harfen lässt").[31] Im Spruch „fällt die konnotative Verknüpfung der zuvor massiv herabgewürdigten Homosexualität mit der Sphäre der Kunst, Schönheit, Jugend und Verzauberung auf".[32] Wie gesagt: Kunst und Skandal – und auf dieser Fluchtlinie Virtuosität als Provokation.

27 Vgl. Kraß 2009, 124.

28 Vgl. Walther von der Vogelweide, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hrsg. von Bein 2013, 690. Zum Tugendhaften Schreiber vgl. Kraß 2002; Malm 2012. Er war am gleichen Hof tätig, an dem Albrechts von Halberstadt *Metamorphosen*-Übersetzung entstand.

29 Vgl. Kern/Ebenbauer 2003, 443–446.

30 Walther von der Vogelweide, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hrsg. von Bein 2013, 539.

31 Zu sexuell aktivem und passivem Verhalten – letzteres in Verbindung mit dem Vorwurf der Verweiblichung – vgl. Alain de Lille, *Die Klage der Natur*, hrsg. von Köhler 2013, I (Metrum I), 5–18. – Später in der Rede der Natur geht Alanus an einer klanglich außergewöhnlichen Stelle explizit auf Orpheus ein: *Solus homo meae modulationis citharam aspernatus sub delirantis Orphei lyra delirat* (VIII, Prosa 4, 106; „nur der Mensch verschmäht die Kithara meiner Melodie und irrt nach der Lyra des irrsinnigen Orpheus").

32 Kraß 2002, 138.

Konrad kann den moralisierenden Diskurs vordergründig entbehren. Sein Roman erzählt in höfischer Manier von der Beziehung des dreizehnjährigen Herzogssohns und Königsneffen Partonopier zur gelehrten Tochter des Kaisers von Konstantinopel: Meliur. Im Zentrum steht ein Sichttabu.[33] Aus ihm ergibt sich eine – im Hinblick auf das Geschlecht der Protagonisten – umgekehrte ‚Amor und Psyche'-Konstellation. Der Text kündigt sich wie ein Mahrtenehe-Narrativ an.[34] Eine Eheschließung mit der vermeintlichen Fee erfolgt allerdings erst einmal nicht. Und der Tabubruch führt dazu, dass Meliur ihre nigromantischen Kräfte einbüßt, nicht aber die Autorität, um Partonopier aus ihrem Reich zu vertreiben.[35] Zu Beginn des Textes verirrt sich der junge Mann, getrennt von seiner Jagdgesellschaft, im Ardennenwald. Dann stößt er auf ein unbemanntes Schiff, das ihn in ein menschenleeres Land führt, welches in materieller Hinsicht nichts zu wünschen übriglässt. Im Palas geht er zu Tisch, woraufhin ihm zwei Kerzen den Weg ins Bett weisen, bevor sie erlöschen. In der Dunkelheit gesellt sich jemand zu ihm.

Auf Grund der leichten Schritte vermutet er eine Frau oder aber den Teufel in Frauengestalt.[36] Er drückt sich an die Wand, kauert sich wie ein Igel zusammen. Als die Unbekannte dem Eindringling mit Bestrafung droht, erschrickt er noch mehr: *gejaget wart er als ein tier* (1342).[37] Partonopier gleicht dem Jagdwild, indem er reglos im Bett liegt. Er tröstet sich mit dem Gedanken, eine Christin neben sich zu haben, und es folgt ein erstes Wortgefecht.

Die Frau, Meliur, insistiert, er möge das Bett verlassen. Er hat nichts dagegen, ihren Wunsch am nächsten Morgen zu erfüllen, nur nicht (auf Grund kürzlich erlittener Strapazen) zum jetzigen Zeitpunkt – Stille. Beide brennen vor Minne *sam ein gluot | und als ein viures zander* (1552–1553), wie Glut und Kohle. Sehen können sie nichts, die Feuermetaphern erhellen freilich nicht den Raum.[38]

---

33 Zur komplexen Figurengestaltung insbesondere nach dem Tabubruch vgl. Huber 2002. Es sind „durch ihre Widersprüchlichkeit mimetisch plausible[] Charaktere[]". Lienert 2020, 19.

34 Zur Gattungsmischung im Roman vgl. Huber 2002, 283–284, und zuletzt Schneider 2020b, 161. – Es ist nicht sicher, ob Apuleius im mittelalterlichen Westen bekannt war.

35 Meliurs Land trägt den Namen Schiefdeire. Eine „mögliche Identität von Schiefdeire mit Byzanz [wird] zwar evoziert, aber nicht ausgeführt – der Realitätsstatus von Schiefdeire wird so spielerisch in der Schwebe gehalten". Schulz 2000, 111.

36 Zur „epistemischen Verunsicherung" des Protagonisten vgl. Eming 2023.

37 *Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur*, hrsg. von Bartsch 1970 [1871]. Zuvor hat sich Partonopier im Ardennenwald vor wilden Tieren gefürchtet. Vgl. dazu Friedrich 2009, 379; Musiol/Winst 2022, 111–112.

38 Zu den Sichteinschränkungen in dieser Szene vgl. Runow/Zimmermann 2017. Sprache und Benehmen seiner Bettnachbarin lassen Partonopier darauf schließen, dass es sich um eine höfische Präsenz handelt, strahlend rein, auserwählt und liebenswert (*lûter*, *ûz erkorn*, *minniclîche fruht*, 1542–1543). „Meliurs Burg wie auch die ihr vorgelagerte Stadt zeichnen sich durch eine Überreizung von Visualität aus. Das Eigentliche aber darf nicht besehen werden, es verbirgt sich in der Stimme." Schneider 2020b, 165. Als die Protagonistin im Tabubruch sichtbar wird, ist „das reine Strahlen und der blendende Glanz, der von Meliur ausgeht, [...] das einzige physische Merkmal, das man von ihr erfährt." Huber 2002, 293.

Der junge Mann fasst sich einen Mut und berührt Meliur an der Brust. Sie hat, wie uns der Erzähler verrät,[39] nichts dagegen, wehrt sich aber. Es kündigt sich das Phantasma der „Vergewaltigung im Einverständnis“[40] an. Erst später erfährt der Protagonist, dass Meliur die Begegnung von langer Hand gesteuert hat. In der französischen Vorlage hält Partonopeu kurz inne. Er bringt – dies betont der Erzähler – kein Wort hervor. Dann wird er immer zudringlicher und zerrt Melior die Beine auseinander. Von Orpheus ist nicht die Rede.

Im Deutschen erweist sich der junge Mann als besonders eloquent, er bittet um Zuneigung und fordert sie ein. Er hält eine Rede, die wie ein Minnelied beginnt: *genâde, frouwe, sælic wîp* (1586). Eine ähnliche Formulierung findet sich bereits früher im Streitgespräch (1384). Partonopier bezeichnet Meliur außerdem als *mîner sælden hort* (1642, „Hort meines Glücks“; vgl. auch 1408) und *herzen künegîn* (1686). Er fleht sie an:

> *genâde, frouwe, lât mich zern*
> *iu ze dienest mîne tage,*
> *und lœset mich ûz dirre klage,*
> *durch daz ich lîp, herz unde leben*
> *für eigen iu well iemer geben.* (1662–1666)
>
> Gnade, Herrin, lasst mich meine Tage in Eurem Dienst aufbrauchen und erlöst mich von dieser Klage, dafür will ich Euch für immer Leib, Herz und Leben schenken.

Der junge Mann schöpft kenntnisreich aus dem Fundus der höfischen Liebessprache und beklagt Minneschmerzen, Wunden und ein gefesseltes Herz. Er beteuert, der topische Liebespfeil, *der minne strâle und ouch ir schoz* (1653), hätte ihn getroffen. Partonopiers Bitte um Gnade bildet die Hierarchie der hohen Minne mit ihrem Unerfüllbarkeitspostulat ab. Sie setzt Distanz voraus und kontrastiert parodistisch mit der Situation im Bett: Partonopier umarmt gerade Meliur (1585), was kaum einem Adoranten im Diskurs der hohen Minne gewährt wird bzw. was sich kaum einer von ihnen erlaubt, niemals in dieser Deutlichkeit.[41] Angesichts dessen, was auf die Umarmung folgt, wirkt die Formulierung *mîn wille muoz an iu geschehen* (1683, „mein Wille muss an Euch in Erfüllung gehen“) wie eine Drohung. Sie intensiviert die düsteren Züge der Parodie. Andererseits ist Meliurs Ablehnung, die der Unerreichbarkeit der Dame im Minnesang entspricht, eine gespielte und die Vergewaltigung gewollt.

Gert Hübner bezeichnet die – nicht strophische und nicht gesungene – Liebeswerbung des jungen Mannes ein „poetische[s] Musterstück höfischer Persuasionskunst

39 Zum Erzähler im *Partonopier und Meliur* vgl. zuletzt Plotke 2021.

40 Schulz 2012, 74.

41 Vgl. Kellner 2018, 70–71. „Die Spannung von Begehren und Nicht-Erfüllung der Liebe aushalten zu können, bedeutet den Inbegriff höfischen Verhaltens.“ Kellner 2018, 33. Das ist in Konrads Roman gerade nicht der Fall.

par excellence“, einen „Minneliedtext in Reimpaarversen“.[42] Im Verzicht auf Strophen strömen die Verse unaufhörlich auf die Gesprächspartnerin zu. Meliur unterbricht ihr Gegenüber immer wieder mit Einwänden, zum Beispiel: *dîn rede ist niht dann üppikeit* (1673), das heißt „Leichtfertigkeit“ oder „überflüssig“.

In der privaten Aufführung im Schlafzimmer fallen Autor und Sprecher in eins.[43] Es entsteht eine prototypisch lyrische „Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation“.[44] In der Leselyrik weist sich diese als „Performativitätsfiktion“[45] aus. Im schriftlich überlieferten *Partonopier und Meliur* finden wir die fingierte Mündlichkeit des heterodiegetischen Erzählers vor, der die lyrische Rede seiner Figur als vergangene „Simultaneität bzw. Koinzidenz von Sprechsituation und besprochener Situation“[46] markiert.

Das Lyrische tritt schon früher im Roman in Erscheinung. Konrad sieht sich im Prolog als Nachtigall, die sich zu Tode singt, weil sie Gefallen an der eigenen Kunst findet. Das Bild ruft Gottfrieds Gattungsdiskurs in Erinnerung. Auch die Vorlage weist eine Affinität zum Lyrischen auf. Im altfranzösischen Prolog fallen die Bezüge zur Sangverslyrik der Troubadours noch detaillierter aus.[47] In der dortigen Bettszene sind sie dagegen kaum ausgeprägt.[48] Transgenerische Intertextualität,[49] „Minnesang im Roman“[50] war zur Zeit Konrads, eines Zeitgenossen Ulrichs von Liechtenstein, bestimmt nichts Exzentrisches.

Nicht lange nach Beginn der Liebeswerbung Partonopiers fällt der Name Orpheus. Er akzentuiert, so meine ich, ihren lyrischen Charakter. Der mit der Antike vertraute Sprecher versichert seiner Bettnachbarin:

swie vaste ir zürnet wider mich,
sô dunket iuwer sprâche doch
mîn herze unmâzen süeze noch,
wan si nâch wunsche erhillet:
si dœnet unde schillet
durch daz ôre in den gedanc
vil baz denn aller harpfen klanc,
den Orfêus brâhte für. (1598–1605)

42 Hübner 2011, 222.

43 „Besonders im deutschen Minnesang haben wir kaum liedinterne Differenzierungen von Sänger und Autor.“ Kellner 2018, 500. So ist es auch hier. Der narrative Rahmen des „Minneliedtext[s] in Reimpaarversen“ (Hübner 2011, 222) bestätigt die Identität zwischen Autor und Sprecher.

44 Hempfer 2014, 32.

45 Ebd., 34.

46 Ebd., 32.

47 Vgl. Wyss 2009.

48 Vgl. das Frauenlob des Erzählers (1251–1254) und die Beteuerung Partonopeus, er sei Melior ganz ergeben (1230–1232). *Le Roman de Partonopeu de Blois*, hrsg. von Collet/Joris 2005.

49 Vgl. Kraß 2021.

50 Wyss 2009, 139.

> Wie sehr auch immer Ihr gegen mich zürnt, so kommt Eure Sprache meinem Herzen dennoch übermäßig süß vor, denn sie erklingt, wie man es sich nur wünscht: Sie tönt und schallt durch das Ohr in die Gedanken hinein viel besser als jeder Harfenklang, den Orpheus hervorbrachte.

Wie im Minnesang, in dem „selten mehr als die roten Lippen der Dame beschworen werden“,[51] bleibt Meliur (in der Finsternis) unsichtbar, wenngleich spürbar. In der Dunkelheit kommt ihre Stimme als „Spur des Körpers“[52] umso deutlicher zur Geltung: Meliurs Sprache übertrifft Orpheus' Harfe. Der Vergleich postuliert die Austauschbarkeit von Klang und Wort; die Verbundenheit zwischen ihnen besteht bereits im Prolog (111). Schenkt Meliurs Verehrer dem Inhalt ihrer vorwurfsvollen Rede überhaupt Aufmerksamkeit? Im Zorn Süße[53] erkennen zu wollen, bedeutet, sein Gegenüber emphatisch als ungefährlich einzuschätzen. Es heißt, trotz Ablehnung auf die Attraktivität Meliurs zu insistieren. Die Qualitäten ihrer Sprache assoziieren im Vergleich mit der Harfe (wenn sie gezupft wird) den Bereich des Taktilen. Nach diesem (aber anderen Handbewegungen) sehnt sich Partonopier, und sein Wunsch wird in Erfüllung gehen.

2 Gattung und Geschlechtertausch

Nach Partonopiers Überzeugungsversuch folgt, anders als es die Regeln der hohen Minne vorsehen, eine intime Szene voller Widersprüche. Der Protagonist – selbst von der Liebe genötigt – zwingt, wie es heißt, Meliur ohne Gewalt und besiegt sie als Freund, so dass sich beide an etwas erinnern, wovon sie vorher nichts wussten. Daraufhin offenbart Meliur ihrem Bettgenossen, sie hätte Boten beauftragt, einen passenden Bräutigam für sie zu finden. Über den jungen Mann in Kenntnis gesetzt, habe ihres *herzen gir* Feuer gefangen (1840), und sie habe daraufhin veranlasst, dass sie sich begegnen. Ihre Liebe muss geheim und im Dunklen bleiben, bis Partonopier das heiratsfähige Alter erreicht. Wer ist also in wessen Falle getappt? Die Beziehung konfiguriert sich zwischen Dominanz und Schwäche immer wieder neu.

Aber warum fällt in der Rede des jungen Mannes die Wahl auf Orpheus? Als Vergleichsfigur für eine Frau irritiert sein Geschlecht.[54] In der Orpheus-Passage ist Gottfried klanglich präsenter als im weiteren Verlauf der Liebeswerbung. Gottfried hatte

51 Kraß 2021, 268.

52 Mersch 2006, 211.

53 In der Vorlage gibt sich der Erzähler als Adept hoher Minne zu erkennen und zeigt sich von Melior angetan: *Douce et soef a le parole,* | *C'est une riens qui molt m'afole;* | *Ço ai de m'amie et nient plus,* | *Par tant m'i tieng et pens et mus* [...] (1865–1868, „ihre Sprache ist süß und zart, das ist ein Grund, der mich in den schieren Wahnsinn treibt; das habe ich von meiner Freundin und weiter nichts, dafür hänge ich an ihr, denke an sie und trachte nach ihr“).

54 Warum sollte man eine aufgebrachte Frau mit Orpheus vergleichen? Von einer Mänade zu sprechen (in Anlehnung an die Zerreißung des Sängers), wäre vielleicht angemessener, aber ganz und gar nicht zweckdienlich, wenn man der Gesprächspartnerin schmeicheln möchte.

im Zusammenhang mit Orpheus bzw. mit der Nachtigall aus Hagenau das *dœnen* akzentuiert. [*D*]*œnet unde schillet* erinnert an die „Wiederholungsfiguren“[55] im *Tristan*. Konrad erweitert die „synonymische Doppelung[]“[56] um ein weiteres Verb: *erhillet* im vorherigen Vers. Im Reim *erhillet–schillet* konvergieren Gleichklang und Synonymie – durchaus im Sinne Gottfried'scher Wiederholungskunst. Doch gerade in seiner Nachfolge hätte es sich angeboten, eine Verbindung zum Sirenengesang herzustellen. Dafür entscheidet sich Gottfried (8089–8091), als Isolde am Hofe ihres Vaters auftritt. Sie elektrisiert das Publikum mit Gesang (Pastourellen, Rondeaus, Chansons etc.), *lîren unde* [...] *harphenspil* (8068). Ihre Schönheit trägt ebenfalls dazu bei und repräsentiert ein stummes, heimliches Singen (*der tougenlîche sanc*, 8126). In der Sirene Isolde gewinnt eine „Kristallisationsfigur der Lyrik“[57] Kontur.

Gottfried verdankt seinen Vergleich der Ovid'schen *Ars amatoria* (III,311–324).[58] Ovid empfiehlt dort den vor allem weniger hübschen Mädchen, singen zu lernen, um den Sirenen zu gleichen. Auch sollen sie *cithara* spielen können und sich dabei Orpheus, den *lyra*-Virtuosen, als Beispiel nehmen. Gottfried beschränkt sich auf den ersten, weiblichen Part des Vergleichs. Konrad übernimmt den zweiten: Orpheus, der nun als Harfenspieler brilliert.[59] Das Problem der Unansehnlichkeit stellt sich nicht, wenngleich Meliurs Schönheit im Dunklen (und insofern *tougen*) bleibt. Partonopier ist von ihr überzeugt. Auch trägt Meliur anders als die Sirene Isolde keine Lieder in der Öffentlichkeit vor, sondern sie ermahnt ihren Bettnachbarn zur Vernunft.

Partonopier bezieht sich in erster Linie auf Orpheus als Klangkünstler. Sein Name lässt den jungen Mann gebildet erscheinen und wertet die Argumentation auf. Mit Bezug auf Gottfrieds ‚Dichterschau' repräsentiert Orpheus den Minnesang in einer Rede, die – trotz Metrik – lyrische Ambitionen an den Tag legt. Der antike Name verleiht ihnen mehr Gewicht, wenngleich sich nicht der klangbewusste Sprecher selbst mit dem Sänger identifiziert und nicht die Zunge, sondern die Harfe im Mittelpunkt steht.

In der Ordnung des Begehrens bildet Orpheus, wie bereits angedeutet, ein Irritationsmoment. Beate Kellner hat differenziert aufgezeigt, welches ästhetische Potential der Verzicht auf Namensnennung und verhinderte Identifizierbarkeit im Minnesang entfalten.[60] Im Unterschied zur Lyrik besitzt ein Sprecher-Ich im Roman (genauso wie die Angesprochene) eine Biografie: Name, Alter, Herkunft, Persönlichkeit etc. Der drei-

55 Köbele 2012, 320.

56 Ebd., 320.

57 Schneider 2020b, 166. Für einen synästhetischen Dichter wie Gottfried bietet es sich an, auch in der Beschreibungssprache Kristall und Klang zusammenzudenken.

58 Ovid, *Ars amatoria*, hrsg. von von Albrecht 1992.

59 Sollte Konrad gewusst haben, dass Orpheus beim hellenistischen Autor Apollonios von Rhodos die Sirenen übertönt (vgl. Schlesier 2010, 56), könnte es sich um eine Überbietung Gottfrieds und seines Vergleichs handeln.

60 Vgl. Kellner 2018, 34–35, 320, 499.

zehnjährige Partonopier fühlt sich zur orphischen Figur neben sich hingezogen. Das erinnert zum einen daran, dass Orpheus als *poeta magus* Flora und Fauna in seinen Bann schlug. Konrad vergleicht den angsterfüllten Partonopier mehrfach mit wilden Tieren, und Meliur wird später im Text ihre magischen Fähigkeiten thematisieren. Sie beherrscht die *nigrômancîen* (8096),[61] was sich auf Orpheus zurückbeziehen lässt – wenn man sich ca. 6500 Verse später noch an Partonopiers Vergleich erinnert.[62]

Zum anderen deuten sich in der Konstellation, in der Orpheus' Name fällt, dessen sexuelle Vorlieben an. Einen Heranwachsenden verlangt es nach Meliur als dem besseren Orpheus. Der junge Mann, der von süßer Sprache schwärmt, evoziert – für Ovid-Kenner – mit dem Namen Orpheus zugleich die ‚stumme Sünde'. Der Name allein bildet den Ausgangspunkt mehrerer intratextueller Verweise. Und er aktualisiert intertextuell unterschiedliche Facetten des antiken Sängers, die in seinem Namen chiffriert sind:[63] Kunst, Magie und Sodomie. Lassen sich Partonopiers Verlangen und seine Rede als heteronormative Korrektur der antiken Vorlage und der Beziehungen dechiffrieren, die der Tugendhafte Schreiber thematisiert? Eine solche Transformation zeichnet etwa zeitgenössische Aktualisierungen des Narziss-Mythos aus.[64] Indem sie den Verführer Orpheus übertrifft, bestätigt Meliur die heteronormative Ordnung der höfischen Dichtung.

Im gleichen Zuge zeichnen sich labile Geschlechtszuordnungen ab, die die Parameter des Begehrens dynamisieren. Dass Orpheus, wie es der Tugendhafte Schreiber formuliert, *an im harphen lât*, stellt den Topos des effeminierten Mannes in den Raum. Wenn er auf Partonopiers Gegenüber abfärbt, dann richtet der Jüngling seine Sehnsucht auf einen unmännlichen Sodomiten, auf ein geschlechtliches Dazwischen. Im lyrischen Diskurs der hohen Minne findet ein „Transfer männlich definierter Herrschaftsmacht auf die literarische Figuration der Dame" und mithin „eine Ausstattung der *frouwe* mit männlichen Qualitäten" statt.[65] (Tatsächlich liegt Partonopier mit einer Kaiserin im Bett, was er aber noch nicht weiß.) Ergibt sich für ihn gerade aus der Hierarchie der hohen Minne die Lizenz, in Meliur einen Mann zu sehen – aber nunmehr einen, der nicht primär feudale Herrschaft, sondern künstlerische Exzellenz und zugleich skandalträchtige Effemination repräsentiert?

Konrad wiederholt eine Flexibilität der Geschlechter, die von Gottfrieds ‚Dichterschau' vorgegeben ist. Dort singt die (metaphorisch) weibliche Nachtigall aus Hagenau[66] mit männlicher Zunge (*Orphêes zunge*). Hier erweckt die Sprache einer weiblichen

61 Vgl. dazu Bleumer 2010, 224.

62 Als sie sich von Partonopier trennt, stellt sich Meliur als gelehrte Tochter des Kaisers von Konstantinopel vor. Partonopiers Verrat, der Tabubruch, entziehe Meliur die Fähigkeit, schwarze Magie (8096) zu praktizieren.

63 Vgl. Emmelius 2021, 612–613.

64 Vgl. den *Lai de Narcisse* und Morungens *Narzisslied*.

65 Klinger 2021, 336.

66 Vgl. Klinger 2021, 338.

Figur die Erinnerung an denselben männlich(-unmännlichen) Künstler. Als würde die ‚stumme Sünde' die Artikulation hemmen, zählt in Konrads Orpheus-Vergleich nur dessen Harfe. Partonopier erwähnt sie aber im Zusammenhang mit akutem Begehren. Und das Instrument hatte beim Tugendhaften Schreiber eine sexuelle Fantasie in Gang gesetzt, die sich dem Verstummen in anschaulichen Metaphern widersetzt: „die Körper der Liebenden als bespielbare Instrumente, ihr Liebesspiel als Kunstfertigkeit und ihre Lust als Wohlklang".[67] Insgesamt gewinnt man den Eindruck, dass sich der gebildete, aber sexuell unerfahrene Jüngling in der Rede über Orpheus – irrtümlich oder gewollt – eine Fülle an erotischen Möglichkeiten offenhält.

Nicht nur Meliur zeichnet sich durch geschlechtliche Ambivalenz aus. Auch wenn es um Partonopiers Geschlecht geht, konterkarieren Metaphern und Vergleiche in der Episode, die uns beschäftigt, immer wieder feste Zuschreibungen. Während die französische Vorlage nichts davon weiß, fügen sie sich im Deutschen zu einer Motivkette zusammen. Als sie sich im Bett streiten, warnt Meliur den *knappe*[*n*] (1358) vor ihrem kampfbereiten Gefolge:

> *dîn kintlich rede swanger*
> *vil ungefüeger wünsche wirt,*
> *wan si dir machet unde birt*
> *hie manegen angestlichen streich.* (1462–1465)
>
> Deine kindliche Rede wird mit vielen hässlichen Wünschen schwanger, denn sie bewirkt und gebiert für dich hier viele schreckliche Schläge.

Diese Mutterschaft, die Sexualität mit Gewalt kombiniert, färbt auf den Urheber der kindlichen Rede ab. Partonopier erbittet sich hingegen das Bleiberecht, *sît ich iuch niht enrüere | unde als ein juncfrouwe lige* (1486–1487, „da ich Euch nicht anrühre und wie eine Jungfrau hier liege"). Der mit Aggressionsfantasien assoziierte Geschlechtertausch ebenso wie der – für seine Kunst geschätzte und für seine Sexualität verachtete – Sodomit Orpheus tragen dazu bei, dass in der dunklen Kammer eine unheimliche Atmosphäre herrscht, die von gestörter Normativität herrührt und zu der beide Protagonisten ihren (Rede-)Beitrag leisten.

Als Partonopier und Meliur in einem willkommenen Gewaltakt zueinander finden, bemerkt Konrad: *si wurden dô gescheiden | von ir magetuome* (1714–1715, „sie wurden ihre Jungfräulichkeit los"). Dann ordnet er die Figuren präzise ein, indem er festhält, *daz si wart wîp und er wart man* (1722, „dass sie Frau und er Mann wurde"). Erst jetzt adressiert Meliur ihren Partner mit den Worten: *vil sœlic herre, trûter man* (1743, „höchst glücklicher Herr, lieber Mann"). Sexualität stellt (vorläufig) sprachliche Klarheit her. Später in der Handlung findet der Tabubruch statt, Partonopier zündet entgegen Meliurs Verbot eine Lampe an, um sie zu sehen. Sie müssen sich trennen. Den Schmerz des Protagonisten macht der Erzähler in einem Vergleich greifbar, der

67 Kraß 2002, 138.

die Geschlechterordnung erneut auf den Kopf stellt (und im überlieferten französischen Text fehlt):

> *ouch wart der grimme smerze,*
> *den Partonopier dâ leit,*
> *sô tief, sô lanc und alsô breit,*
> *daz ein frouwe, diu gebirt,*
> *sô vaste niht beswœret wirt,*
> *sam der hôchgeborne degen.* (8298–8303)
>
> Auch wurde der schreckliche Schmerz, den Partonopier da verspürte, so tief, so lang und so breit, dass der Schmerz einer Dame, die gebiert, nicht dermaßen schwer ist wie der, den der hochgeborene Held erlitt.

Partonopier sehnt sich den Tod herbei. Der Vergleich seiner Qualen mit dem Anfang des Lebens, mit Geburtsschmerzen, lässt einen zweifelhaften Hoffnungsschimmer aufleuchten.[68] Partonopier zieht sich in die Wildnis zurück und trauert. Konrads Geburtsvergleiche stehen quer zu den Situationen, in denen er sie einsetzt, und zur Person, mit der er sie assoziiert: Partonopier ist *knappe*, ein *kint*, das sich als *juncfrouwe* versteht, und später ein *degen*. Der Orpheus-Vergleich bricht ebenfalls mit Erwartungen und stellt den heteronormativen Rahmen in Frage. Sodomie, die zeitgenössisch als prokreationsfeindlich in der Kritik stand,[69] und Partonopiers unheilvolle Geburten laufen auf das Gleiche hinaus: keine Nachkommen.

In einer neu konfigurierten ‚Amor und Psyche'-Erzählung tritt also anstelle von Psyche ein mädchenhafter Partonopier in Erscheinung, der wortschwanger wird, im späteren Leid gebiert und sich zu einer Frau hingezogen fühlt, die Orpheus überbietet und wie dieser über magische Fähigkeiten verfügt. Dunkelheit und Magie bilden ein unsicheres Terrain, auf dem die geschlechtliche Identität (in *histoire* und *discours*) changiert. Diese Polyvalenz, die Fluidität der Geschlechter spiegelt sich in der Hybridität des Textes wider, der lyrische und epische Qualitäten aufweist. Dass Partonopier wie ein Sänger der hohen Minne spricht, erscheint im Kontext einer von Meliur beabsichtigten Vergewaltigung deplatziert. Es wirkt genauso befremdlich wie der Name Orpheus, der seine heteronormative Liebeswerbung schmückt. Orpheus akzentuiert die lyrische Prägung der Passage. Die strittige Seite des antiken Sängers provoziert indes eine Irritation, die nicht zuletzt der Emphase dient – auch für den transgressiven Umgang mit Gattungen.

68 Anders Huber 2002, 299: „[...] der Todeswunsch will letztlich eine neue Lebensphase einleiten."
69 Vgl. etwa Alain de Lille, *Die Klage der Natur*, hrsg. von Köhler 2013, I (Metrum I),30.

Bibliographie

Quellen

Alanus ab Insulis / Alain de Lille: *Die Klage der Natur*. Lateinischer Text, Übersetzung und philologisch-philosophiegeschichtlicher Kommentar von Johannes B. Köhler. Münster: Aschendorff, 2013 (= Texte und Studien zur europäischen Geistesgeschichte. Reihe A, 2).

F. P. Fvlgentii Christiani Philosophi Mythologiarum libri tres. Gedruckt von Heinrich Petrus. Basel, 1536.

Gottfried von Straßburg: *Tristan*. Bd. 1: *Text*. Hrsg. von Karl Marold, besorgt von Werner Schröder. Berlin/New York: de Gruyter ^{4}2004.

Hygin: *L'astronomie*. Hrsg. und übersetzt von André Le Bœuffle. Paris: Les belles lettres, ^{2}2019.

Isidori Hispalensis Episcopi Etymologiarvm sive Originvm libri XX. Hrsg. von Wallace Martin Lindsay. London/New York: Oxford University Press American Branch, 1911.

Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer hrsg. von Karl Bartsch. Mit einem Nachwort von Rainer Gruenter. Berlin: de Gruyter, 1970 [Nachdruck der Ausgabe von 1871].

Le Roman de Partonopeu de Blois. Édition, traduction et introduction de la rédaction A (Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 2986) et de la Continuation du récit d'après les manuscrits de Berne (Burgerbibliothek, 113) et de Tours (Bibliothèque municipale, 939). Hrsg. von Olivier Collet und Pierre-Marie Joris. Paris: Librairie Générale Française, 2005 (= Le Livre de Poche, 4569. Lettres gothiques).

Mythographus secundus, in: *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*. Hrsg. von Georg Heinrich Bode. Bd. 1. Celle: E.H.C. Schulze, 1834, 74–151.

Mythographus tertius, in: *Scriptores rerum mythicarum latini tres Romae nuper reperti*. Hrsg. von Georg Heinrich Bode. Bd. 1. Celle: E.H.C. Schulze, 1834, 152–256.

Ovidius Naso, P.: *Ars amatoria. Liebeskunst.* Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 1992 (= Reclams Universal-Bibliothek, 357).

Ovidius Naso, P.: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Hrsg. und übers. von Michael von Albrecht. Stuttgart: Reclam, 2003 (= Reclams Universal-Bibliothek, 1360).

Petri Blesensis Carmina. Hrsg. von Carsten Wollin. Turnhout: Brepols, 1998 (= Corpvs Christianorvm. Continuatio Mediaeualis, 128).

Šumski, Lisa: *Das Buch X des „Ovide moralisé". Edition und philologischer Kommentar nach der Handschrift Rouen O.4.* Diss. masch. Saarbrücken, 2016, URL: https://d-nb.info/1118498607/34 (abgerufen am 27.12.2022).

The Vatican Mythographers. Übers. von Ronald E. Pepin. New York: Fordham University Press, 2008.

Vergilius Maro, P.: *Georgica. Vom Landbau.* Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart: Reclam 2010 (= Reclams Universal-Bibliothek, 638).

Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu hrsg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013.

Forschungsliteratur

Bleumer, Hartmut: „Entzauberung des Wissens. Ästhetik und Kritik in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*", in: Martin Baisch/Elke Koch (Hrsg.): *Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2010 (= Rombach-Wissenschaften. Reihe Scenae, 12), 207–233.

Bleumer, Hartmut: „Gottfrieds *Tristan* und die generische Paradoxie", in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 130 (2008), 22–61.

Braun, Manuel: „Epische Lyrik, lyrische Epik – Wolframs von Eschenbach Werk in transgenerischer Perspektive“, in: Hartmut Bleumer/Caroline Emmelius (Hrsg.): *Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin/New York: de Gruyter, 2011 (= Trends in Medieval Philology, 16), 271–308.

Brunner, Horst: Art. „Konrad von Würzburg“, in: Kurt Ruh u. a. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 5. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012, 272–304.

Dronke, Peter: *Sources of Inspiration. Studies in Literary Transformations, 400–1500*, Rom: Edizioni di Storia e Letteratura, 1997 (= Storia e letteratura. Raccolta di studi e testi, 196).

Eming, Jutta: „*manic wunder wilde*. Zur epistemischen Verunsicherung zwischen Schein und Sein im *Partonopier* Konrads von Würzburg“, in: Annette Gerok-Reiter u. a. (Hrsg.): *Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2023 (= Andere Ästhetik – Koordinaten, 3), 199–215.

Emmelius, Caroline: „Narrative Interferenzen im Minnesang“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 610–624.

Faems, An/Ulrich Wyss: „Partonopeusromane“, in: René Pérennec/Elisabeth Schmid (Hrsg.): *Höfischer Roman in Vers und Prosa*. Berlin/New York: de Gruyter 2010 (= Germania Litteraria Mediaevalis Francigena, 5), 369–391.

Friedman, John Block: *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1970.

Friedrich, Udo: *Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009 (= Historische Semantik, 5).

Fuhrer, Therese: Art. „Lyrik II. Lateinisch“, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 7. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999, 592–594.

Hardie, Philip R.: Art. „Literarische Gattung III. Lateinisch“, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 7. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999, 264–266.

Heitmann, Klaus: „Orpheus im Mittelalter“, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 45,1 (1963), 253–294. [1963a]

Heitmann, Klaus: „Typen der Deformierung antiker Mythen im Mittelalter. Am Beispiel der Orpheussage“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 14,1 (1963), 45–77. [1963b]

Hempfer, Klaus W.: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner, 2014 (= Text und Kontext, 34).

Huber, Christoph: „Brüchige Figur. Zur literarischen Konstruktion der Partonopier-Gestalt bei Konrad von Würzburg“, in: Matthias Meyer/Hans-Jochen Schiewer (Hrsg.): *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, 2002, 283–308.

Hübner, Gert: „*wol gesprœchiu zunge*. Meisterredner in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*“, in: Monika Unzeitig/Nine Miedema/Franz Hundsnurscher (Hrsg.): *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*. Berlin: Akademie-Verlag, 2011 (= Historische Dialogforschung, 1), 215–234.

Huot, Sylvia: *Dreams of Lovers and Lies of Poets. Poetry, Knowledge, and Desire in the „Roman de la Rose“*. London: Routledge, 2010 (= Research Monographs in French Studies, 31).

Huss, Bernhard: Art. „Orpheus“, in: Maria Moog-Grünewald (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2008 (= Der Neue Pauly. Supplemente, 5), 522–538.

Jaeger, C. Stephen: „Orpheus in the Eleventh Century“, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 27 (1992), 141–168.

Kailbach-Mehl, Alexandra: *Künstlerfiguren als poetologische Reflexionsfiguren in der augusteischen Dichtung*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 2020 (= Spudasmata. Studien zur Klassischen Philologie und ihren Grenzgebieten, 186).

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

Kern, Manfred/Alfred Ebenbauer (Hrsg.): *Lexikon der antiken Gestalten in den deutschen Texten des Mittelalters*. Berlin/New York: de Gruyter, 2003.

Kiening, Christian: „Ästhetik des Liebestods. Am Beispiel von *Tristan* und *Herzmaere*“, in: Manuel Braun/Christopher Young (Hrsg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York: de Gruyter, 2007 (= Trends in Medieval Philology, 12), 171–194.

Klinger, Judith: „Minnesang in gender- und queertheoretischer Perspektive“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 331–351.

Köbele, Susanne: „Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburg *Goldener Schmiede* (mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben)“, in: Anja Becker/Jan Mohr (Hrsg.): *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*. Berlin: Akademie-Verlag, 2012 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, 8), 303–333.

Komfort-Hein, Susanne: Art. „Gattungslehre 1. Poetik“, in: Gert Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 3. Tübingen: Niemeyer, 1996, 528–557.

Kraß, Andreas: „Gattung und Geschlecht. Intertextualität im Prolog des *Engelhard* Konrads von Würzburg“, in: Norbert Kössinger/Astrid Lembke (Hrsg.): *Konrad von Würzburg als Erzähler*, 2021, URL: https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.php/bme/article/view/132 (= Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung. Themenheft, 10), 261–274 (abgerufen am 27.12.2022).

Kraß, Andreas: „Sprechen von der stummen Sünde. Das Dispositiv der Sodomie in der deutschen Literatur des 13. Jahrhunderts (Berthold von Regensburg / Der Stricker)“, in: Lev Mordechai Thoma/Sven Limbeck (Hrsg.): *„Die sünde, der sich der tiuvel schamet in der helle“. Homosexualität in der Kultur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Ostfildern: Thorbecke, 2009, 123–136.

Kraß, Andreas: „Die Ordnung des Hofes. Zu den Spruchstrophen des Tugendhaften Schreibers“, in: Ernst Hellgardt/Stephan Müller/Peter Strohschneider (Hrsg.): *Literatur und Macht im mittelalterlichen Thüringen*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2002, 127–141.

Lienert, Elisabeth: „Einleitung: Was ist eine widersprüchliche Figur?“, in: dies. (Hrsg.): *Widersprüchliche Figuren in vormoderner Erzählliteratur*, 2020, URL: https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.php/bme/issue/view/11 (= Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung. Themenheft, 6), 1–23 (abgerufen am 27.12.2022).

Malm, Mike: Art. „Der Tugendhafte Schreiber“, in: Wolfgang Achnitz (Hrsg.): *Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter.* Bd. 4: *Lyrik (Minnesang – Sangspruch – Meistergesang) und Dramatik*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012, 182–185.

Meier, Christel: „Ovidius christianus und Antiovidianus. Pagan-christliche Hybridformen der Metamorphosen-Kommentierung im Spätmittelalter“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 137,3 (2015), 461–493.

Mersch, Dieter: „Präsenz und Ethizität der Stimme“, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hrsg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, 211–236.

Moser Jr., Thomas C.: *A Cosmos of Desire. The Medieval Latin Erotic Lyric in English Manuscripts*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.

Müller, Wolfgang G.: „Die Sprache der Lyrik“, in: Dieter Lamping (Hrsg.): *Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2011, 80–88.

Musiol, Marie-Luise/Silke Winst: „Pfirsichbaum und dunkler Wald. Pflanzliche Konfigurationen zwischen Dynamisierung und Innehalten im *Partonopier und Meliur* Konrads von Würzburg“, in: Guita Lamsechi/Beatrice Trînca (Hrsg.): *Spiritual Vegetation: Vegetal Nature in Religious Contexts Across Medieval and Early Modern Europe*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2022 (= Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 26), 97–129.

Ohly, Friedrich: „Typologische Figuren aus Natur und Mythus“, in: Walter Haug (Hrsg.): *Formen und Funktionen der Allegorie. Symposion Wolfenbüttel 1978*. Stuttgart: Metzler, 1979 (= Germanistische Symposien Berichtsbände, 3), 126–166.

Philipowski, Katharina: „Figur – Mittelalter/Character – Middle Ages“, in: Eva von Contzen/Stefan Tilg (Hrsg.): *Handbuch Historische Narratologie*. Berlin: Metzler, 2019, 116–128.

Plotke, Seraina: „Konrad als Erzähler: Aspekte zu *Partonopier und Meliur*“, in: Norbert Kössinger/Astrid Lembke (Hrsg.): *Konrad von Würzburg als Erzähler*, 2021, URL: https://ojs.uni-oldenburg.de/ojs/index.

php/bme/article/view/119 (= Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung. Themenheft, 10), 273–292 (abgerufen am 27.12.2022).

Robbins, Emmet: Art. „Lyrik I. Griechisch“, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 7. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1999, 586–591.

Runow, Holger/Julia Zimmermann: „Von unsichtbarer Schönheit und der Beschreibung des Unbeschreiblichen in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*“, in: Franziska Wenzel/Pia Selmayr (Hrsg.): *Übertragung – Bedeutungspraxis und ‚Bildlichkeit‘ in Literatur und Kunst des Mittelalters*. Wiesbaden: Reichert, 2017 (= Imagines Medii Aevi, 39), 175–194.

Schlesier, Renate: „Orpheus, der zerrissene Sänger“, in: Armen Avanessian/Gabriele Brandstetter/Franck Hofmann (Hrsg.): *Die Erfahrung des Orpheus*. München: Fink, 2010, 45–60.

Schmitt, Stefanie: *Inszenierungen von Glaubwürdigkeit. Studien zur Beglaubigung im späthöfischen und frühneuzeitlichen Roman*. Tübingen: Niemeyer, 2005 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 129).

Schneider, Almut: „*die diner clage wunden mit troste wollen heilen*. *Harmonia* als heilende Kraft in allegorischer Lehrdichtung“, in: Tobias Bulang/Regina Toepfer (Hrsg.): *Heil und Heilung. Die Kultur der Selbstsorge in der Kunst und Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Heidelberg: Winter, 2020 (= Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft, 95), 63–80. [2020a]

Schneider, Almut: „Klang – Raum – Bewegung. Wahrnehmungsweisen lautlicher Sphären in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*“, in: Martin Clauss/Gesine Mierke/Antonia Krüger (Hrsg.): *Lautsphären des Mittelalters. Akustische Perspektiven zwischen Lärm und Stille*. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2020 (= Beihefte zum Archiv für Kulturgeschichte, 89), 157–176. [2020b]

Scholz, Manfred Günter: „Kommentar“, in: Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold. Mit dem Text des Thomas*. Hrsg., übersetzt und kommentiert von Walter Haug und Manfred Günter Scholz. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2011 (= Bibliothek des Mittelalters, 10–11; Bibliothek deutscher Klassiker, 192), Bd. 2, 205–820.

Schulz, Armin: *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Hrsg. von Manuel Braun, Alexandra Dunkel und Jan-Dirk Müller. Berlin/Boston: de Gruyter, 2012.

Schulz, Armin: *Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventiureepik. „Willehalm von Orlens“ – „Partonopier und Meliur“ – „Wilhelm von Österreich“ – „Die schöne Magelone“*. Berlin: Schmidt, 2000 (= Philologische Studien und Quellen, 161).

Tilliette, Jean-Yves: „Le retour d’Orphée: Réflexions sur la place de Godefroid de Reims dans l’histoire littéraire du XIe siècle“, in: Michael W. Herren/C.J. McDonough/Ross G. Arthur (Hrsg.): *Latin Culture in the Eleventh Century. Proceedings of the Third International Conference on Medieval Latin Studies. Cambridge, September 9–12 1998*. Turnhout: Brepols, 2002 (= Publications of The Journal of Medieval Latin, 5/1), Bd. 2, 449–463.

Störmer, Uta: „Grammatik, Rhetorik und Exegese als Quellen gattungstheoretischer Reflexion im Mittelalter“, in: *Zeitschrift für Germanistik* 11,2 (1990), 133–146.

Wyss, Ulrich: „Minnesang im Roman“, in: Martin Baisch/Beatrice Trînca (Hrsg.): *Der Tod der Nachtigall. Liebe als Selbstreflexivität von Kunst*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2009 (= Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung, 6), 139–150.

Wyss, Ulrich: „Tristan und die ‚Nachtigallen‘“, in: Christoph Huber/Victor Millet (Hrsg.): *Der „Tristan“ Gottfrieds von Straßburg. Symposion Santiago de Compostela, 5. bis 8. April 2000*. Tübingen: Niemeyer, 2002, 327–338.

Beate Kellner

Marienlied – Minnelied

Umbesetzungen, Spannungen und Grenzüberschreitungen zwischen lyrischen Genres

1 Systematische Hinführung

Die besonders im Spätmittelalter recht häufig zu beobachtende Tendenz zur Erotisierung der Marienlyrik beruht in hohem Maße auf der Rezeption des *Hohenliedes* mit seiner emphatischen Sprache der Liebe.[1] Zugleich stellen die verschiedenen Gattungen des Minnesangs einen wichtigen Einzugsbereich für Erotik in geistlicher Dichtung dar:[2] Die Prozesse des Transfers liefen, was in der Forschung lange Zeit zu wenig gesehen worden ist, in beide Richtungen, es kam sowohl zu parasitärer Aneignung und „konnotative[r] Ausbeutung“,[3] als auch zur gegenseitigen Bereicherung zwischen weltlicher und geistlicher Dichtung.[4] Nicht selten schloss sich der Hohe Minnesang an den Konnotationsreichtum der Mariendichtung an, umgekehrt wurde weltliche Liebessemantik ins Marienlied übernommen.[5] Die Möglichkeiten zur Übertragung waren vielfältig,[6] sie ergaben sich besonders aus dem Reservoir geteilter Begrifflichkeiten, Attribute und Prädikationen, die für die Minnedame und Maria schon seit dem Hohen Mittelalter in Gebrauch waren. So klingen über die im Hohen Minnesang rekurrenten Begrifflichkeiten, etwa von *gnâde*, *trôst*, *güete*, *saelde*, *heil*, *erbarmen*, *helfe*, nicht nur Qualitäten der Minnedame, sondern auch der Jungfrau Maria an.[7] In gleicher Weise begegnen die für die Tugenden und die Schönheit Marias verwendeten Symbole von Rose und Lilie[8] zur Heraushebung weiblicher Schönheit auch vielfach im Minnelied.[9] Ähnliches gilt für die Edelsteinmetaphorik, die immer wieder zur Betonung der Vortrefflichkeit Marias wie der Minnedame gewählt wird.[10] Die kosmischen Metaphern für die Minnedame korrespondieren mit der Metaphorisierung Marias über Sonne, Mond und Sterne,[11] die Vorstellung von der Dame als Königin findet in

1 Vgl. Wachinger 2011, 307–310; vgl. dazu etwa auch Petzsch 1977, 369–375.

2 Vgl. Kellner/Rudolph 2021, 379–409.

3 Warning 1997, 65.

4 Vgl. Köbele 2000, 231.

5 Vgl. Roethe 1887, 238, Anm. 298: „Eine wundersame Rückzahlung des reichen Gewinns, den der Minnesang aus der ältern geistlichen Lyrik einst geschöpft hatte.“

6 Vgl. insbesondere Tervooren 1993, 213–231; Tervooren 2000, 15–47; Gerok-Reiter 2019.

7 Vgl. Kellner/Rudolph 2021, 384–387, mit weiteren Begrifflichkeiten und zahlreichen Verweisen auf Textstellen.

8 Vgl. Salzer 1967, 162–170, 183–192.

9 Vgl. die Belege bei Kellner/Rudolph 2021, 387–388.

10 Vgl. Salzer 1967, 222–225; Kellner/Rudolph 2021, 388.

11 Vgl. die Belege bei Salzer 1967, 377–384, 391–418; Kellner/Rudolph 2021, 388.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-013

Maria als Himmelskönigin ihre geistliche Entsprechung.[12] Aber auch Sprechweisen wie Lobpreis und Seligpreisungen, sowie die oft damit verbundene Vorstellung von der Unsagbarkeit der Schönheit und der Unübertrefflichkeit der ethischen Qualitäten der Besungenen finden sich in beiden Registern.[13]

Darüber hinaus lässt sich die Naturmetaphorik, die sich sowohl im *Hohenlied* als auch im volkssprachlichen Minnesang findet, als Bindeglied zwischen den verschiedenen Traditionen betrachten. Denn auch über Vergleiche und Bilder aus dem Bereich der Natur, die sich nicht zuletzt aus der Rezeption der lateinischen Lyrik und den im Mittelalter höchst wirkmächtigen naturphilosophischen Dichtungen des Alanus ab Insulis speisen, kam es zu komplexen Prozessen der semantischen Übertragung zwischen weltlichen und geistlichen Texten.[14] So konnte die Naturmetaphorik ebenso genutzt werden, um die Vorzüge der menschlichen Geliebten herauszustellen oder um die Gottesmutter mit Naturbildern zu besingen und darzulegen, dass die Natur sie feiert und ihr dient. Nicht zu unterschätzen ist, dass auch die *unio*-Gedanken der Mystik[15] in dieser Dynamik der Umbesetzungen eine wichtige Rolle spielten. Dazu kamen in formaler Hinsicht Kontrafakturen zwischen dem weltlichen und geistlichen Lied oder Spruch[16] sowie strukturell ein Spiel mit den Gattungen und den ihnen eigenen Konstellationen, wie es zum Beispiel in der Transformation des erotischen Tageliedes ins Geistliche deutlich wird.[17]

Tendenzen zur Erotisierung der Marienlyrik zeigen sich zum einen in der Ausgestaltung des Inkarnationsgeschehens, zum anderen werden sie auch bei der in den Liedern inszenierten Haltung der Gläubigen zu Maria kenntlich. Beides führt zu Grenzüberschreitungen zwischen den weltlichen und geistlichen Genres, was inhaltlich Spannungen und Brüche mit sich bringen kann, aber auch poetisch besondere Kunstgriffe verlangt und ästhetischen Reiz erzeugt. Nicht selten spielen die Verfasser mit beiden Registern und lassen für die Rezipienten zunächst in der Schwebe, ob diese ein Marienlied oder Minnelied zu hören bekommen. So kann die Perspektive gläubiger Anbetung, Verehrung und Liebe sich im Marienlied der irdischen Liebe zwischen Mann und Frau so stark annähern, dass die Unterschiede zwischen den Genres nahezu verschwinden und die Grenze nicht mehr klar gewahrt zu sein scheint.

Indem man die Beziehung des Gläubigen zu Maria in allegorischer Auslegung als Minnedienst auffassen konnte,[18] ließ sich die Erotik im Verhältnis des Gläubigen zu Maria zwar rechtfertigen, sie blieb aber dennoch prekär, da es dem Gläubigen nicht zustand, eine Liebesbeziehung zur Braut Gottes zu imaginieren. Dennoch ist nicht

12 Vgl. die Belege bei Kellner/Rudolph 2021, 388–389.
13 Vgl. hierzu Tervooren 1993, 216–219; Eikelmann 2015, 70–76; Kellner/Rudolph 2021, 388–390.
14 Vgl. u. a. Kellner 2022, 221, 229–251.
15 Vgl. Suerbaum 2019, 375–395.
16 Siehe dazu unter Abschnitt 2 des Beitrags.
17 Grundlegend Schnyder 2004.
18 Vgl. z. B. *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, hrsg. von Roethe 1887, Nr. 19 und 20, 420–421.

von der Hand zu weisen, dass die inbrünstige Marienverehrung des Spätmittelalters ihren Ausdruck nicht selten in erotischer Bildlichkeit fand. So haben wir Marienssprüche und Marienlieder, die so sehr an der Grenze zum weltlichen Liebeslied angesiedelt sind,[19] dass sie von einem Genre ins andere zu kippen drohen. Sie provozieren, dass die Rezipienten zumindest über manche Passagen hinweg im Zweifel bleiben, in welchem Register das jeweilige Lied angesiedelt ist. Zugleich entstehen auch weltliche Liebeslieder, die wie Marienlieder anmuten, da sie Epitheta, die für die Gottesmutter charakteristisch sind, auf die irdische Geliebte übertragen. Schließlich gibt es Lieder, die sich sowohl im einen wie im anderen Kontext perspektivieren lassen und bei denen die Entscheidung, ob es sich um ein weltliches Lied oder ein Marienlied handelt, gänzlich offenbleibt. Vereindeutigungen erfolgten hier möglicherweise nur über den Gebrauch und den jeweiligen Rezeptionskontext. Dies gilt etwa für den ‚Goldenen Reien' des spätmittelalterlichen Dichters Harder, der in der Überlieferung zum Teil als weltliches Liebeslied, zum Teil als Marienlied verstanden worden ist.[20]

Im Folgenden möchte ich mich auf zwei Lieder des spätmittelalterlichen Autors Oswald von Wolkenstein konzentrieren, bei denen sich das Marienlied bis zur Verwechselbarkeit dem Minnelied nähert.[21]

2 Oswald von Wolkenstein: *Es leucht durch grau die vein lasur* (Kl. 34)

Oswalds einstimmiges Lied gehört zu einer Gruppe von Liedern, die der gleichen Melodie folgen (Kl. 33–36).[22] Das tonangebende Lied dieser Gruppe ist die Tageliedparodie *Ain tunkle farb von occident* (Kl. 33), in der Oswald, in Umkehrung der üblichen Tageliedkonstellation, auf seine sexuellen Leiden und Liebessehnsüchte während der Nacht in Abwesenheit seiner *Gret* zu sprechen kommt und darauf hofft, dass der Tag anbrechen

19 Vgl. etwa die Belegsammlung in *Die Gedichte Reinmars von Zweter*, hrsg. von Roethe 1887, 238, Anm. 298. Bei der Arbeit an ihrer Monographie zur Mariendichtung erweitert die Verf. die Belege signifikant.

20 Vgl. Der Harder: *Der goldene Reigen*. Text und Übersetzung, in: *Gedichte 1300– 1500*, hrsg. von Kiepe/[Willms] 1972, 146–149; vgl. Schanze 1981, 467–472.

21 Zur Mariendichtung Oswalds, die etwa 10 % seiner Lieder ausmacht, vgl. u. a. Hartmann 2007, 71–91; Spicker 2007, 96–103; Löser 2012/2013, 15–20.

22 Diese Lieder stehen in Handschrift B der Innsbrucker Universitätsbibliothek im Unterschied zur Wiener Handschrift A der Österreichischen Nationalbibliothek zusammen. In B weist ein Hinweis nach Kl. 36 aus, dass Kl. 33 bis Kl. 36 auf die Melodie von *Ain tunkle farb* (Kl. 33) zu singen sind. Vgl. dazu Schadendorf 1996/1997, 239–257, mit Verweisen auf ältere Literatur zur Melodie. Schadendorf, ebd., 249–253, 256, kommt im Blick auf Kl. 34 zu dem Schluss, dass die Verbindung von Text und Melodie in diesem Lied durch die Wiederholung des Tons weniger aussagekräftig ist als in Kl. 33. Vgl. dazu in ähnlichem Sinne Wachinger 2010b, 395, mit Hinweisen auf weitere Literatur.

möge und er Trost bei seiner Geliebten erfahren könne. Das Marienlied *Es leucht durch grau die vein lasur* (Kl. 34), das in den Handschriften B (Innsbruck, Universitätsbibliothek, ohne Signatur, 16[r]) und c (Innsbruck, Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum, FB 1950, 38[v]) ohne Melodie aufgezeichnet ist, während sich in Handschrift A (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Vind. 2777, 34[r]) immerhin das Melodie-*Incipit* findet,[23] stellt eine Kontrafaktur des weltlichen Liedes dar. Es gibt zwar keine Übernahmen von Textpassagen zwischen diesen beiden Texten,[24] aber dennoch könnte man vermuten, dass Hörerinnen und Hörern die Melodie aus dem weltlichen Kontext schon bekannt war und dass damit ein bestimmtes Register aufgerufen wurde. Es bleibt spekulativ, aber erscheint nicht als unwahrscheinlich, dass den Rezipienten über die Melodie die weltlich erotischen Aspekte aus Kl. 33 in den Sinn kamen, wenn das Marienlied erklungen ist. Zudem sind Kl. 33 und Kl. 34 in der schriftlichen Aufzeichnung nach B hintereinander angeordnet, dann folgen einige geistliche Lieder, unterbrochen von einem Frühlingslied (Kl. 37), das weltlich oder geistlich im Hinblick auf Maria verstanden werden kann. Dieses Lied, *Des himels trone* (Kl. 37), schließt sich nach der zweiten Haupthandschrift A unmittelbar an Kl. 34 an, gefolgt von einem weltlich obszönen Frühlingslied (Kl. 75). Kl. 34 voraus geht hier ein weltlich schwankhaftes Lied über einen Aufenthalt in Konstanz (Kl. 123). Man sieht also, dass sich Weltliches und Geistliches nach A und B in der Überlieferungsumgebung von Kl. 34 findet.

Das Lied *Es leucht durch grau* nähert sich zudem gerade an seinem Beginn inhaltlich einem Minnelied so stark an, dass man es auf den ersten Blick und auf das erste Hören für ein erotisches Tagelied gehalten haben mag.[25] Im Effekt könnten sich Melodie und Semantik zu diesem Eindruck verdichtet haben:

> *Es leucht durch grau die vein lasur*
> *durchsichtiklich gesprenget.*
> *Blick durch die brau, rain creatur,*
> *mit aller zier gemenget.* (V. 1–4)

23 Zitiert wird nach: *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015. Vgl. dazu: Oswald von Wolkenstein, *Lieder*, hrsg. von Wachinger 2007, 294–299, Kommentar, 390–392; *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, hrsg. von Wachinger 2010, 600–603, Kommentar, 1019–1020; sowie die Übersetzung von Hofmeister (Oswald von Wokenstein, *Das poetische Werk*, übers. von Hofmeister 2011, 116–117).

24 Daher bewertet Wachinger 2011, 305, die formale Nähe folgendermaßen: „Sehr viel ist aber mit dieser Einordnung in den weiten Kontrafakturbegriff noch nicht gewonnen; denn die geistlichen Neudichtungen weisen keine textlichen Anklänge an die weltlichen Primärgedichte auf, die den Ton geliefert haben."

25 Vgl. zu diesem Lied: de Gruyter 1887, 133; Marold 1926, 174–179; Kochs 1928, 47, 54–55; Spechtler 1978, 193–195; Treichler 1968, 60–61; Breslau 1987, 190–194; Hartmann 1984/1985, 25–43, mit reichem Belegmaterial zur Herkunft der verwendeten Semantik aus Minnesang und Mariendichtung; Schadendorf 1996/1997, 249–253; Schnyder 2004, 667; Wachinger 2011, 302–307; Löser 2012/2013, 18–19; Ackerschott 2013, 202–215; Hofmeister 2020, 95–96.

> Es leuchtet durch das Grau das feine Azurblau hindurch, durchschimmernd gesprenkelt. Blick durch die Wimpern, Du reine Kreatur, die Du mit aller Zierde bedacht bist.[26]

Die Nähe zum Minnesang lässt sich in diesem Fall schon über die Eingangspassage nachweisen, da die Formulierung *Blick durch die brau* nicht nur von Oswald selbst auch im weltlichen Tagelied Kl. 101 verwendet wird (*Wach auff, mein hort, es leucht dort her | von orient der liechte tag. | blick durch die brau, vernim den glanz*; I, V. 1–3), sondern sich darüber hinaus schon beim Mönch von Salzburg im erotischen Kontext des Weckliedes *Taghorn* (W 2) findet:[27]

> *Gar leis in senfter weis wach, libste fra,*
> *plik durch dy pra*
> *vnd scha, wy tunkel gra so gar fein pla*
> *ist zwischen dem gestirn.* (I, V. 1–4)

In tageliedtypischer Manier wird in Kl. 34 das Heraufziehen des Morgens poetisch umschrieben, indem die Morgendämmerung als Farbenspiel von Grau- und Blautönen vor Augen geführt wird. Das Bild lädt dazu ein, sich vorzustellen, wie sich das Azurblau ins Grau der Dämmerung schiebt und dieses allmählich vertreibt.[28] Vor diesem Hintergrund wendet sich der Sprecher im dritten Vers an eine zweite Person und fordert sie auf, durch die Wimpern zu blicken, was synekdochisch für das Öffnen der Augen zu verstehen ist. Die unmittelbare Anrede und die morgendliche Szenerie setzen Intimität zwischen dem durch keine pronominale Kennzeichnung hervortretenden Sprecher und der als *rain creatur* (V. 3) apostrophierten Person voraus. Alles spricht dafür, dass sich dieser Liedanfang auf den Moment bezieht, da Liebende nach gemeinsam verbrachter Nacht bei Anbruch des Morgens erwachen. Doch während im Tagelied in aller Regel die Frau den Mann weckt, ist es hier umgekehrt, denn die angeredete Person erweist sich über die ihr zugeschriebenen Qualitäten von Schönheit, Reinheit und Makellosigkeit zweifelsfrei als Frau:

> *Breislicher jan, dem niemand kann nach meim verstan*
> *blasnieren neur ein füessel,*
> *An tadels mail ist si so gail, wurd mir zu tail*
> *von ir ein freuntlich grüessel,*
> *So wär mein swär mit ringer wag*
> *volkomenlich gescheiden,*

26 Die Übersetzungen stammen hier und im Folgenden auf Basis der vorhandenen Übertragungen von der Verf.

27 Text nach der Ausgabe *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, hrsg. von März 1999, 172.

28 Vgl. zur Vermischung von blau und grau in der Morgendämmerung auch das weltliche Tagelied Oswalds von Wolkenstein Kl. 101, I, V. 4–5. Das Blau des Himmels wird in Kl. 34 jedoch mit dem besonderen Wort *lasur* für die kostbare Farbe Azurblau des Lapislazuli bezeichnet. Vgl. dazu Hartmann 1984/85, 26, Anm. 3; *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 111, Anm. zu V. 1.

Von der man er, lob singen mag
ob allen schönen maiden. (V. 5–12)

Preisenswerte Trophäe, der nach meiner Überzeugung niemand auch nur ein Füßlein angemessen blasonieren kann, ohne Fehl und Tadel ist sie so voll Freude, dass mein schweres Leid, würde mir von ihr nur ein kleiner freundlicher Gruß zuteil, leicht wiegen würde und ganz von mir genommen wäre, durch sie, deren Lob und Ehre man vor allen schönen Mädchen singen soll.

Auch der hier zitierte Frauenpreis im weiteren Verlauf der Strophe lässt sich im Sinne eines erotischen Tagelieds verstehen: Die Dame wird höfisch als preiswürdiger Gewinn des Sängers (V. 5) überhöht, als so herrlich und tadellos (*An tadels mail*, V. 7) dargestellt, dass niemand – und daher auch nicht der Sänger – seinem Verständnis nach (*nach meim verstan*, V. 5) ein Füßchen von ihr *blasnieren* (V. 6) könnte. Mit ‚blasonieren' begegnet ein Terminus aus der Heraldik, der den Sänger als Herold im Dienst der gepriesenen Dame erscheinen lässt. Wie ein Herold eine Schilderung der Wappen der Ritter zu leisten hat, so käme dem Sänger nach dieser Metaphorik die Aufgabe zu, die geliebte Dame zu beschreiben. Eine adäquate Darstellung ihrer Person erweist sich jedoch aufgrund ihrer Exorbitanz als unmöglich, der Sänger flüchtet sich daher in Bescheidenheitstopik. Der Hinweis auf das Füßchen ruft indirekt das Schema der Schönheitsbeschreibung *de capite ad calcem* auf, doch eine Beschreibung der Dame von oben nach unten, beginnend mit ihrem Haupt, wird hier gar nicht ins Auge gefasst. Denn es ist nur von einem Füßlein die Rede, und selbst vor dieser Aufgabe muss die Dichtung kapitulieren.

Da es offensichtlich um das dichterische Ausdrucksvermögen in Relation zum Gegenstand der Dichtung geht, wäre auch ein Verständnis von *füessel* (V. 6) im Sinne von Versfuß denkbar: Liest man die Stelle in diesem Sinne, so würde der Dichter unterstreichen, dass im Hinblick auf die preisenswerte Dame nicht nur keines ihrer Körperteile adäquat dargestellt werden kann, sondern dass es in diesem Fall sogar unmöglich sei, einen Versfuß (als Baustein der Verse) angemessen zu dichten. Insgesamt wird in diesen Passagen die Aufmerksamkeit auf das Dichten und damit auf die ungeheure Aufgabe des Sängers gerichtet. Würde dem Sprecher ein kleiner Gruß dieser Dame zuteil, der man vor allen anderen schönen Mädchen ihrem Rang entsprechend Lob und Ehre singen soll, dann wäre sein schweres Leid gänzlich von ihm genommen. Liest man die Strophe solchermaßen, zeigt sich, dass rekurrente Vorstellungen aus dem Minnesang begegnen: Die Dame erscheint auch hier als die Höchste und Beste hinsichtlich ihrer Schönheit und vor allem auch ihrer ethischen Qualitäten. In gleicher Weise ist auch der Unsagbarkeitstopos aus dem Minnesang bekannt, denn nicht selten wird auch dort betont, dass die Fähigkeiten des Dichters und die Möglichkeiten der Dichtung nicht ausreichen, um die Dame adäquat zu loben.[29]

29 Vgl. z. B. Reinmar der Alte: *Swaz ich nu niuwer maere sage* (MF 165,10), Str. III.

Gibt es also Hinweise darauf, dass diese Strophe Bestandteil eines Marienliedes ist? Man hat dazu stets auf die im Vokabular des Minnesangs untypische Bezeichnung der Dame als *Breislicher jan* (V. 5) verwiesen und über diesen Begriff, ausgehend von der bezeugten Bedeutung „reihe gemähten grases, geschnittenen getreides“[30] auf die Vorstellung von Maria als preisenswertes Garbenfeld geschlossen. Damit würden über Garbe und Ähre bekannte Mariensymbole aufgerufen, was die Strophe in Richtung eines Marienpreises vereindeutigen könnte.[31] Diese Schlussfolgerung ist auf Basis der Lexik möglich, aber nicht zwingend. Dem Wort *jân* liegt nämlich ausweislich der bei Lexer, im Deutschen Wörterbuch und im Frühneuhochdeutschen Wörterbuch gegebenen Hinweise eine Verbindung mit französisch *gain* und *gagner* zugrunde. Es heißt also in der allgemeinen, allen Spezifikationen zugrunde liegenden Bedeutung in Anlehnung an das Französische schlicht so etwas wie ‚Gewinn‘.[32] Die Übersetzung mit Gewinn/Trophäe scheint mir gerade im Kontext des Blasonierens, das im Zusammenhang mit der Anrede der Dame als *Breislicher jan* (V. 5) im Vordergrund steht, gerechtfertigt, wenn man den damit aufgerufenen höfischen Kontext des Kampfes mit Rüstungen und Wappen bedenkt. Versteht man die Stelle in diesem Sinne, bietet die erste Strophe keinen zwingenden Hinweis darauf, dass sie eigentlich Mariendichtung sein will, denn das Adjektiv *rain* wird für die Minnedame ebenso verwendet wie für Maria.

Die Klangvielfalt der Strophe mit den reich verwendeten poetischen Mitteln scheint zudem auch eher zum ästhetischen Genuss der Verse einzuladen als zu einem frommen Gebet an Maria: Kunstvoll wird über die Reime *gesprenget* (V. 2) und *gemenget* (V. 4) eine Verbindung hergestellt zwischen dem Grau des Himmels, das schon mit Blau durchwirkt ist (V. 2), und der vielfachen Schönheit, mit der die Dame bedacht ist (V. 4). Das Partizip Perfekt *gemenget* weckt zudem die Assoziation, die Dame sei aus allerhand Zierden so zusammengesetzt wie der Himmel aus Grau und Blau. Die auch im Minnesang durchaus übliche Verbindung zwischen Himmel und Dame[33] wird noch durch das gesuchte Wort *lasur* (V. 1) unterstrichen, das auf das lateinische *creatur* für Geschöpf reimt, sowie auch durch die Kreuzreimstruktur der ersten vier Verse. Die Binnenreime von *mail, gail, zu tail* (V. 7) und *wär* auf *swär* (V. 9) lenken die Aufmerksamkeit beim Hören zudem zweifellos auf die Klangfülle. Die Diminutive *füessel* (V. 6) und *grüessel* (V. 8) bringen zudem ein stark affektives Moment ins Spiel und stützen die Vorstellung von Nähe, die seit den ersten Versen über der Strophe schwebt. Die *conclusio* ist, dass Hörer oder Leser diese Strophe keineswegs zwingend ins geistliche Register einordnen müssen, man kann sie auch weltlich verstehen.

30 Lexer, Bd. 1, 1472; vgl. *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 111, Anm. zu V. 5.

31 Vgl. Wachinger 2007, 391; Wachinger 2010a, 1019; vgl. dazu Hartmann 1984/1985, 28, Anm. 8, mit Belegen.

32 Vgl. Lexer, Bd. 1, 1472; vgl. dazu DWB, Bd. 10, 2229; FWb-online unter Lemma *jan*.

33 Vgl. z. B. Walther von der Vogelweide: *Si wunder wol gemachet wîp* (L 53,25).

Dies ändert sich auch in der zweiten Strophe zunächst nicht, wenn der nun offensichtlich angebrochene Tag in all seiner Schönheit und Helligkeit in einem förmlichen Klangrausch, der das Klingen und Singen der Vögel melodisch nachahmt, ausgemalt wird. Der Tag, so heißt es, erstrahlt fröhlich und hell, wie in Str. I ist auch hier gleich zu Anfang vom Leuchten des Tages die Rede: *Es leucht* (I, V. 1), *Der tag leucht* (II, V. 1). Das Adjektiv *gogeleich* (V. 1), das geradezu ausgelassene Freude anzeigt, ließe sich auf die Stimmung der Freude beziehen, wie sie der Frau in der ersten Strophe über das Adjektiv *gail* (V. 7) zugeschrieben wird. Die Auen erklingen, wo all die Vögel im Dienst der *rainen frouen* (V. 4) vielfältige Töne aus ihren Kehlen hervorbringen, kolorieren und geschliffen scharf modulieren (*mang vogel reich sein kel* | [...] *Schärpflichen bricht*, V. 3–5),[34] süße Töne erfinden (*süesslichen ticht*, V. 5) und in Strängen heller Melodien zum Trost verflechten (*trostlichen flicht* | *von strangen heller stimme*, V. 5–6). Die Vögel spiegeln das Schaffen des Dichters, sie jubilieren, singen, sie ‚dichten' und ‚komponieren'. Indem der Sänger dieses Naturkonzert in seinem Lied wiedergibt, sich erneut in einer Reihe von Binnenreimen ergeht[35] und damit das Zusammenstimmen von Helligkeit und hellen Stimmen auch in den Reimen zum Ausdruck bringt (*hel*, V. 1, V. 6; *kel*, V. 3), wird er in Wort, Ton und Melodie seinerseits zum kunstvollen Nachschöpfer der preisenden Natur. Die Liquidkombinationen mit *l* und *r* machen etwa V. 5 nachgerade zu einer zungenbrecherischen Herausforderung im Gesang. So wie die Vögel mit ihrem Gesang der reinen Dame dienen (V. 4), so dienen ihr auch die Blumen mit ihrem Sprießen und die Sonne mit ihrem Glanz sowie das Firmament in seiner Höhe (V. 7–8). Indem der Dienstgedanke in der Strophe zweimal wiederholt ist (V. 4, V. 9), wird zudem ein Leitbegriff aus dem Minnesang aufgegriffen, der sich implizit im Warten des Dichters auf den kleinen Gruß der Dame in der ersten Strophe schon gezeigt hat und hier auf die Natur übertragen wird. Gemeinsam mit dem Dichter feiert und erhebt diese die besondere Frau. Soweit ließe sich die Strophe in Analogie zu einem Natureingang in einem Sommerlied des Minnesangs verstehen, der hier in eine eingangs entfaltete Tageliedkonstellation versetzt ist. Tagelied und Sommerlied werden auf diese Weise kombiniert.

Erst jetzt erfolgt der Umschlag, der durch die mit dem Firmament, der Sonne, den hellen und damit hohen Stimmen der Vögel bereits entwickelte Raumsemantik der Höhe gut vorbereitet ist: Lob und Dienst gelten der Krone, metonymisch verstanden als der Königin, von der es in spannungsvollem Enjambement heißt: *die uns gebar* | *ein*

34 Vgl. zu der angesprochenen Gesangspraxis des ‚Arpeggierens' Hartmann 1984/85, 30, Anm. 17, mit weiteren Hinweisen auf Literatur; Wachinger notiert zu *brechen*: „[H]ier ‚lange Töne in kurze zerlegen, verzieren'" (*Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 112, Anm. zu V. 17).

35 Vgl. etwa: *Schärpflichen bricht, süesslichen ticht, trostlichen flicht* (V. 5), *All plüemlin spranz, des maien kranz, der sunne glanz* (V. 7).

sun keuschlich zu freuden (V. 9–10).[36] Vor dieser Folie kann am Ende der Strophe (V. 11–12) die rhetorische Frage gestellt werden: Wo habe es je eine zarte und so reine Jungfrau gegeben, der man mit mehr Recht zujubeln sollte? (*Wo ward kain zart junkfrou so klar | ie pillicher zu geuden?*) Der Reim von *klar* auf *gebar* bestätigt noch einmal, dass der Ruhm dieser Königin sich aus der keuschen Geburt des Sohnes für uns, verstanden als das Kollektiv der Menschheit, ergibt.

Nicht progressiv im fortlaufenden Hören oder Lesen des Liedes, sondern rekursiv vom Ende der zweiten Strophe her, bekommen nun auch die erste Strophe und der Jubel der Natur zu Beginn der zweiten Strophe ihren geistlichen Sinn. Rückblickend zeigt sich sogar das erwähnte Azurblau des heraufziehenden Morgens als Marienprädikation, war doch die Farbe Blau der Gottesmutter im Besonderen zugedacht. In der reinen Kreatur und dem Fehlen jeden Tadels kann man sodann die viel diskutierte Geburt Marias ohne Erbsünde (*Maria immaculata*) mithören, ihre mit dem Adjektiv *gail* ausgedrückte Freude lässt sich im Hinblick auf ihre Fruchtbarkeit und die Geburt des Gottessohnes verstehen. Schließlich erhält der Vorgang des Lobens und Preisens eine geistliche Qualität, die man auch dem preisenden und dienenden Gesang der Vögel in der zweiten Strophe unterlegen kann.

Allerdings lässt sich die Erotik der Zweisamkeit, die auf eine gemeinsam verbrachte Nacht zu deuten scheint, hier nicht so einfach integrieren. Der Dichter imaginiert sich gefährlich nah an eine in dieser Perspektive wieder irdisch anmutende schlafende Marienfigur heran, die er aufzuwecken versucht. Der Sprecher und die Schlafende erscheinen als Paar, zudem scheint es der Sänger darauf anzulegen, dass Hörer und Leser ziemlich lange im Glauben verharren können, es handele sich um einen weltlichen Text mit Elementen des Tagelieds. Oswalds Experiment stellt eine kühn kalkulierte Gratwanderung dar, mit der es dem Dichter gelingt, beide Register zu bespielen, ohne den Gesang restlos in einem der beiden aufgehen zu lassen. Liest man das Lied weltlich, so stolpert man in Strophe zwei und muss seine Lesart korrigieren, liest man es geistlich, so bleiben die stark erotischen Partien als Momente der Transgression und Irritation dessen bestehen, was man sich im geistlichen Lied als adäquat zu denken hat. Zweifellos kann sich geistliches Sprechen der Semantik der Liebe bemächtigen und können Andacht und Liebe zu Gott und der Gottesmutter auch ins Register der Erotik gleiten, doch würde man dann eher die Chiffrierung durch die Seele erwarten oder zumindest die Figur des andächtig betenden Ichs, nicht einen Dienstmann und Herold. In diesem Lied ist nirgends von der Seele die Rede, die sich in die Nähe Marias denkt, hier handelt es sich vielmehr um einen Sänger mit Fleisch und Blut, der sich in intimer Nähe der Gottesmutter zu befinden scheint. Dass diese Vorstellung im geistlichen Lied so lange nicht aufgelöst wird, in meiner Lesart

36 Zu den verschiedenen Funktionen der *virgo et mater*, der *regina caeli*, der *mater misericordiae* und dem *decus mundi*, in denen Maria im Lied präsent ist, vgl. Hartmann 1984/85, 35–36. Hartmann tendiert zur Vereindeutigung auch ambivalenter Ausdrücke ins geistliche Register. Kritisch dazu Breslau 1987, 192–193.

bis zum Ende der zweiten Strophe, ist eine moralisch gewagte und ästhetisch kunstvoll inszenierte Provokation, die den besonderen Stellenwert des Liedes ausmacht.

Die genannten Tendenzen bestimmen auch die dritte Strophe. Diese setzt zu einem weiteren Lobpreis der nun eindeutig als Gottesmutter bestimmten *maget raine* (III, V. 4) an. Die Elemente, die kosmischen Kräfte und die Edelsteine, alles, was man an Wunderbarem in der Welt finde, gleiche ihr nicht (V. 1–4), so heißt es zu Beginn der Strophe. Sodann werden die tröstenden, heilenden und, wie es hier theologisch nicht unbedenklich heißt, erlösenden Kräfte Marias in ihrer Wirkung auf den Sprecher benannt, der sich nun erstmals als ein Ich zu erkennen gibt. Binnenreim und Assonanz betonen die folgenden Aussagen: *Die mich erlöst, täglichen tröst; si ist die höchst | in meines herzen kloster* (V. 5–6). Die Erotik der Anfangspassagen tritt ganz in den Hintergrund, jetzt geht es um die Zuwendung Marias zum Sprecher und um den Trost, den er in der Klause seines Herzens dadurch empfindet. Die Semantik der Höhe, die davor in kosmischen Dimensionen entfaltet worden war, wird auch hier noch einmal aufgenommen, doch jetzt scheint sich die Höchste im Herzen ihres Dieners zu befinden. Trost- und Erlösungsgedanke weisen, ebenso wie die Metapher *herzen kloster* (V. 6), auf den geistlichen Bereich, zugleich wird mit dem Wohnen der Dame im Herzen des Liebenden aber auch ein ubiquitärer Topos des Minnesangs[37] ins Geistliche gewendet.

Es wirkt, als sei alles Weltliche nun vergessen und bereinigt, und der Sänger habe sein eigentliches Register gefunden: So heißt es, Marias zarter Leib sei unversehrt (*unverschart*, V. 7), was auf die Jungfrauengeburt zu beziehen ist, und sie sei ein *rainer gart* (V. 7), was die Vorstellung vom *hortus conclusus* aufruft. Wenn sodann in komprimiert metaphorischer Form auf das Heilkraut fröhlicher Ostern (*wurz frölicher oster*, V. 8) verwiesen wird, also auf Christus, seine Heils- und Erlösungstat sowie seine Auferstehung an Ostern, wird Marias Rolle als Gottesmutter und damit Ermöglicherin von Passion, Auferstehung und Erlösung ins Zentrum gerückt. Das Lied reiht hier mit dem unversehrten Leib, der Symbolik des reinen Gartens und dem Hinweis auf Maria als Heilkraut typische Marienprädikationen und verfällt schließlich in einen Gebetsgestus.

In einer persönlichen Wendung bittet der Sänger darum, Maria möge sich um Christi Passion und Erlösung willen wie eine Türhüterin der schrecklichen Not entgegenstellen (V. 9), was man im Vorausverweis auch auf die sich im nächsten Vers andeutende Situation seines Lebensendes beziehen kann (V. 10). So gesehen antizipiert der Sprecher am Liedende die Todesangst im Moment des Übertritts in die jenseitige Welt, wo seine Seele vor Gott gelangen und sich rechtfertigen muss. Dass er sich, diese Situation vorwegnehmend, an Maria als *mediatrix* des Heils und Helferin der Sünder wendet, ist keineswegs überraschend, sondern verbleibt stimmig im geistlichen Register, galt doch Maria als *die* Begleiterin und Stütze am Lebensende *par excellence*.

37 Grundlegend dazu mit reichem Belegmaterial von Ertzdorff 1965, 6–46; Ohly 1983, 128–155.

Doch in überraschender Wendung imaginiert der Sänger, und darin liegt die kühne Schlusspointe, dass sich sein Haupt auf Marias zartes rotes Mündlein senken wird:

> *wenn sich mein houpt wirt senken*
> *Gen deinem veinen mündlin rot,*
> *so tue mich, lieb, bedenken.* (V. 10–12)
>
> Wenn sich mein Haupt zu Deinem schönen roten Mündlein hinneigen wird, dann, Geliebte, gedenke meiner.

Die Gottesmutter soll seiner eingedenk sein, indem sie sich von ihm auf den Mund, den roten Mund, das zarte Mündlein, küssen lässt – ein eindeutig erotisches Zeichen, das signalhaft auf Minnesang verweist und am Ende steht. Das Diminutiv nimmt die Verkleinerungsformen *füessel* (V. 6) und *grüessel* (V. 7) aus der ersten Strophe auf und ruft erneut die Vorstellung von besonderer affektiver Nähe hervor. So untergräbt die Erotik am Ende die geistliche Lesart zumindest noch einmal partiell. Das Bild vom gefürchteten Tod, in dem Maria dem Sünder an der Schwelle zum Jenseits beistehen soll, verwandelt sich in die Andeutung eines Kusses, der die Vorstellung von Liebesvereinigung hervorruft. Aus dem Sterben in Sorge und Angst vor dem, was die Seele im Jenseits erwartet, wird unter der Hand ein Liebestod.[38] Das Motiv des Tages erweist sich rekursiv gelesen als Zeit des Lebens. Indem das Ich sich vorstellt, sein Haupt würde sich am Lebensende dem roten Mund Mariens zuneigen, kehrt die in der dritten Strophe abgeschwächte Erotisierung der Marienfigur mit Wucht zurück. Auch die Oben-und-unten-Relation hat sich verkehrt: Wird Maria über Sonne und Firmament, die ihr dienen, nach oben erhoben und thront gleichsam als Himmelskönigin mit ihrer Krone[39] über der Welt (II, V. 8–9), so scheint sie nun unter dem Dichter zu liegen, der sein Haupt neigen muss, um ihren roten Mund zu küssen. Auch im Hohen Sang wird in derartigen Imaginationen die unverfügbare hohe Dame häufig ‚heruntergeholt' und verfügbar gemacht, was erneut und final den Anklang des Liedes an Konstellationen des Minnesangs bestätigt.[40]

Mit dieser Schlusspointe rahmt der Sänger sein Lied und verbindet weltliche und geistliche Aspekte bis zuletzt in kühner Fügung. Der Text macht die Grenzen zwischen Marienlied und Minnelied durchlässig und spielt gezielt mit ihnen, ebendarin liegt sein besonderer ästhetischer Mehrwert. Elemente, Denkfiguren und Konstellationen aus dem Minnesang sind, wie gezeigt, in diesem Lied ubiquitär. Im Unterschied zur Erotisierung der Marienfigur etwa in Frauenlobs ‚Marienleich', die sich neben dem *Hohenlied* ebenfalls aus der Nähe zum Minnesang speist,[41] wird hier jedoch nicht die

38 Vgl. Ackerschott 2013, 212–215.
39 Vgl. Wachinger 2010a, 1019: „Krone ist Synekdoche für Maria als Himmelskönigin."
40 Vgl. Kellner 2018, 187–299.
41 Vgl. in jüngerer Zeit dazu ausführlich Gerok-Reiter 2019, 342–351; Kellner 2022, 229–243.

Beziehung zwischen Gott und der göttlichen Braut über Muster der irdischen Liebe gekennzeichnet, sondern jene zwischen dem irdischen Sprecher und Maria, was einen großen Unterschied darstellt und das Experiment besonders gewagt erscheinen lässt.

Im Blick auf die Rezeption ist zu differenzieren, ob man den Text liest oder das Lied als gesungenen Text hört. Im Zuge der Performanz des Liedes im Gesang geht man als Hörer oder Hörerin progressiv entlang des Textes mit, ein Zurückspringen auf schon verklungene Strophen ist nicht möglich, es sei denn das gesamte Lied wird wiederholt. Man kann die Faktur des Liedes daher erst im Fortgang Zug um Zug entdecken. Beim Lesen ist es dagegen möglich, mühelos von der zweiten auf die erste Strophe und von der dritten auf die zweite und erste zurückzugehen, sich diese Strophen rekursiv noch einmal vor Augen zu führen und das Geflecht von weltlichen und geistlichen Aspekten in voranschreitender und zurückblickender Lektüre immer deutlicher zu erkennen.

Ist Minnesang von jeher Variationskunst,[42] so liegt in diesem Lied eine besondere Variante vor, die gezielt mit den Elementen des geistlichen und weltlichen Liedes und mit der Erwartung der Hörer- und Leserschaft spielt. Dass es hier nicht primär um Erbauung und Didaxe geht, zeigt sich nachgerade auch in der Fülle der Klänge und dem Reichtum der poetischen Mittel, die das Lied präsentiert. Es ist zu kunstvoll, zu süß, zu überbordend, um noch als dienender *sermo humilis* wahrgenommen werden zu können.[43] Mögliche Hörerinnen und Hörer werden tendenziell nicht nur durch die semantische Nähe zwischen Minnelied und Marienlied von einem frommen Nachvollzug eines Marienpreises abgelenkt, sondern auch der rhetorische Schmuck richtet die Aufmerksamkeit der Rezipienten sehr stark auf den Eigenwert der ästhetischen Gestalt. So entsteht der Eindruck, dass der Sänger sehr selbstbewusst sein Singen ausstellt. Er feiert zur Ehre der Gottesmutter doch auch und vielleicht sogar in erster Linie seine eigene Kunst. Auch in dieser Hinsicht geht das Lied wohl nicht in den Funktionen auf, die man einem geistlichen Lied primär zubilligen würde.

3 Oswald von Wolkenstein: *Erwach an schrick, vil schönes weib* (Kl. 40)

Eine enge Verbindung von weltlichen und geistlichen Elementen zeigt auch Oswalds Lied *Erwach an schrick, vil schönes weib* (Kl. 40),[44] das in seinem Anfang ebenfalls an

42 Vgl. dazu jetzt Rudolph 2018.

43 Vgl. zu Spannungen in mittelalterlichen Erbauungskonzepten Köbele 2019, 9–37.

44 Zitiert wird nach: *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015; vgl. dazu die Übersetzung in: Oswald von Wokenstein, *Das poetische Werk*, übers. von Hofmeister 2011, 131–132. Vgl. zu diesem Lied: de Gruyter 1887, 43; Treichler 1968, 47–49, 53–54; Rohrbach 1986, 315–318; Schiendorfer 1996/1997, 179–196; Schnyder 2004, 30–31, 215–219; Wachinger 2011, 300–302; Löser 2012/2013, 19; Ackerschott 2013, 215–229; Hofmeister 2020, 99–100.

ein erotisches Tagelied erinnert.[45] Wie Kl. 34 stellt auch dieses Lied eine Kontrafaktur dar, Metrik und Melodie sind von dem Frühlingslied Oswalds (Kl. 116) übernommen, das in A nur zwei Blätter vor Kl. 40 eingetragen ist.[46] In der älteren Forschung wurde Kl. 40 als weltliches Tagelied verstanden, Max Schiendorfer hat dagegen eine geschlossene geistliche Deutung vorgelegt. Allerdings ging er davon aus, dass eine „vordergründig-weltliche Lesart" des Liedes nicht „bedingungslos zu verwerfen" sei.[47] Demgegenüber hat Burghart Wachinger den Text ganz eindeutig als Marienlied verstanden und andere Lesarten ausgeschlossen.[48] Da Elemente aus dem weltlichen Tagelied aufgegriffen und geistlich gewendet sind, hat man den Text als geistliches Tagelied aufgefasst.[49] Um meine These vorwegzunehmen: Auch wenn vieles für eine geistliche Deutung als Marienlied spricht, geht der Text doch in keinem der beiden Register, weltlich oder geistlich, glatt auf, bei jeder Lesart bleiben offene Fragen und lassen sich bestimmte Elemente des Liedes nur schwer integrieren. Auch hier liegt daher eine absichtsvolle Gratwanderung zwischen weltlicher und geistlicher Kodierung vor, die den Text immer wieder von der einen in die andere Semantik gleiten lässt. Obgleich die geistliche Prägung insgesamt dominiert, wird eine weltliche Lesart doch auch immer wieder nahegelegt und über manche Passagen des Liedes hinweg wohl bewusst offengehalten. Gerade daraus zieht auch dieses Lied seinen ästhetischen Reiz.

Eingangs wendet sich der Sprecher an seine schöne Geliebte (V. 1–3) und weckt sie sanft, während die Liebenden im Tagelied morgens oft unversehens aufschrecken:[50]

> *Erwach an schrick, vil schönes weib,*
> *der nie geleicht kain ierdisch leib*
> *mit aller hendlin visament* [...]! (V. 1–3)
>
> Wach auf ohne zu erschrecken, schönste Frau, der keine irdische Person gleicht, wie auch immer sie aussehen mag.

Die Dame wird aufgefordert, sich in diesem Jahr (*heuer*, V. 4)[51] und – im Blick auf das Folgende wird man hinzufügen dürfen – in dieser Jahreszeit zu freuen (V. 4), sie soll

45 Vgl. zu den Tageliedelementen Schnyder 2004, 215–219.

46 Ohne Refrain finden sich Metrik und Melodie auch in Kl. 126, das metrische Schema ist mit anderen Melodien und ohne Refrain zudem in Variation auch in Kl. 58, 59, 122 und 123 realisiert. Vgl. *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 126, zu Kl. 40.

47 Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 195.

48 Vgl. Wachinger 2011, 300–302; anders akzentuiert Hofmeister 2020, 100, wenn er sagt: „Es scheint somit durch das von Anfang bis Ende in Schwebe gehaltene Mit-Verstehen der überirdischen Erlösungsvision hinter der weltlichen Naturfassade etwas Marienliedhaftes mit angelegt zu sein [...]."

49 Vgl. Schnyder 2004, 215–219.

50 Vgl. bei Oswald z. B. Kl. 20, II, V. 1; Kl. 33, I, V. 2; Kl. 49, I, V. 1; Kl. 53, II, V. 6; vgl. die Belege und Hinweise bei Schnyder 2004, 215.

51 Hofmeister übersetzt „unbeschwert" (Oswald von Wokenstein, *Das poetische Werk*, übers. von Hofmeister 2011, 131), was nicht überzeugt.

durch das Blätterdach, die Krone der Bäume im Mai, blicken und den Liebenden in seinem Schmerz trösten, wenn man den hohen Tag wahrnehmen kann, d. h. in weltlicher Lesart, wenn die Sonne schon hoch am Himmel steht (V. 5–7):

Blick durch des maien | obedach
und tröst mich, lieb, für ungemach;
wenn man den hohen tag erkennt,
so kom mir, frou, zu steuer,
Das ich des wachters nicht engellt
und von im bleib still unvermellt,
dorumb ob ich zu lang geblennt
wurd in verslaffner scheuer
Bei ainer, der ich nacht und tag
günstlich mit guetem herzen pflag
und die mich zölich nach ir zennt
durch sorgklich abenteuer. (V. 5–16)

Schau durch das Blätterdach des Baums im Mai/des Maibaums und tröste mich über meinen Kummer hinweg, Geliebte; wenn man sieht, dass es schon hoher Tag ist, dann komm mir, Dame, zu Hilfe, damit ich nicht vom Wächter bestraft werde und nicht von ihm gemeldet werde, wenn ich, verblendet, zu lange in der Scheune bei einer verschlafen habe, der ich mich Tag und Nacht in bester Gesinnung gewidmet habe und die mich eifrig zu ihr lockt zu gefährlichen Abenteuern.

Zunächst sind Elemente aus dem weltlichen Tagelied zu konstatieren: das Liebespaar am Morgen, der heraufziehende Tag und der Wächter. Die Angesprochene ist in dieser Lesart die Geliebte des Sprechers, sie soll ihn vor der Entdeckung und Bestrafung durch den Wächter bewahren, weshalb das Paar als Einheit erscheint, das dem Wächter gegenübersteht. Die Tageliedelemente werden hier und im Folgenden mit der Szenerie eines Frühlings- oder Mailieds kombiniert. Auffällig und irritierend an dieser ersten Strophe ist allerdings, dass die Dame, mit der sich der Sprecher in der intimen Situation des gemeinsamen morgendlichen Aufwachens befindet, über die Maßen gepriesen wird, während andererseits von einer Frau die Rede ist, die ihn zu bedenklichen Abenteuern verlockt und mit der er seine Zeit Tag und Nacht in Verblendung vertan hat. Dass von einer Scheune als Treffpunkt mit dieser Person die Rede ist, kann man als Hinweis auf das Dörpermilieu verstehen,[52] in das Oswald auch andere Tagelieder versetzt (z. B. *Stand auff, Maredel*, Kl. 48).

Eine Lösung für die genannten Unstimmigkeiten bietet die geistliche Auffassung der Strophe: Die schöne Frau, der keine irdische Person gleicht, lässt sich als die Gottesmutter Maria verstehen, die den sündhaften Sprecher trösten und ihm helfen soll. Im geistlichen Register heißt das, er ruft die Gottesmutter an, ihn zu retten, weil er seine Zeit bislang mit einer anderen Frau, einer irdischen Geliebten, verschwendet hat. Man kann diese zweite Frau paradigmatisch als Frau Welt verstehen oder als

52 Vgl. Wachinger 2011, 302.

eine menschliche Geliebte Oswalds (vgl. Kl. 1, Kl. 2), möglicherweise biographisch als die sogenannte Hausmannin.[53] Der Sprecher legt offen, dass er sein Leben an die Welt verloren habe und an das, was sie einem bietet, nämlich *sorgklich abenteuer* (V. 16). Tag und Nacht habe er sich dem Sündenschlaf hingegeben, insofern ist er es, der geweckt werden muss. An dieser Stelle kommt die Figur des Wächters ins Spiel (V. 9), der im weltlichen Tagelied den Anbruch des Tages verkündet und dem Liebespaar die Stunde der Trennung vermeldet, während es im geistlichen Tagelied in aller Regel seine Aufgabe ist, den sündigen Schläfer aufzurütteln und zur Umkehr zu bewegen. Im geistlichen Verständnis der Strophe hat der Sprecher als Sünder große Angst vor Strafe und möchte vom Wächter unentdeckt bleiben, es ist, als würde er sich am liebsten vor ihm verstecken (V. 10), statt seine Sünden zu bereuen, zu bekennen und Buße zu tun.

Von einer Umkehr des Sünders, die im geistlichen Tagelied den Fluchtpunkt bildet, ist hier nicht die Rede. Die Schuld für seine Versäumnisse scheint der sündige Sprecher ohnehin eher der namenlosen Geliebten zuzuschreiben, die ihn mit Eifer zu gefährlichen Abenteuern verlockt habe. Er hingegen stellt sich als jemand dar, der zu Unrecht verblendet und verführt worden sei, wozu auch der Hinweis auf seine wohlmeinende Gesinnung und seine guten Absichten der Dame gegenüber passt.[54] Die Gottesmutter und Heilsmittlerin Maria wird jedenfalls weniger aus dem Motiv der inneren Umkehr heraus um Trost und Hilfe gebeten, denn aus blanker Furcht vor dem Wächter, in dem man im geistlichen Verständnis der Strophe Gott als denjenigen sehen kann, der die Sünde des Verschlafens bestrafen wird.

Merkwürdig sperrig bleibt bei dieser geistlichen Deutung der Strophe, warum der Sprecher sich als intimer Partner Marias inszeniert, der sie des Morgens wie nach einer Liebesnacht aufzuwecken scheint.[55] Denkt man von den Strukturen her, auf denen das Lied aufbaut, so muss man sich fragen: Wie passt es zusammen, dass sich der Sprecher, der um Schutz vor dem Wächter und um Hilfe bittet, weil er sich in der Scheune bei Liebesabenteuern Tag und Nacht verschlafen hat, schon wieder in einer zärtlichen Liebesverbindung zeigt? Die Tatsache, dass der Sprecher, Motive des erotischen Tagelieds aufbietend, seine Beziehung zur Gottesmutter Maria als eine erotische gestaltet, zeigt nachgerade, dass er dieses Muster, strukturell gesehen, nicht verlässt, sondern vielmehr in provozierender Weise auf den geistlichen Bereich überträgt. Es handelt sich also zu Beginn des Liedes nicht um die im geistlichen Tagelied übliche Umbesetzung der Konstituenten des weltlichen Tageliedes, sondern wie in Kl. 34 um eine Erotisierung der Beziehung zwischen Sänger und Gottesmutter. Dementsprechend ist von einem Blick

53 Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 181, 193–194; Wachinger 2011, 302.

54 Vgl. auch die Darstellungen der verführerischen Frau, sei es eine Geliebte oder sei es Frau Welt, etwa in den Liedern Kl. 1 und Kl. 2. Der Sänger macht hier deutlich, wie schlecht er trotz bester Absichten behandelt wurde, wie er übertölpelt und regelrecht ausgenutzt wurde.

55 Dies räumt auch Wachinger 2011, 302, ein.

hinauf zu Maria, wie Burghart Wachinger ihn annimmt,[56] soweit ich sehe, in dieser Strophe nicht die Rede. Der Blick der Erwachenden wiederum könnte vom gemeinsamen Lager aus hinauf in das Laubdach der frisch begrünten Bäume im Mai gehen oder von Maria als Königin, die über der Welt thront, hinunter zum Sünder: Die Blickrichtung bleibt offen. Die Anrede an die Gottesmutter, sie möge sanft erwachen und nicht aus dem Schlaf hochschrecken, mutet so an, als wäre der Liebende sehr nahe bei seiner schönen Geliebten und würde ihr, die ihm helfen soll, wie im Verlauf der Strophe deutlich wird, seinerseits Geborgenheit und Sicherheit vor möglichen Gefahren (*an schrick*, V. 1) bieten. Die Folie der Tageliedsituation, in die Elemente des Frühlingslieds integriert sind, grundiert die Strophe und verleiht ihr allen geistlichen Konnotationen zum Trotz doch auch eine starke diesseitig-erotische Kontur.

Zudem weist der folgende Refrain, Frühlingsliedern entsprechend, eine Aufforderung an jung und alt auf, sich im Mai zu neuem und fröhlichem Leben zu erheben, was auf den ersten Blick nicht den Mustern geistlicher Dichtung entspricht:

> *Auff, jung und alt! Ir macht eu küen*
> *und gailt eu gen des maien grüen,*[57]
> *der sich erglennz<t> lustlich ze blüeen*
> *über alle farbe gärwe.* (V. 1–4)
>
> Auf, jung und alt! Rüstet Euch und freut Euch über das Grünen des Maies, der in wonnevollem Blühen erstrahlt, geschmückt mit allen Farben.

Männer und Frauen sollen sich herausputzen (*Poliert eu klärlich, weib und man*, V. 5), damit sie den Mai und seine Freuden nicht verpassen (*das wir den maien nicht verlan*[58], V. 6). In der Aufforderung zum *ho<c>h erstan | gar wunniklich an härwe* (V. 7–8) klingt eine ungetrübte Hochstimmung an, die dem *hôhen muot* vergleichbar ist, der in vielen Frühlings- und Sommerliedern des Minnesangs gefordert und besungen wird. In literaler Lesart wird man deuten dürfen, dass hier im Sinne eines Frühlingsliedes zu einer ganz irdischen und ganz weltlichen Freude über den Frühling, zur Hochstimmung, in die alle einstimmen sollen, aufgerufen wird. Dies passt nicht recht zu den Aussagen des Ich, es habe seine Zeit im Sündenschlaf und in Verblendung mit einer Frau in weltlicher Liebe vertan. Vielmehr knüpft die überbordende Freude über den Mai, die im Refrain zum Ausdruck gebracht wird, *prima vista* an die Freude (V. 4) an, zu der die Geliebte im Erwachen eingangs des Liedes gerufen wird, wenn es heißt, dass sie durch das Blätterdach des im Mai ergrünten Baumes blicken soll (V. 5).

---

56 Vgl. ebd.

57 Der Hinweis in der Ausgabe *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 126, Anm. zu V. 18, vereindeutigt in die geistliche Richtung, wenn es heißt: „[G]emeint ist der himmlische Mai."

58 *verlan* im Sinne von ‚versäumen', vgl. *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 126, Anm. zu V. 22.

Die zweite Strophe entfaltet diese Frühlingsfreude weiter. Das Ich spricht davon, wie der süße Klang des Vogelsangs in seinem Kopf erklingt, was sein Herz zu seiner Geliebten streben lässt:

Ich hör vil süesser voglin don
in meinem houbt erklingen schon
von oben abher gar zu tal,
das sich mein herz erwecket
Gen dir, vil ausserweltes ain. (V. 1–4)

Ich höre, wie der süße Gesang der Vöglein von oben herunter bis ins Tal in meinem Kopf erhebend erklingt, so dass sich mein erwachendes Herz zu Dir hin sehnt, meine einzig Auserwählte.

Wiederum lässt sich hierin eine Reminiszenz an das Frühlings- respektive Sommerlied, aber auch an das Tagelied sehen, in dem das Erwachen oft von Vogelgesang verursacht wird. Dieser Gedanke wird in Hinsicht auf das Herz des Liebenden verinnerlicht, dessen Streben und Sehnen sich minnesangtypisch auf die Geliebte richtet. Im weiteren Verlauf der Strophe zeigt sich der Sprecher als beständiger Diener (*Dein stäter diener*, V. 9) der auserkorenen, mit reichem Schatz gezierten Geliebten, die als sein höchster Gral bezeichnet wird (V. 6–12). Damit werden grundlegende Muster und Denkfiguren des Minnesangs aufgerufen, nach welchen die Sänger sich als Diener der von ihnen umworbenen Damen inszenieren und dabei immer wieder ihre Beständigkeit betonen. Zweifellos ist *staete* ein Grundbegriff des Minnesangs, aus ihr ergibt sich die Vorstellung, das Dienen auf immer (*ewiklich*, V. 9) aufrecht zu erhalten. Auch die Gedankenfigur, dass die Dame die Höchste und Beste von allen ist, die Auserkorene und Auserwählte, ist im Minnesang ubiquitär, was bis zu dem Punkt gehen kann, dass sie, geistliche Semantik in Anspruch nehmend, als *ôsterlîcher tac* bezeichnet wird.[59] Vor der Folie dieser im erotischen Sang üblichen Hyperbolik, in der auch immer wieder geistliche Konnotationen mitschwingen, lässt sich auch ein Ausdruck wie *höchster gral* (V. 7) im Kontext des weltlichen Registers erklären, denn er würde die mit dem Gral gegebenen geistlichen Bedeutungsnuancen gerade ins Weltliche wenden. Entscheidend ist, dass die Geliebte als diejenige dargestellt wird, die das Leid des Liebenden vertreiben kann (V. 8).

Auffällig ist im Vergleich mit dem Hohen Minnesang allerdings die besondere Nähe dieses Sprechers zu seiner Dame. Während dort in aller Regel über die Dame gesprochen wird, hält dieser Sänger mit seiner Auserwählten eine intime Zwiesprache, was sich – wiederum auf einer ersten literalen Ebene – aus der Anknüpfung an das Tagelied und der dort vor Augen gestellten Vertrautheit der Liebenden mit der Erfüllung ihrer Liebe in gemeinsam verbrachter Nacht erklärt. Der Dienst, den der Sänger in dieser Strophe zu leisten verspricht, steht dem *freulin klar* (V. 14) mit ihrem

59 Vgl. Reinmar der Alte, *Si ist mîn ôsterlîcher tac* (MF 170,1, III, V. 5), und Walthers Kritik an dieser Hyperbolik in *Ein man verbiutet ein spil âne pfliht* (L 111,22, I, V. 4). Vgl. dazu auch Heinrich von Morungen, MF 140,11, I, V. 5–6, wo es heißt: *Si ist des liehten meien schîn | und mîn ôsterlîcher tac*.

zarten Leib und der Fülle ihrer Ehren wahrlich zu (V. 13–16), wie es am Ende der Strophe heißt.

Hier verdichten sich die geistlichen Konnotationen, die man der Strophe im Lichte der Hinweise der ersten Strophe auf Sünde und Verblendung des Ich im Weltleben unterstellen kann. In zweiter und geistlicher Lesart erweist sich die Auserkorene vor allen anderen, das durch und durch strahlende *freulin* (V. 14), das ganz und gar mit Ehren begabt (V. 16) und *mit reichem schatz* (V. 12) bedacht worden ist, als keine andere als die Gottesmutter, die in diesem Verständnis stimmig auch als *höchster gral* (V. 7) bezeichnet wird. Es versteht sich, dass im geistlichen Register mit dem reichen Schatz und den Ehren, mit denen die Auserwählte ausgezeichnet worden ist, nicht nur ihre eigenen Qualitäten gemeint sind, sondern vor allem auch der Gottessohn angesprochen ist, den zu gebären sie auserkoren war. Dazu passt auch die unter den Marienprädikationen häufige Raummetaphorik für Marias Leib, der als Saal gefasst wird (*leibes sal*, V. 15).[60] Gerade an diesem Bild lässt sich aber auch wieder zeigen, dass es sich nicht um eine eindeutige Metapher für Maria handelt, wie man meinen könnte, denn die gleiche Wendung wird in Oswalds Lied *Es seusst dort her von orient* (Kl. 20, II, V. 25) für die irdische Geliebte gewählt. Insofern scheint die allegorische Deutung der Vögel als erlöste Seelen, deren Weckruf dem Sänger ins Herz dringt und ihn zu Maria, der Mörgenröte, erweckt, zunächst zu weit zu gehen.[61] In seinen Ambivalenzen sperrt sich das Lied gerade gegen diese Art der Vereindeutigungen, die mit klaren Zuordnungen arbeiten, wie sie dem Muster ‚der Vogel bedeutet allegorisch die Seele' unterliegen. Vielmehr nimmt man dem Lied seine ästhetische Valenz, wenn man all seine Nuancierungen in eine Richtung ausbuchstabieren will. Gegeben, dass die geistlichen Obertöne in diesem Lied schon in der ersten Strophe unmissverständlich angeschlagen werden, gilt dennoch, dass die zweite Strophe sich wiederum in der Spannung zwischen weltlicher und geistlicher Lesart situiert. Denkt man sich das Lied als gesungenes und gehörtes, folgt diese Strophe unmittelbar auf den Refrain, der viele Hörerinnen und Hörer an weltliche Frühlingslieder erinnert haben wird.

Auch wenn die geistliche Semantik in der dritten Strophe immer dominanter wird, knüpft doch auch diese wiederum an die Situativik des eingangs aufgerufenen erotischen Tageliedes an, indem gleich an ihrem Beginn gesagt wird, es ziehe der helle Tag herauf, *des tages glanz* (V. 1). Der in der ersten Strophe eingeführte Wächter, der jetzt als *warner* (V. 3) bezeichnet wird, erfährt eine bemerkenswerte Umwertung.[62] War er in der ersten Strophe derjenige, vor dem sich der Sprecher verbergen wollte, um angesichts des Verweilens bei einer Geliebten in der Scheune und des Verharrens im Sündenschlaf nicht bestraft zu werden, bekundet er nun, dass er aktiv nach dem *warner*

60 Vgl. Schnyder 2004, 217.

61 Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 194, Anm. 34.

62 Dies hatte dazu geführt, dass die ältere Forschung von zwei verschiedenen Figuren ausging. Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 180 mit Anm. 4, hier entsprechende Hinweise.

Ausschau halten sollte, um ihn nicht zu versäumen und sich nicht zu verspäten (V. 2–3). Zuerst war der Wächter als eine Figur gekennzeichnet worden, die den Sprecher bedroht, nun wird er dagegen als jemand dargestellt, dem sich das Paar so treu ergeben anvertraut hat, wie ein Kind seiner Mutter (V. 1–7). Ebendies sei für den liebenden Mann und seine *frou* (V. 2) Anlass zur Freude (V. 8). Auch diese Verse lassen sich wieder im erotischen Tagelied verankern und erklären, insofern auch dort der Wächter, wie bekannt, eine ambivalente Figur darstellt.[63] Einerseits ist er derjenige, der die Liebenden aufschreckt und stört, indem er ihnen den Tag verkündet und damit die Stunde der Trennung anzeigt, andererseits schützt er sie und bietet ihnen die Möglichkeit, von ihm bewacht, eine Nacht der erfüllten Liebe zu genießen. Er steht also einerseits auf Seiten des Paares, aber andererseits als Instanz der Kontrolle auch auf Seiten der Gesellschaft, er stellt eine Bedrohung dar und ist Helfer zugleich. An die bedrohlichen Aspekte dieser Wächterfigur knüpft – im Register des erotischen Tagelieds gelesen – die erste Strophe an, während die dritte die Aspekte von Schutz und Fürsorge in den Vordergrund rückt. Letzteres wird besonders deutlich in dem Vergleich des Paares, das sich dem Wächter anvertraut, mit dem Kind und der Mutter.[64] Im Weiteren kommt der Sprecher auf die unausweichlich bevorstehende Trennung der Liebenden angesichts des Fortschreitens der Zeit zu sprechen:

> *Die zeit dringt her aus küelem tufft,*
> *das spür ich wol an mangem lufft,*
> *der mich berüert durch swären traum;*
> *ich fürcht ein schidlichs streuen.* (V. 9–12)
>
> Die Zeit drängt mit kühlem Tau, das spüre ich an manchem Luftzug, der mich in schwerem Traum berührt; ich fürchte mich davor, getrennt zu werden.

Zur Übereinkunft mit dem Wächter gehört es nach der Darstellung vieler Tagelieder, dass der männliche Part seiner Verpflichtung diesem gegenüber nachkommen muss und nicht zu lange bei der Geliebten bleiben darf, während ihn die Frau, gegenläufig dazu, häufig noch zum längeren Verweilen drängt.[65] Insofern entspricht es dem weltlichen Tagelied durchaus, wenn der Sprecher sich dem Wächter gegenüber verbunden zeigt und sich ihm gegenüber nicht verspäten will. Die Verszeile *Die zeit dringt her aus küelem tufft* (V. 9) mag bedrohlich nach Endzeit klingen, doch es handelt sich bei näherem Zusehen doch auch hier wieder um ein Selbstzitat aus einem weltlichen Tagelied Oswalds (*Ich spür ain lufft aus küelem tufft*, Kl. 16, I, V. 1). Der Moment der Trennung ist im Tagelied stets mit der Angst der Ungewissheit, wann und ob man sich wiedersehen wird, und dementsprechend mit Kummer und Leid besetzt, was sich in

63 Vgl. etwa Kiening 2003, 157–175, hier besonders 161–173.

64 In dieser Lesart bezieht sich das Wir, in welches das Ich des Sprechers im Verlauf der Strophe übergeht, auf das Paar.

65 Vgl. z. B. Wolfram von Eschenbach: *Sîne klâwen* (MF 4,8).

Kl. 40 in dem schweren Traum und der Furcht des Sprechers vor dem Abschied spiegelt. Angesichts der bevorstehenden Trennung wünscht sich das männliche Ich, auch dies ein in vielen weltlichen Tageliedern rekurrentes Motiv, seine Geliebte bald wiederzusehen:

> *Hilf, schatz, das ich dein schön gestallt*
> *kurzlich seh in des maien wald,*
> *mit freuden bei dem höchsten paum,*
> *der sich grüenlich tett neuen.* (V. 13–16)
>
> Hilf, mein Schatz, dass ich Deine schöne Erscheinung schon bald im Maienwald mit Freuden beim höchsten Baum wiedersehe, der sich im Grünen erneuert hat.

In geistlicher Lesart lässt sich der *wachter* und *warner*, von dem in Strophe I und Strophe III die Rede ist, als der einerseits strafende und andererseits fürsorgliche Christus verstehen.[66] Im Endgericht wird er strafen und Härte zeigen, doch er ist auch der gute Hirte, in dessen Obhut und Fürsorge sich die Gesamtheit der Sünder und jeder einzelne in Reue und Buße mit Gehorsam begeben.[67] Beide Aspekte schließen sich nicht aus, sondern lassen sich als zwei Seiten einer Medaille sehen. Das Fortschreiten des Tages steht im geistlichen Tagelied in der Regel für das Voranschreiten der Lebenszeit des Sünders. In diesem Sinne darf sich der Sprecher, der sich schon viel zu lange im Sündenschlaf aufgehalten hat, nicht mehr länger versäumen, er muss sich Christus befehlen und bei ihm Schutz suchen, bevor es zu spät ist. Angesichts seiner Sünden und seiner Weltverfallenheit erklären sich seine schweren Träume aus der Angst vor dem Jüngsten Gericht, worauf man den Vers *ich fürcht ein schidlichs streuen* (V. 12) beziehen kann. Mit Schiendorfer und Wachinger kann man darin eine Anspielung auf den richterlichen Schiedsspruch Gottes mit der Trennung in Verdammte und Selige sehen.[68]

Dazu passt es, dass auch der Mai, wie Schiendorfer überzeugend gezeigt hat, im geistlichen Sinne verstanden werden kann, denn der höchste Baum (V. 15), der Maibaum, steht im geistlichen allegorischen Sinne für den Kreuzesbaum.[69] Ebendort, also beim Erlöser Christus, möchte der Liebende seine Geliebte, die Gottesmutter, wiedersehen. In gleicher Weise lässt sich auch die Frühlingsszenerie des Refrains auf den geistlichen Mai beziehen, zu dem man sich im Hinblick auf den Tod und den Jüngsten Tag rüsten und von seinen Sünden reinigen (*polieren*, Refrain, V. 5) soll. Dementspre-

66 Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 193–194.

67 Vgl. dazu die Überlegungen zur christlichen Pastoralmacht bei Foucault 2006 [1978]; vgl. dazu den vierten, posthum erschienenen Band von Foucaults *Sexualität und Wahrheit: Die Geständnisse des Fleisches* nach der deutschen Übersetzung Foucault 2019, 113–201.

68 Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 194–195; siehe dazu auch *Die Lieder Oswalds von Wolkenstein*, hrsg. von Klein/Wachinger 2015, 127, Anm. zu V. 52.

69 Vgl. Schiendorfer 1996/1997, 183–193, mit reichem Material zur Tradition des geistlichen Maies und des Kreuzesbaums.

chend wird geistliche Aufrüttelung, *hoch erstan* (V. 7), gefordert, was gegenläufig zum Verweilen im Sündenschlaf zu verstehen ist.[70] Trotz dieser zweifellos vorhandenen geistlichen Überschreibung der Naturmetaphorik und des ganzen Liedes hat es doch mit der Bezeichnung der Angesprochenen als *schatz* und der Betonung ihrer schönen Gestalt, die der Sänger möglichst bald im Maienwald zu sehen hofft, auch eine starke erotische Schlusspointe, denn wie im Tagelied wird in literaler Lesart der Sehnsucht Ausdruck gegeben, die Geliebte, hier in der schönen Maienzeit, draußen in der Natur, bei einem erneuten Stelldichein wieder zu treffen.

So erscheint das Lied fast wie ein Vexierbild: Ich habe versucht, die geistlichen und die weltlichen Aspekte mit ihren jeweiligen Umbesetzungen in meiner Lektüre herauszustellen. Die weltlichen Aspekte des Tageliedes und Frühlingsliedes, an deren Konstellationen Kl. 40 immer wieder anknüpft, verschwinden nicht durch die geistlichen Konnotationen des Marienlieds, die über die drei Strophen hin in unterschiedlicher Dichte auftreten, sondern behalten eine eigene Geltung. Die mit der Tageliedkonstellation gegebene Erotik und mit der Anknüpfung an das Frühlingslied aufgerufene Hochstimmung werden auf die Beziehung des Sängers zur Jungfrau Maria übertragen, was besonders am Beginn und am Ende des Liedes deutlich ist, aber in allen drei Strophen immer wieder anklingt. Oswald hat in diesem Lied Elemente des geistlichen und weltlichen Tageliedes sowie des Frühlingsliedes teils verschmolzen, aber teils auch eher montiert, was Inkonsequenzen zur Folge hat, Irritationen hervorruft und neben der allegorischen geistlichen Lesart auch die erotisch weltlichen Komponenten des Tagelieds immer wieder hervortreten lässt.

4 Fazit

Insgesamt handelt es sich, wie die Analyse gezeigt haben sollte, um hochgradig ambivalente Lieder, in denen die Vereindeutigung im geistlichen oder weltlichen Kontext gerade vermieden wird, und in denen Oswald mit den Umbesetzungen und Übertragungen vom Weltlichen ins Geistliche auf kühne Weise spielt. Dass sich ein Sänger über die Tageliedkonstellation als Geliebter Marias darstellt, trägt unverkennbar erotische Komponenten ins Geistliche ein. Dazu kommen in beiden Liedern Elemente aus dem weltlichen Frühlings- respektive Sommerlied. Statt die Aufmerksamkeit der Rezipienten im Marienlied ganz auf die Funktion der Gottesmutter als Heilsmittlerin und auf Vorstellungen von geistlicher Umkehr und Hinwendung zu Gott zu konzentrieren, werden auf diese Weise Freiräume für Imaginationen geschaffen, die gegenstrebig eher auf die Sphäre des Höfischen und Erotischen gerichtet sind. Während in geistlichen Texten des späten Mittelalters, sowohl im Lateinischen als auch in der Volkssprache, immer wieder im paränetischen und didaktischen Sinne verlangt wird, sich

70 Schnyder 2004, 216, zur Stelle, denkt im geistlichen Sinne an die Auferstehung von den Toten.

von den Verlockungen der Welt abzuwenden und nur auf Gott zu achten,[71] wird die *distractio* vom Geistlichen hier sozusagen bereits im Text selbst mit angeboten. Zugleich rücken die ästhetischen Komponenten mit ihrer raffinierten Klanglichkeit in den vorgestellten Liedern in einem so hohen Maße ins Zentrum, dass sich der Eindruck aufdrängt, auch sie würden eher vom religiösen Gehalt ablenken, als dass sie einen frommen Marienpreis stützen könnten. Die Risiken der geistlichen Konzentration auf das Wesentliche sowie die Gefahren von Ablenkung und Zerstreuung sind den genannten Beispielen daher auf mehreren Ebenen inhärent. Am Ende scheint der Verfasser seine eigene Artifizialität zu feiern und im literarischen Experiment an der Grenze der lyrischen Genres zu erproben.

Bibliographie

Quellen

Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. 1: *Texte*. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart: Hirzel, 1988. [MF]

Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Hrsg. von Burghart Wachinger. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2010 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 43).

Die Gedichte Reinmars von Zweter. Hrsg. von Gustav Roethe. Leipzig: Hirzel, 1887.

Die Lieder Oswalds von Wolkenstein. Hrsg. von Karl Kurt Klein. Vierte, grundlegend neu bearbeitete Auflage von Burghart Wachinger. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015 (= Altdeutsche Textbibliothek, 55). [Kl.]

Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hrsg. von Christoph März. Tübingen: Niemeyer, 1999 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 114). [W]

Gedichte 1300–1500. Nach den Handschriften und Frühdrucken in zeitlicher Folge hrsg. von Eva [Willms] und Hansjürgen Kiepe. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1972 (= *Epochen der deutschen Lyrik*, hrsg. von Walther Killy, Bd. 2).

Oswald von Wolkenstein: *Lieder*. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Ausgewählte Texte hrsg., übersetzt und kommentiert von Burghart Wachinger. Melodien und Tonsätze, hrsg. und kommentiert von Horst Brunner. Stuttgart: Reclam, 2007 (= Reclams Universal-Bibliothek, 18490).

Oswald von Wolkenstein: *Das poetische Werk*. Gesamtübersetzung in neuhochdeutsche Prosa mit Übersetzungskommentaren und Textbibliographien von Wernfried Hofmeister. Berlin/New York: de Gruyter, 2011.

Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu hrsg., mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. [L]

71 Vgl. Butz u. a. (Hrsg.) 2022.

Forschungsliteratur

Ackerschott, Julia: *Die Tagelieder Oswalds von Wolkenstein. Kommunikation, Rolle und Funktion*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2013.

Breslau, Ralf: *Die Tagelieder des späten Mittelalters. Rezeption und Variation eines Liedtyps der höfischen Lyrik*. Diss. masch. Berlin, 1987.

Butz, Magdalena u. a. (Hrsg.): *Sündenerkenntnis, Reue und Beichte. Konstellationen der Selbstbeobachtung und Fremdbeobachtung in der mittelalterlichen volkssprachlichen Literatur*. Berlin: Schmidt, 2022 (= Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft, 141).

Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Fotomechanischer Nachdruck der Erstausgabe 1877. 33 Bde. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991. [DWB]

Eikelmann, Manfred: „Stildifferenz im Minnelied. Zum Verhältnis von iterativer Rede und geistlichen Assoziationskontexten in Heinrichs von Morungen *In sô hôher swebender wunne* (MF 125,19)“, in: Elizabeth Andersen u. a. (Hrsg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2015, 61–76.

von Ertzdorff, Xenja: „Die Dame im Herzen und das Herz bei der Dame. Zur Verwendung des Begriffs ‚Herz‘ in der höfischen Liebeslyrik des 11. und 12. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 84 (1965), 6–46.

Foucault, Michel: „Vorlesungen vom 1., 8., 15. und 22. Februar 1978“, in: ders.: *Geschichte der Gouvernementalität*. Bd. 1: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung. Vorlesung am Collège de France 1977–1978*. Aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann und Jürgen Schröder. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, 1808), 134–277.

Foucault, Michel: *Sexualität und Wahrheit.* Bd. 4: *Die Geständnisse des Fleisches.* Hrsg. von Frédéric Gros, aus dem Französischen von Andrea Hemminger. Berlin: Suhrkamp, 2019.

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch online. URL: https://fwb-online.de/ (abgerufen am 05.07.2023). [FWb-online]

Gerok-Reiter, Annette: „Maria als Reflexionsfigur zwischen Religion, Minnediskurs und Ästhetik. Semantische Traversalen im Werk Frauenlobs“, in: Renate Dürr u. a. (Hrsg.): *Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion*. Paderborn: Schöningh, 2019, 321–351.

De Gruyter, Walter: *Das deutsche Tagelied*. Diss. Leipzig: J. B. Hirschfeld, 1887.

Hartmann, Sieglinde: „Zur Einheit des Marienliedes Kl. 34. Eine Stilstudie mit Übersetzung und Kommentar“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 3 (1984/1985), 25–43.

Hartmann, Sieglinde: „Gotische Madonnenbilder und die Marienlyrik Oswalds von Wolkenstein“, in: Ingrid Bennewitz (Hrsg.): *‚wort und wîse, singen unde sagen‘. Festschrift für Ulrich Müller zum 65. Geburtstag*. Göppingen: Kümmerle, 2007 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 741), 71–91.

Hofmeister, Wernfried: „Kann denn Minne Sünde sein? Poetische Gratwanderungen zwischen Marien- und Frauenverehrung bei Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein“, in: Andreas Kraß/Matthias Standke (Hrsg.): *Geistliche Liederdichter zwischen Liturgie und Volkssprache. Übertragungen, Bearbeitungen, Neuschöpfungen in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020 (= Liturgie und Volkssprache, 5), 91–105.

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

Kellner, Beate/Alexander Rudolph: „Religiöse Semantiken“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 379–409.

Kellner, Beate: „Frauenlobs Marienleich. Erotisierung – Kosmisierung – Vergöttlichung der Mariengestalt“, in: Frank Bezner/Beate Kellner (Hrsg.): *Alanus ab Insulis und das europäische Mittelalter*. Paderborn: Brill Fink, 2022, 217–269.

Kiening, Christian: „Poetik des Dritten“, in: ders.: *Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2003, 157–175.

Kochs, Theodor: *Das deutsche geistliche Tagelied*. Münster: Aschendorff, 1928 (= Forschungen und Funde, 22).

Köbele, Susanne: „Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs“, in: Christoph Huber/Burghart Wachinger/Hans-Joachim Ziegeler (Hrsg.): *Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters*. Tübingen: Niemeyer, 2000, 213–235.

Köbele, Susanne: „*aedificatio*. Erbauungssemantiken und Erbauungsästhetiken im Mittelalter. Versuch einer historischen Modellbildung“, in: dies./Claudio Notz (Hrsg.): *Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in ‚Erbauungs‘-Konzepten des Mittelalters*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2019 (= Historische Semantik, 30), 9–37.

Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3. Bde. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872–1878. Stuttgart: Hirzel, 1992. [Lexer]

Löser, Freimut: „Oswalds von Wolkenstein geistliche Dichtung“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 19 (2012/2013), 5–30.

Marold, Werner: *Kommentar zu den Liedern Oswalds von Wolkenstein*. Diss. masch. Göttingen, 1926.

Ohly Friedrich: „*Cor amantis non angustum.* Vom Wohnen im Herzen“ [1970], in: ders. (Hrsg.): *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ^{2}1983, 128–155.

Petzsch, Christoph: „Weltliches im marianischen Lied“, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N.F. 27 (1977), 369–375.

Rohrbach, Gerdt*: Studien zur Erforschung des Mittelhochdeutschen Tageliedes. Ein sozialgeschichtlicher Beitrag*. Göppingen: Kümmerle, 1986 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 462).

Rudolph, Alexander: *Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, 28).

Salzer, Anselm: *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967.

Schadendorf, Mirjam: „Individuallied und Kontrafaktur. Zum Verhältnis von Text und Melodie in den Liedern Kl 33 bis 36“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 9 (1996/1997), 239–257.

Schanze, Frieder: Art. „Harder, Konrad (Der Harder)“, in: Kurt Ruh u. a. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. 2., völlig neu bearb. Auflage. Bd. 3. Berlin/New York: de Gruyter, 1981, 467–472.

Schiendorfer, Max: „*Ain schidlichs streuen*. Heilsgeschichte und Jenseitsspekulation in Oswalds verkanntem Tagelied Kl 40“, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 9 (1996/1997), 179–196.

Schnyder, André: *Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit: Textsammlung, Kommentar und Umrisse einer Gattungsgeschichte*. Tübingen/Basel: Francke, 2004 (= Bibliotheca Germanica, 45).

Spechtler, Franz Viktor: „Beiträge zum deutschen geistlichen Lied des Mittelalters III. Liedtraditionen in den Marienliedern Oswalds von Wolkenstein“, in: Hans-Dieter Mück/Ulrich Müller (Hrsg.): *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein*. Göppingen: Kümmerle, 1978 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 206), 179–203.

Spicker, Johannes: *Oswald von Wolkenstein. Die Lieder*. Berlin: Schmidt, 2007 (= Klassiker Lektüren, 10).

Suerbaum, Almut: „Maria in der Mystik“, in: Renate Dürr u. a. (Hrsg.): *Religiöses Wissen im vormodernen Europa. Schöpfung – Mutterschaft – Passion*. Paderborn: Schöningh, 2019, 375–395.

Tervooren, Helmut: „Säkularisierungen und Sakralisierungen in der deutschen Liebeslyrik des Mittelalters“, in: Lothar Bornscheuer/Herbert Kaiser/Jens Kulenkampff (Hrsg.): *Glaube, Kritik, Phantasie. Europäische Aufklärung in Religion und Politik, Wissenschaft und Literatur*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 1993 (= Europäische Aufklärung in Literatur und Sprache, 6), 213–231.

Tervooren, Helmut: „Minnesang, Maria und das ‚Hohe Lied‘ – Bemerkungen zu einem vernachlässigten Thema“, in: Dorothea Klein/Elisabeth Lienert/Johannes Rettelbach (Hrsg.): *Vom Mittelalter zur Neuzeit. Festschrift für Horst Brunner*. Wiesbaden: Reichert, 2000, 15–47.

Treichler, Hans Peter: *Studien zu den Tageliedern Oswalds von Wolkenstein*. Diss. Zürich, 1968.
Wachinger, Burghart: „Kommentar“, in: Oswald von Wolkenstein: *Lieder*. Frühneuhochdeutsch / Neuhochdeutsch. Ausgewählte Texte hrsg., übersetzt und kommentiert von Burghart Wachinger. Melodien und Tonsätze, hrsg. und kommentiert von Horst Brunner. Stuttgart: Reclam, 2007 (= Reclams Universal-Bibliothek, 18490), 315–394.
Wachinger, Burghart: „Kommentar“, in: *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*. Hrsg. von dems. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2010 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 43), 609–1022. [2010a]
Wachinger, Burghart: „Textgattungen und Musikgattungen beim Mönch von Salzburg und bei Oswald von Wolkenstein“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 132 (2010), 385–406. [2010b]
Wachinger, Burghart: „*Blick durch die braw.* Maria als Geliebte bei Oswald von Wolkenstein“ [2001], in: ders. (Hrsg.): *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*. Berlin/ New York: de Gruyter, 2011, 297–310.
Warning, Rainer: „Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors. Wilhelm IX. von Aquitanien: *Molt jauzens, mi prenc en amar*“ [1979], in: ders.: *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1997 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, 51), 45–84.

Alexander Rudolph

Kontinuität im Wandel

Eberhard von Cersne, der Mönch von Salzburg und die Lyrikgeschichte des Spätmittelalters

1

Im Jahr 1387 übermittelt eine Gruppe von 15 Männern aus dem Gesinde des Salzburger Hofs – glaubt man den Selbstaussagen des weltlichen Liedes Nr. 19 aus dem Korpus des Mönchs von Salzburg – einer Gruppe an Damen von einem Kaiserhof auf einer hochgelegenen Alb aus einen kollektiven verfassten *brief*. Er beginnt wie folgt:[1]

Wier, wier der fünfczehent an der schar
des, des hofgesind gar
des hofs czu Salczburgk tuen hie kund
mit disem brief czu aller stund
den frawen, die vns haben verwunt,
das vns belangt in herczen grunt
czu sprechen euch von mund czu mund.
das möcht vns machen wol gesunt;
wann allso stet der liebleich punt,
als die sach hat erhaben sich,
das ewer trost mit lieblichkait
sol vns penemen herczen laid.
darvmb sint euch an vnderschaid
czwar vnnsre hercz allczeit berait
mit ganczer trew an als gevär.

Wir, wir 15 an der Zahl, | aus dem, dem Gesinde | des Salzburger Hofs, | teilen den Damen, die uns verwundet haben, | mit diesem Brief jederzeit mit, | dass es uns im Grunde des Herzens verlangt, | mit euch von Mund zu Mund zu sprechen. | Das könnte uns heilen. | Denn um den lieblichen Bund steht es, | wie die Sache sich nun einmal verhält, | dass euer Trost mit Lieblichem | uns das Herzensleid nehmen soll. | Deshalb sind unsere Herzen | ausnahmslos jederzeit aufrichtig | mit ganzer Treue und ohne jede böse Absicht für euch bereit.

Was in dieser ersten der drei Strophen des Liedes über Leid, das aus Liebe resultiert, ausgesagt und wie darüber gesprochen wird, ist für die mittelhochdeutsche Liebeslyrik ebenso typisch wie ungewöhnlich. So deutlich der Text mit der Verwundung

1 Text nach der Ausgabe: *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, hrsg. von März 1999. Übersetzungen hier und im Folgenden A. R.; Holger Runow danke ich für hilfreiche Anmerkungen. – Vgl. zum Lied den Kommentar März 1999, 417–421, die knappen Hinweise bei Cramer 1990, 38, sowie mit Fokus auf die Rechtselemente im Lied jüngst Küsters 2023, hier 292–296.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-014

durch das geliebte Gegenüber, der Hoffnung auf Trost und der Versicherung von Treue und Beständigkeit Lexik und Motivik beinhaltet, die für die mittelhochdeutsche Lyrik allgemein kennzeichnend sind, so bemerkenswert unterscheidet sich die konkrete Sprechsituation von den Konventionen der Liebeslyrik, die vor der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden ist. Hier artikuliert sich eine ganze Schar an Männern in einer allgemeinen, alles andere als exzeptionellen Liebeskonstellation. Dabei weicht nicht nur ihre Sprechposition, sondern auch das inszenierte Kommunikationsmedium des urkundlichen Schreibens, welches am Ende des Liedes auch lokalisiert und datiert wird,[2] pointiert von der Situierung der monologischen Rede eines liebenden Ichs im Minnesang ab. Eine Konkretisierung dieser Art ist in der deutschsprachigen Lyrik vor dem Mönch von Salzburg ohne direktes Vorbild.[3]

Gegenüber den Konventionen der Gattungstradition alteriert darüber hinaus, was aus dieser spezifischen Sprechposition heraus und im Rahmen dieser spezifischen Kontextualisierung inhaltlich verhandelt wird. So weist vor allem die Formulierung der Treue subtile, aber wesentliche Differenzen zur Konzeption von *staete* und *triuwe* im Hohen Sang auf. Während etwa *staete* dort die Eigenheit bezeichnet, nicht nur beständig zu sein, sondern auch bei ausbleibendem Entgegenkommen der Geliebten beständig zu bleiben,[4] ist hier von einem *liebleich punt* (V. 9) die Rede, der die Treue kausal an die Aussicht auf Trost knüpft. Dazu passt, dass im weiteren Liedverlauf die Gültigkeit der Treue nicht nur durch eine innere Werteverpflichtung profiliert wird, sondern – ganz im Einklang mit ihrer Konzeption in vielen anderen Liedern des Mönchs[5] – vor allem in Abgrenzung zu unzuverlässigen Anderen und durch die Absage an die Verlockung einer *fremd lieb*, einer Liebe in der Fremde. So heißt es zu Beginn der dritten Strophe:

Fremd lieb sol vns nicht geben muet,
wie we es tuet,
do man enpiert der liebsten sach.

2 Vgl. Str. III, V. 11–15: *die hantfest gar an argen list* | *in des keysers hof geben ist* | *hoch auf der alben in herbst frist,* | *da drewczehenhundert jar hiet Krist* | *vnd auch drey schilling an drew jar.*

3 Produktiv gemacht wird die *brief*-Metaphorik in der mittelhochdeutschen Liebeslyrik im Sinne einer schriftlichen Verbürgung erstmals im Lied *Owe, daz nach liebe ergat* des Wilden Alexander (LDM WAlex C 2–6), hier allerdings in der Rede der personifizierten Minne darüber, was *an dem brieve min* [*stet*] (Str. IV, V. 5). Vgl. zum Lied W 7 des Mönchs von Salzburg, das in anderer Weise Brieflichkeit inszeniert, weitere spätere Liedbeispiele sowie dafür, inwiefern insgesamt für die spätmittelalterliche Lyrik „die gattungsmäßig nahestehende Briefliteratur bedeutsam" ist, Küsters 2023, Zitat 284.

4 Vgl. einführend zum semantischen Feld von *staete* und *triuwe* und seiner konstitutiven Bedeutung für den Minnesang Schnell 1990, 244–250, Kellner 2018, 301–313, und Kellner/Rudolph 2021a, 319–320; zur *staete*-Konzeption bei ausbleibendem Entgegenkommen der Geliebten vgl. am Bsp. eines Lieds Heinrichs von Rugge Rudolph 2018, 72–85.

5 Vgl. etwa die Lieder W 14, 23, 30, 39 und 41.

> Eine Liebe in der Fremde soll uns nicht erfreuen, | wie weh es auch tut, | wenn man auf die liebste Sache verzichten muss.

Lexik und Motivik der Hohen Minne sind in diesem Lied ebenso präsent, wie ihre Einbettung und Einbindung sichtlich davon abweichen. Das Verfahren des Textes ist es, zentrale Vorstellungen der Liebeslieder des Mönchs im Stile eines urkundlichen Schreibens variierend zu formulieren.[6] Dies geschieht „nach allen Regeln der rhetorischen Kunst“[7] und entlarvt die Kontextualisierung unschwer als literarische Inszenierung. Pointe des Liedes ist dabei der performative Selbstwiderspruch, dass eine vermeintlich konzeptionell schriftliche Rede Text eines Liedes ist, zu dem auch die Noten überliefert sind. Sie bezieht ihren Reiz aus dem Gegensatz zwischen der Schrift als Medium der Distanz und dem Verlangen, *von mund czu mund* (I, V. 7) zu reden. Stellt man sich das Lied als ein am Hof vorgetragenes vor, vermag sich in der Performanz potenziell und spielerisch einzulösen, was inhaltlich Desiderat bleibt. Im *brief* artikuliert sich das Bedürfnis, mündlich zu sprechen, sprich: keinen *brief* mehr schreiben zu müssen, was mündlich vorgetragen wird, also dem Bedürfnis der Tendenz nach entspricht. Gleichzeitig vermittelt die Rhetorik des urkundlichen Schreibens, dass die artikulierte Behauptung von Treue verbürgt ist. Der Liebes-*brief* spielt als Liebeslied damit, die Eigenheiten von schriftlichem Zeugnis und mündlicher Ansprache zu verschränken, was nicht zuletzt eine gewitzte Neuperspektivierung der Treue-Thematik ermöglicht.

Eine solch produktive Kombination von einerseits konventionalisierten und andererseits gegenüber der Gattungstradition unkonventionelleren Elementen der Liebeskommunikation wirft die Frage nach der literarhistorischen Einordnung des Textes auf: Ist ein solches Lied, entstanden am Ende des 14. Jahrhunderts, als später Reflex eines Minnesangs zu verstehen, der unter gewandelten historischen Bedingungen zunehmend an Bedeutung verliert? Oder ist es Ausdruck einer gewandelten Liebeslyrik, für die der Minnesang kaum mehr als einen unter mehreren Bezugshorizonten darstellt und die eigene Formen der Liebesdarstellung und -konzeption kennt? Ist es als Liedtyp ein außergewöhnlicher Fall? Oder ist es exemplarisch für die Poetiken spätmittelalterlicher Dichter?

Kriterien für die Beantwortung dieser Fragen sind in der Forschung bisher nur teilweise erarbeitet. Zwar hat die Untersuchung spätmittelalterlicher Lyrik jüngst erfreulich an Konjunktur gewonnen,[8] doch macht die Zunahme an literaturwissenschaftlichen Einzelstudien und editorischen Arbeiten die bisherige Zurückhaltung

6 Die Argumente, warum die Selbstbezeichnung *brief* in diesem Lied weniger als „vertraulicher Liebesbrief [...], sondern als Urkunde“ zu verstehen ist, „die öffentlich publiziert werden soll“, versammelt Küsters 2023, Zitat 292.

7 März 1999, 418.

8 Vgl. stellvertretend den jüngst erschienenen Sammelband Haustein/Klein (Hrsg.) 2023. Hervorzuheben sind überdies die impulsreichen editorischen Arbeiten zur spätmittelalterlichen Lyrik, vgl. etwa die Neuedition der Lieder Muskatbluts (*Die Lieder Muskatbluts*, hrsg. von Haustein/Willms 2021) sowie

gegenüber allgemeineren literarhistorischen Perspektivierungen umso deutlicher.[9] Die folgenden Überlegungen fragen einerseits nach den Gründen dafür und unternehmen andererseits, unter Einbezug weiterer Texte und Autoren, den Versuch, ein poetisches Verfahren genauer zu beschreiben, das insbesondere die Liebeslyrik der namentlich bekannten Dichter um 1400 autorübergreifend kennzeichnet. Im Blick steht dabei die Kombination tradierter Elemente der Liebeslyrik mit Elementen anderer Gattungstraditionen und Diskurstypen.

2

Dass die Lyrik des Spätmittelalters literaturgeschichtlich gesehen keinen einfachen Stand hat, demonstriert womöglich am nachdrücklichsten ihre weitgehende Absenz in repräsentativen Anthologien der deutschsprachigen Lyrik. So enthält beispielsweise die 2007 erschienene, breit rezipierte und rund 1000-seitige Sammlung *Reclams großes Buch der deutschen Gedichte*[10] nach einer erfreulich facettenreichen Auswahl an Minnesang aus den rund 200 Jahren Lyrikgeschichte zwischen der Niederschrift des Codex Manesse und der Reformation nicht mehr als drei Texte.[11] Dabei stellt neben der obligatorischen Berücksichtigung Oswalds von Wolkenstein bereits die Aufnahme je eines Liedes aus dem Korpus des Mönchs von Salzburg sowie Hans Rosenplüts eher einen ungewöhnlichen Umstand als den kanonisierten Regelfall dar. Kann die Berücksichtigung drei unterschiedlicher Autoren aus dem benannten Zeitraum für eine umfangreiche Anthologie wie diese jedoch geradezu als umfänglich gelten, dürfte es kaum übertrieben sein, der spätmittelalterlichen Lyrik ein literarhistorisches Schattendasein zu attestieren.

---

die im Entstehen begriffenen Ausgaben des *Liederbuches der Clara Hätzlerin* sowie des *Rostocker Liederbuches*.

9 Vgl. zur literarhistorischen Perspektivierung der Lyrik um 1400 bes. Wentzlaff-Eggebert 1971a, 10–26; Wentzlaff-Eggebert 1971b, 10–30; Brunner 1978; Karnein 1978; Brunner 1983; Spechtler (Hrsg.) 1984; Kühnel 1986; Cramer 1990, 10–55; Wachinger 1999, 10–29; Janota 2004, 145–194; Janota 2009; Holznagel 2013a, 67–115; Brunner 2022, 302–323. Die besagte Zurückhaltung gilt für diese Beiträge selbstredend nicht; sie besteht vielmehr mit Blick darauf, dass diese im Verhältnis zu literaturgeschichtlichen Einordnungen der hochmittelalterlichen Lyrik beträchtlich weniger sind und ihrerseits vielfach die geringere Aufmerksamkeit betonen, die der spätmittelalterlichen Lyrik zukommt. So postuliert Brunner 1983, 392: „Die zweite herausragende Epoche der mittelalterlichen Liedgeschichte, die Zeit um 1400, ist in ihrer Bedeutung bisher noch kaum erkannt, geschweige denn allgemein akzeptiert“, ein Urteil, das mit Blick auf die jüngere Forschung zwar relativiert werden, aber keineswegs als revidiert gelten kann.

10 *Reclams großes Buch der deutschen Gedichte*, hrsg. von Detering 2007.

11 Vgl. ebd., 63–71.

Für die Beantwortung der Frage, worauf dies zurückzuführen ist, wird man weder einzig darauf verweisen können, dass meisterliches Lied und Liederbuchlyrik, Meistergesang und Neidhartiana modernen Ansprüchen an kanonische Literatur nicht genügen, noch wird man behaupten können, dass die Autoren von der zweiten Hälfte des 14. bis in das 16. Jahrhundert hinein vergleichsweise weniger produktiv gewesen wären als in anderen Epochen. Einzubeziehen gilt es auch ihre für lange Zeit bestehende nachrangige Priorisierung in der mediävistischen Forschung selbst.[12] Richtet man den Blick auf die hier zur Diskussion stehende Liebeslyrik, dürfte diese wesentlich auch aus jener grundsätzlichen Herausforderung ihrer literaturgeschichtlichen Einordnung resultieren, die das weltliche Lied Nr. 19 des Mönchs von Salzburg vor Augen führen sollte: der Eigenheit spätmittelalterlicher Liebeslieder, sowohl noch auf der hochmittelalterlichen Liebeslyrik zu fußen als auch in zentralen Aspekten nicht mehr mit ihr identifizierbar zu sein. Dieser, im Weiteren genauer zu beschreibende Umstand steht – wie es ebenfalls in der Folge auszuführen gilt – in harter Fügung zu einigen weiterhin wirkmächtigen Kriterien, die Lyrikausprägungen und -traditionen literarhistorische Aufmerksamkeit verschaffen.

Die Liebeslyrik des Spätmittelalters ist auf der einen Seite noch nicht von jenen literaturgeschichtlichen Transformationen betroffen, die Anfang des 16. Jahrhunderts mit der Reformation, um 1600 mit der Rezeption italienischer Lyrikformen[13] und Anfang des 17. Jahrhunderts mit dem Übergang zur Leselyrik im Barock einsetzen. Die deutschsprachigen Autoren des späten 14. und des 15. Jahrhunderts sowie die zumeist anonyme Liederbuchlyrik des 15. und 16. Jahrhunderts bleiben in ihrer Liebeslyrik besonders in der Lexik, Topik und Motivik, aber auch mit Blick auf einzelne Liedtypen, formale und konzeptuelle Eigenheiten vielfach auf die hochmittelalterlichen Liebeslied-Ausprägungen bezogen.[14] Für namentlich bekannte Autoren wie Eberhard von Cersne und Oswald von Wolkenstein gilt dies insofern, als viele ihrer Lieder dezidiert an die Variationskunst des Minnesangs anknüpfen. Sie greifen tradierte Liedformen auf und variieren in der Darstellung und Verhandlung von Liebe persistent, was im hochmittelalterlichen Minnesang konventionalisiert wurde. Für die anonyme Liederbuchlyrik und die in ihr prominenten,

12 Vgl. hierzu prägnant nochmals Brunner 1983, 392–393. Janota 1983, 9, benennt dafür, dass das 14. Jahrhundert „zu den weißesten der sogenannten weißen Flecken auf der Landkarte zumindest der mittelalterlichen Literatur- und wohl auch Sprachgeschichte“ gehört, „fachgeschichtliche Gründe“; Cramer 1990 referiert im Hinblick darauf auf „Klagen über die Schwierigkeit, einen Zeitraum literarhistorisch zu beschreiben, der so diffus, materialreich und noch immer so unzureichend aufgearbeitet ist wie das Spätmittelalter“; Holznagel 2013a, 76, konstatiert für die weltliche Liederbuchlyrik, was auch für andere spätmittelalterliche Lyrikausprägungen gilt: Sie sei „von einer angemessenen Würdigung weit entfernt“. Vgl. in diesem Sinne auch Kern 2002, 568.

13 Vgl. hierzu bes. Hübner 2002 und Knape 2019.

14 Wehrli 1997, 745, spricht mit Blick auf Hugo von Montfort und Oswald von Wolkenstein von „rätselhafte[r] Kontinuität“; Kern 2002, 567, attestiert der „Liebeslyrik des 14. bis 16. Jahrhunderts [...] ein[en] hohe[n] Grad an Traditionalität gegenüber der Lyrik des 12. und 13. Jahrhunderts, die auf äußerst diffizile Weise fortgeschrieben wird“.

ab dem Mönch von Salzburg begegnenden jüngeren Liedtypen der Liebesdichtung gilt es, da sie auch dort, wo ihre Liebesentwürfe vermehrt von jenen des Minnesangs abweichen, weiterhin auf dessen Lexik und Motivik zurückgreifen. Ihre Eigenheiten zeigen sich nicht selten nachgerade in der differenten Anwendung und Einbindung tradierter Elemente. Die spätmittelalterliche Liebeslyrik gewinnt ihre Pointen vielfach aus dem variierenden Umgang mit sprachlichen Mitteln und inhaltlichen Vorstellungen, die durch die Gattungsgeschichte vorgeprägt sind. Die Texte reformulieren, rekontextualisieren und überschreiten sie, doch kennzeichnet es sie kaum je, den Minnesang als Referenzgröße des Sprechens über Liebe zu überwinden. Die literarische Praxis der Liebeslyrik ist im Spätmittelalter folglich – auch – von Kontinuität geprägt.

Auf der anderen Seite wäre es in mehrfacher Hinsicht unzureichend, die Vielfalt spätmittelalterlicher Liebeslieder *grosso modo* als bloße Fortführung der hochmittelalterlichen Liebesdichtung zu verstehen.[15] Das gilt für die Zeit nach dem bisweilen als ‚letzten ritterlichen Lyriker'[16] titulierten Oswald von Wolkenstein; es gilt in nicht geringerem Maße aber auch bereits für die Lyrik um 1400, die im Folgenden im Fokus stehen soll. Hervorzuheben sind mindestens vier korrelierende Aspekte:

1. Die sozio-kulturelle Situierung der literarischen Praxis: Die Aufzeichnung und Konservierung des höfischen Minnesangs in den großen Sammelhandschriften um 1300 markieren mit dem Zeitraum, zu dem ein Großteil der Lieder für moderne Rezipierende allererst greifbar wird, zugleich jenen Zeitraum, nach dem die volkssprachliche Liebeslyrik nicht mehr im selben Maße als integraler Bestandteil der höfischen Kultur gelten kann wie zuvor.[17] Dies ist auf die weiterhin zwar prominente, gleichwohl aber abnehmend exklusive Bedeutung der Adelshöfe als Zentren der volkssprachlichen Literatur zurückzuführen sowie auf die damit zusammenhängende Pluralisierung der Kontexte, in denen Liebeslyrik entsteht. So geht einerseits die bemerkenswerte Überlieferungslücke, die ab der Mitte des 14. Jahrhunderts besonders für die weltliche Lyrik zu konstatieren ist,[18] mit politischen wie sozialen Instabilitäten einher, die zentral auch den Adel betreffen.[19] Sie sind mitverantwortlich dafür, dass Minnesang und „Minnekultur"[20] ihren Stellenwert für die höfische Kultur zunehmend einbüßen. Andererseits vollzieht sich im 14. Jahrhundert fortschreitend eine gesellschaftliche Differenzierung, in Folge derer etwa auch städtische Kontexte der Literaturproduktion zunehmend greifbar wer-

15 Vgl. in diesem Sinne wegweisend Brunner 1978 und 1983 sowie des Weiteren etwa die Argumente bei Hübner 2005 (hier bes. auch die Auseinandersetzung mit Wachinger 1999 auf S. 89–90), Klein 2006, 174, sowie Janota 2009.

16 Vgl. bspw. Wehrli 1997, 747.

17 Diesen Zusammenhang betont bes. auch Holznagel 2016, 308–309.

18 Vgl. dazu Kornrumpf 1983.

19 Vgl. einführend und mit Hinweisen auf weiterführende Literatur Cramer 1990, 15–21.

20 Stackmann 2002 [1995], 143, über Heinrichs von Mügeln um die Mitte des 14. Jahrhunderts verfasste Minnesprüche: „[...] die Zeit der Minnekultur war eigentlich abgelaufen, als sie entstanden."

den. Diese „Aufsplitterung der literarischen Landschaft“[21] – wie Thomas Cramer sie genannt hat – bedeutet im Falle der Liebeslyrik, dass sich die Orte ihrer Produktion wie Rezeption diversifizieren. Sie können nicht mehr mit jener sozio-kulturellen Praxis in eins gesetzt werden, aus der der Minnesang hervorgegangen ist. Um 1400 kennen wir neben Liebesliedern, die an weltlichen, auch solche, die an geistlichen Höfen entstehen, kennen weltliche Liebeslieder von Geistlichen, von Berufsdichtern und Laien, und solche, die ständisch wohl weder beim Adel noch beim Klerus zu verorten sind, sondern ihre Situierung etwa in geselligem Singen haben, wobei vermehrt auch städtische Kontexte anzusetzen sind.[22] An den Minnesang anzuknüpfen, bedeutet um 1400, auf eine literarische Tradition zurückzugreifen, nicht im selben Maße aber, die sozio-kulturelle Praxis fortzusetzen, für die er repräsentativ war.

2. Die Überlieferungssituation: Die von der Mitte des 14. bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts wirkenden Autoren, unter deren Namen Liebeslyrik tradiert ist, haben nahezu ausnahmslos und vielfach vornehmlich auch Texte anderer Gattungen verfasst. Überliefert sind ihre Dichtungen in der Regel in autornahen Werksammlungen.[23] Autorübergreifende Sammlungen an Liebeslyrik liegen erst in den Liederbüchern wieder vor, die ab der Mitte des 15. Jahrhunderts überliefert sind,[24] deren allermeist anonyme Texte zumindest in Teilen aber schon im 14. Jahrhundert und um 1400 entstanden sind.[25] Da die frühen weltlichen Liederbücher ihrerseits zumeist Abschnitte umfassenderer Sammelhandschriften sind, die auch zahlreiche Texte anderer Gattungen enthalten,[26] gilt für die um 1400 entstandene Liebeslyrik im Allgemeinen, dass ihre Überlieferungssituation eine in mehrfacher Hinsicht partikularere ist, als dies bei der Tradierung des hochmittelalterlichen Minnesangs der Fall war. Der Diversifizierung der Kontexte, in denen Liebeslyrik produziert und rezipiert wird, entspricht eine Diversifizierung der Überlieferungskontexte.[27] So dürfen etwa der im Norden (u. a. in Minden) situierte Geistliche Eberhard von Cersne und der in Südtirol wirkende Adlige Oswald von Wolkenstein zwar als zwei der Autoren gelten, deren Lieder – in teils durchaus vergleichbarer Weise – noch am deutlichsten in der Minnesang-Tradition stehen; Texte von ihnen sind aber in keiner

21 Cramer 1990, 10.

22 Vgl. zur „Poetik des Geselligen“ in der Liederbuchlyrik Kropik 2018, 392–394.

23 Vgl. den Überblick bei Holznagel 2013b, 75–78.

24 Vgl. zu den Liederbüchern an jüngerer Forschung bes. Classen 2001, Hübner 2005, Kern 2005b, Classen 2009, Janota 2009, Schnyder 2009, Holznagel 2013b, Holznagel 2016, Kropik 2018, Kropik 2023.

25 Vgl. dazu die Hinweise bei Kornrumpf 1983, 299–300, sowie exemplarisch die Überlieferung des Neujahrsliedes *Mein traut gesell, mein liebster hort*, dargestellt in Seidel 1972, 453–482. Überdies enthalten die Liederbücher teils auch Texte namentlich bekannter Autoren, besonders des Mönchs von Salzburg, die dort aber teils auch anonym erscheinen.

26 Vgl. bes. das *Eghenveldersche Liederbuch* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, ser. nov. 3344), das *Liederbuch des Jakob Kebitz* (München, Staatsbibliothek, Cgm 811) und das *Augsburger Liederbuch* (München, Staatsbibliothek, Cgm 379).

27 Vgl. in diesem Sinne u. a. auch Kern 2002, 568, und Holznagel 2013a, 67.

einzigen Handschrift zusammen überliefert und überhaupt erst in neuzeitlichen Anthologien und Editionen erstmals gemeinsam Teil einer Sammlung geworden.[28]

3. Das Verhältnis der Liebeslyrik zu anderen Gattungen: War die lyrische Thematisierung von Liebe im Hochmittelalter weitestgehend dem Minnesang vorbehalten, tritt schon im Laufe des 13. Jahrhunderts neben die Rede eines von Liebe affizierten Ichs im Minnesang das Reden über Liebe und die sie konstituierenden Werte aus einer allgemeiner belehrenden Sprechposition in der Sangspruchdichtung. Dass die Verhandlung von Liebe in lyrischer Form nicht mehr einzig Domäne der Minnesang-Tradition ist, gilt in der Folge auch deshalb zunehmend, da mit der Minnerede eine neue Gattung an Prominenz gewinnt, für die diese ebenfalls ein konstitutives Gattungsmerkmal darstellt. An tradierte Formen der lyrischen Thematisierung von Liebe anzuknüpfen, bedeutet um 1400 folglich nicht zwingend, nur auf den Minnesang rekurrieren zu können. So stehen beispielweise die in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Liebeslieder Muskatbluts in vielen Fällen primär in der Tradition der Sangspruchdichtung.[29] Hier verfolgt das singende Ich, das sich am Schluss der Lieder stets mit Autorsignatur als Muskatblut bezeichnet, vielfach didaktische Impulse und berät etwa weibliche Gesprächspartnerinnen in Liebesdingen, ohne dass es sich dabei um die eigene Geliebte handeln würde.[30] Auf Lexik und Motivik des Minnesangs wird dabei weiterhin rekurriert, doch steht mit Blick auf die Topik, Allegorik und besonders das Verfahren einer kasuistischen Behandlung von Liebe auch die Minnerede gleichermaßen im Bezugshorizont der Lieder.[31] Das schmale, aber markante Liebeslied-Korpus Heinrichs von Mügeln – um ein Beispiel aus dem 14. Jahrhundert zu nennen – ist ebenfalls konzeptuell und motivisch in enger Relation zum eigenen Spruchwerk zu sehen und verschränkt die Gattungstraditionen, indem es den meisterlichen Anspruch des Spruchdichters auch auf Texte überträgt, in denen ein liebendes Ich spricht.[32] Die Liebeslyrik um 1400 ist mit Blick auf die Sprechposition und die Modi der Verhandlung von Liebe pluraler ausgeprägt, als es der hochmittelalterli-

28 Dies ist vor allem darauf zurückzuführen, dass Eberhards Lieder in nur einer Handschrift überliefert worden sind (Wien, ÖNB, cod. vindob. 3013), ist aber, wie auch das Beispiel Hugos von Montfort zeigt, keineswegs ein Einzelfall. In den wenigen von Hages-Weißflog 1998, 1, aufgezählten älteren Sammlungen, die Lieder Eberhards enthalten, ist die Anthologie Moser/Müller-Blattau (Hrsg.) 1968 die erste, in der Eberhard und Oswald gemeinsam vertreten sind.

29 Vgl. den Überblick bei Schanze 1983, 170–178.

30 Vgl. bspw. die Lieder 7–10 nach der Zählung in *Die Lieder Muskatbluts*, hrsg. von Haustein/Willms 2021.

31 Eine Untersuchung zum Verhältnis des bei Muskatblut regelmäßig begegnenden Minnekasus (vgl. dazu auch die knappen Hinweise bei Schanze 1983, 175) zu Elementen der Minnerede, die bei Muskatblut etwa auch durch den Topos des Spaziergangs bzw. -ritts begegnen (vgl. bspw. *Die Lieder Muskatbluts*, hrsg. von Haustein/Willms 2021, Lied 49), ist ein Forschungsdesiderat.

32 Vgl. mit weiterführender Literatur Rudolph/Urban 2022a und 2022b.

che Minnesang war, und steht dabei und dadurch in einem veränderten Verhältnis zu anderen Gattungen als dieser.[33]

4. Die Liebeskonzeption: Ein plurales Nebeneinander besteht in der spätmittelalterlichen Lyrik nicht nur mit Blick auf die „zunehmende[] Vielfalt im Hinblick auf die Trägerschaft der Literatur“[34], ihre Kontexte, ihre Überlieferung sowie die Option, an unterschiedliche Gattungstraditionen anzuknüpfen. Sie besteht ganz wesentlich auch hinsichtlich der Frage, welcher Liebesentwurf in den Liedern zum Ausdruck kommt. Auf der einen Seite reformulieren und variieren die Autoren – mal mehr, mal weniger – weiterhin Vorstellungen der höfischen Liebe. Dabei kann etwa bei Hugo von Montfort, aber auch in einer Sammlung wie dem *Königsteiner Liederbuch*, die deutlich nach Oswald von Wolkenstein überliefert ist, das Rekurrieren auf höfische Liebesvorstellungen zunehmend den Charakter von Reminiszenzen annehmen.[35] Auf der anderen Seite begegnen – wie in der Folge Horst Brunners besonders Gert Hübner herausgestellt hat[36] – bereits ab dem Mönch von Salzburg Liebesentwürfe, die von jenen des Hohen Sangs in wesentlichen Punkten abweichen und vor allem für die Liederbuchlyrik bis mindestens in das 16. Jahrhundert hinein prägend sind. Demonstrieren lässt sich dies exemplarisch an folgendem Lied aus dem *Augsburger Liederbuch* von 1454:[37]

I

Fruntlich han ich geschaiden mich
von der aller liebsten mein;
die zeit von zeit verlangert sich,
das ich so lang můß an dich sein.
das machet mich an fröden swach,
das ich als lang vermeyden sol;
es ist so lang, das ich dich sach,
dar vmb so můß ich kümmer tragen.

33 Vgl. zur ebenfalls veränderten Relation zwischen Liebeslyrik und Lyrik der Neidhart-Tradition im Spätmittelalter meine Überlegungen in: Rudolph (in Vorbereitung).

34 Brunner 2022, 301.

35 Zum Königsteiner Liederbuch und seinen Bezugnahmen auf die höfische Lyrik vgl. Kropik (im Erscheinen).

36 Vgl. Brunner 1978, 119–129; Brunner 1983, 396–397; Hübner 2005. Der These von Wachinger 1999, 21, es hierbei primär mit einem Wandel der Sprechposition und weniger mit einem Wandel der Liebeskonzeption zu tun zu haben, ist von Hübner 2005, 89–90, mit überzeugenden Argumenten widersprochen worden. Vgl. auch die Forschungshinweise in Anm. 15.

37 Nr. 54, hier zitiert nach Bolte 1890. Ich folge Sittig 1987, 58 und 172, darin, dass das, was Bolte als zweite Strophe kennzeichnet, als Refrain (R) aufzufassen ist und das Lied folglich drei Strophen plus Refrain und nicht vier Strophen umfasst. Eine gegenwärtigen philologischen Ansprüchen genügende Neu-Edition des *Augsburger Liederbuches* ist ein Forschungsdesiderat. Vgl. inhaltlich zum Lied auch die knappen Einordnungen bei Sittig 1987, 173, und Seidel 1972, 538.

R

Wölt sich gelück nün keren zů mir,
es mocht noch alles werden gůt,
das ich so schier mocht komen zů dir,
so wurd mein hertz frisch vnd allzeit wol gemůt.

II

Wie solt mir ymmer baß gesein,
wann da mich gůtter lůst hin trett?
da würd erfult der wille mein,
darzů zwingt mich dein stätikeit:
ich wünsch dir gelück vnd alles hayl
vnd beleibt mir dir in stättikait;
solich lieb die vint man selten fail,
darvmb solt dw dich paß bewaren.

III

Der falschen claffer ist so vil,
das ich kain lieb zů in nit han:
wellich fraw ir er bewaren wel,
die sol nit aller red bestan,
so mag sy sein vil wol stet beleiben,
das rat ich dir, mein aller liebstes ein;
mein zeit wil ich mit dir vertreiben,
die weil ich lebe an arge pein.

I: Liebevoll habe ich mich | von meiner Allerliebsten verabschiedet. | Die Zeit wird mit der Zeit immer länger, | weil ich so lange ohne dich sein muss. | Das verringert meine Freude, | dass ich so lange Verzicht üben soll. | Es ist so lange her, dass ich dich sah, | deshalb muss ich Kummer ertragen.

R: Wollte das Glück sich mir jetzt wieder zuwenden, | könnte noch alles gut werden, | weil ich dann sehr bald wieder zu dir kommen könnte, | dann würde mein Herz belebt und dauerhaft glücklich.

II: Wie könnte es mir je besser gehen als dort, | wo mich gutes Vergnügen hinbringt? | Dort würde mein Wille erfüllt werden, | dazu zwingt mich deine Beständigkeit. | Ich wünsche dir jegliches Glück | und das bleibt bei mir dir gegenüber beständig so. | So eine Liebe steht selten zur Verfügung, | deshalb solltest du dich besser in Acht nehmen.

III: Es gibt so viele Lästermäuler, | dass ich nichts Liebes für sie übrighabe. | Eine jede Frau, die ihre Ehre behalten will, | sollte sich nicht auf das Gerede aller einlassen, | dann kann sie (diesbezüglich) beständig bleiben. | Das rate ich dir, meine Einzige, Allerliebste. | Meine Zeit will ich mit dir verbringen, | so lange lebe ich ohne schlimme Schmerzen.

Thema von Liedern wie diesem ist nicht eine einseitige, unerfüllte Liebe, die sich durch hohe ethische Maßstäbe ebenso begründet wie die Erfüllung der Liebe dadurch verhindert ist. Thema ist vielmehr eine Liebe, die gegenseitig gedacht werden kann, solange sie auf wechselseitiger, pragmatisch verstandener Verlässlichkeit beruht und nicht von außen bedroht wird. So topisch das in der ersten Strophe des Liedes geschilderte Leid ist, das durch die Distanz zur Geliebten besteht, so markant signalisiert bereits das erste Wort des Textes den Unterschied zur Unverfügbarkeit der Geliebten im Minnesang: Nicht nur ging der aktuell bestehenden Trennung ein Abschied voraus, was zuvor bestehende Nähe signalisiert.[38] Auch war dieser *fruntlich* (V. 1), was auf eine bestehende, einvernehmliche Liebesrelation hinweist. Das Getrennt-Sein von der Geliebten ist dementsprechend kein prinzipielles, sondern ein situatives, und der Anlass des Singens ist mit dem Leid durch Abwesenheit der Geliebten zwar äquivalent zur Liebesklage in hochmittelalterlichen Kanzonen, seine Rahmenbedingungen differieren aber deutlich.

Diesem grundlegenden Unterschied zur sogenannten Hohen Minne entspricht in der Folge des Liedes eine modifizierte Konzipierung jener Werte, die auch im Minnesang von zentraler Bedeutung sind. Ähnlich, wie dies eingangs beim Mönch von Salzburg beobachtet werden konnte, interessiert der Wert der Treue und Verlässlichkeit nicht nur einseitig mit Blick auf den (oder im Lied des Mönches: die) Liebenden. Vielmehr wird er im Sinne einer *conditio sine qua non* als gegenseitiger konzipiert beziehungsweise, mehr noch, als Bedingung für das Fortbestehen von Gegenseitigkeit. So wird in der zweiten Strophe als Ursache des Liebesbegehrens die *stätikeit* der Geliebten benannt (V. 4), der der Liebende, wie es prägnant in identischem Reim heißt, ebenfalls *in stättikeit* nur das Beste wünscht (V. 6). Gleichzeitig – und das markiert die Differenz zur *staete*-Konzeption im Minnesang wohl am deutlichsten – wird die Verlässlichkeit der Geliebten nicht nur konstatiert, sondern in der Folge auch fürderhin eingefordert, wenn das singende Ich der Dame in nunmehr spruchdichterlicher Manier rät, *wol stet* zu *beleiben* (III, V. 5), weil sich dies für tugendhafte Frauen allgemein ziemt. Das impliziert die Option der Untreue, die in anderen Liederbuchliedern offen thematisiert wird[39] und verschiebt die Bedeutung des Wertes von einer vornehmlich theoretischen (Verlässlichkeit als Basis für potenzielle Liebesentgegnung) hin zu einer vornehmlich pragmatischen (Verlässlichkeit als Bedingung für eine gegebene Liebesrelation).

Ist *stätikeit* in diesem Sinne gegeben, vermögen jedoch anders als im Minnesang nicht nur das Ent-, sondern auch Fort- und Wiederbestehen von Liebe Freude zu generieren, während das, was sie gefährdet und Klage zu verursachen mag, nicht ein Nicht-Zustandekommen der Liebesentgegnung ist, das auch auf der inneren Werteverpflichtung der Liebenden basiert, sondern auf äußere Störfaktoren verlagert wird.

38 Es ist in diesem Sinne in Relation zu setzen zum Texttypus des Abschiedslieds, der in der Liederbuchlyrik häufiger begegnet; vgl. dazu Sittig 1987, 283–298; Schnyder 2009, 67–71.

39 Vgl. die Gruppe der „Lieder über Untreue und Unbeständigkeit“, von denen Sittig 1987, 258–283, handelt.

Namentlich sind dies die zu Beginn der dritten Strophe genannten *claffer* (V. 1), die schon im Korpus des Mönchs von Salzburg an die Stelle der Sozialaufsicht-Instanz der *huote* bzw. *merkaere* getreten sind. Anders als Letztere sind diese nicht als Protektoren sozialer Verbindlichkeiten inszeniert, sondern treten als *falsche*[] (ebd.) ganz im Gegenteil dazu lasterhaft und verleumderisch auf. Den *liebleich punt* – wie es im Lied des Mönchs von Salzburg hieß (W 19, I, V. 9) – kennzeichnet, dass nachgerade die sich den *claffern* widersetzende Verbundenheit mit der Geliebten die eigene Werteverpflichtung zum Ausdruck bringt und nicht umgekehrt ethisch-moralische Gründe die Gegenseitigkeit der Liebe verhindern. Mit dieser konzeptuellen Verschiebung korreliert auf sprachlicher Ebene zudem der Wandel von der Rede über die Geliebte im Minnesang hin zur Du-Ansprache an sie in der Liederbuchlyrik.[40]

Gert Hübner hat die Liebeskonzeption, die im zitierten Liedbeispiel des *Augsburger Liederbuches* zum Ausdruck kommt, als kennzeichnend für weite Teile der Liebeslyrik beschrieben, die zwischen dem ‚älteren System' des Minnesangs und dem dann ‚neuen' der Leselyrik im Barock besonders im 15. und 16. Jahrhundert entsteht, und dies dementsprechend als ‚mittleres System' bezeichnet.[41] Die Liebeslyrik um 1400 kennzeichnet demgegenüber das variantenreiche Nebeneinander ‚älterer', durch die Gattungstradition des Minnesangs vorgeprägter und ‚jüngerer' Liebesentwürfe, wie sie in der Folge in der Liederbuchlyrik dominieren. Letztere begegnen prominent im Korpus des Mönchs von Salzburg sowie in anonymer Form in frühen Überlieferungsträgern von Liedtypen, die denjenigen der Liederbücher bereits entsprechen, wie etwa der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift.[42] Sie liegen in variierender Ausformung aber auch in den Korpora anderer namentlich bekannter Dichter wie Eberhard von Cersne oder Muskatblut vor, wo sie teils neben, teils in Verschränkung mit höfischen Liebesvorstellungen artikuliert werden.[43] Umgekehrt sind in den weltlichen Liedern des Mönchs von Salzburg sprachliche wie inhaltliche Konstituenten der höfischen Liebe ebenfalls weiterhin präsent.[44] Wenn Burghart Wachinger von einer „gattungsgeschichtliche[n] Situation" gesprochen hat, „in der vieles nebeneinander möglich war",[45] so gilt dies folglich insbesondere für die pluralen Optionen, die die Liebesdichter im Umgang mit tradierten sowie im Entwurf demgegenüber abweichender Liebeskonzeptionen realisiert haben. Dass sie dabei unterschiedliche Schwerpunkte setzen und ihre Werke unterschiedlich folgenreich für die Liebeslyrik nach ihnen waren, ist Ausdruck davon, dass

40 Vgl. dazu Janota 2009 sowie des Weiteren zur Korrelation der rhetorischen Schlichtheit der Diktion in der Liederbuchlyrik mit den skizzierten Eigenheiten der Liebeskonzeption – aufbauend auf Hübner 2005 – meine Überlegungen in Rudolph (im Erscheinen), die auch die zuvor benannten Aspekte anhand weiterer Liedbeispiele aus dem *Augsburger Liederbuch* noch einmal ausführlicher darlegen.

41 Hübner 2002 und 2005. Vgl. kritisch differenzierend zum Begriff Kern 2005a, 32–39.

42 Vgl. Zimmermann 1980 und hier die Lieder Nr. 1–9, 11–13, 26–27, 29–30.

43 Vgl. zu Eberhard die Ausführungen im folgenden Abschnitt 3, bei Muskatblut bspw. die Lieder 10, 13 und 82.

44 Vgl. dazu auch Claassen 2009, 76.

45 Wachinger 1999, 27–28.

mit der Pluralisierung der Rahmenbedingungen, in denen die Texte produziert, rezipiert und tradiert werden, eine Pluralisierung der Poetiken, literarischen Verfahrensweisen und des konzeptuellen Umgangs mit tradierten Liebesdarstellungen einhergeht.

Angesichts der benannten Verschiebungen sowie musikalischer Neuerungen, die ebenfalls mit dem Werk des Mönchs von Salzburg verbunden sind, hat Horst Brunner der Lyrik um 1400 in zwei wegweisenden Aufsätzen von 1978 und 1983 attestiert, „hinsichtlich Produktivität, Experimentierfreude, Reichtum an Innovationen und prägendem Einfluss für die folgenden anderthalb Jahrhunderte der Liedgeschichte“ mit der Zeit um 1200 vergleichbar zu sein.[46] Auch wenn diese Einordnung in der Forschung keinen revidierenden Widerspruch erfahren hat[47] und auch in den literarhistorischen Übersichtsdarstellungen von Brunner selbst oder auch von Franz-Josef Holznagel deutlich zum Ausdruck kommt,[48] gilt es gleichwohl zu konstatieren, dass der Lyrik um 1400 im Speziellen und der spätmittelalterlichen Lyrik im Allgemeinen auch über 40 Jahre nach dem Erscheinen dieser Aufsätze nicht ansatzweise eine Aufmerksamkeit in Forschung wie Lehre zukommt, die mit der hochmittelalterlichen Dichtung vergleichbar wäre. Sucht man dies zu begründen, lassen sich ausgehend von den beschriebenen Punkten neben allgemeinen forschungsgeschichtlichen und -politischen Umständen und mit Blick auf die hier zur Diskussion stehende Liebeslyrik m. E. insbesondere drei Aspekte benennen:

Erstens hat die Beobachtung, dass die spätmittelalterliche Liebeslyrik einerseits in vielen Punkten *nicht mehr* mit dem Minnesang identifizierbar ist und andererseits vielfach *noch nicht* als Lyrikform jenseits der Minnesang-Tradition bezeichnet werden kann, die Kehrseite, ihr trotz ihrer Eigenheiten einen Mangel an Transformationsleistung zu attestieren. Daraus folgt nicht zuletzt ein früher explizit formuliertes, weiterhin wirksames Verdikt der Epigonalität,[49] das sich selbst dort, wo die Texte nachgerade nicht abgewertet werden sollen, etwa in Metaphern wie der ‚Nachblüte‘ der hochmittelalterlichen Dichtung artikuliert.[50] Die Logik dieser Einordnung besteht darin, der spätmittelalterlichen Liebeslyrik gleichsam etwas ‚Nachträgliches‘ zu attribuieren, das literarhistorisch von nachrangiger Bedeutung ist. So spricht beispielsweise Manfred Kern, der sich als einer von wenigen um eine übergreifende Charakterisierung der spätmittelalterlichen Lyrik verdient gemacht hat,[51] prägnant von einer „verspätete[n]

46 Brunner 1978; Brunner 1983, Zitat 392.

47 Einzig zur Frage des Wandels der Liebeskonzeption hat Wachinger 1999, 15–25, modifizierende Überlegungen vorgelegt (vgl. dazu Anm. 36 oben), wobei die jüngere Forschung auch hierin, und m. E. zurecht, wieder vermehrt Brunners Einschätzung gefolgt ist; vgl. in direkter Auseinandersetzung mit beiden Positionen Hübner 2005, 84–90.

48 Holznagel 2013a, Brunner 2022.

49 Vgl. dezidiert kritisch zu diesem Verdikt zuerst Brunner 1978 und 1983.

50 Vgl. bspw. Spiewok 1994, 201.

51 Vgl. Kern 2002, 2005a, 2005b und 2011. Auf Kerns Einordnung wird in Abschnitt 4 unten noch genauer eingegangen.

Literatur“, der er gleichzeitig bescheinigt, zuweilen den Anschein „einer zweit- bis drittklassigen Regionalliteratur“ zu machen.[52] Dazu passt, dass auch dort, wo wie im Ausnahmefall Oswalds von Wolkenstein die Relevanz eines einzelnen Autors unbestritten ist, die Qualitäten der Texte in ihren Eigenheiten weniger als exemplarisch für die spätmittelalterliche Liebesliedpraxis eingestuft werden. Vielmehr gilt Oswalds virtuoser Umgang mit tradierten Formen und Liedtypen vielfach als ein Höhe- und „Endpunkt höfischer Adelslyrik“ und interessiert damit primär in diachroner Perspektive.[53] Max Wehrli spricht in diesem Sinne von einer „Überwindung der mittelalterlichen Lyrik von innen hinaus“[54].

Wie es die zitierte Einstufung Manfred Kerns bereits andeutet, kommt zweitens der europäische Vergleich erschwerend hinzu. Während insbesondere in der italienischen Liebeslyrik bereits neue Paradigmen vorherrschen, vermag die deutschsprachige Lyrik mit ihren bemerkenswerten Kontinuitäten, zugespitzt formuliert, rückständiger zu wirken. Angesichts der Tatsache, dass insbesondere Petrarcas lateinische Werke im deutschsprachigen Raum schon um 1400 rezipiert und übersetzt werden, seine Liebeslyrik aber erst Ende des 16. Jahrhunderts Einfluss auf die deutschsprachige Dichtung nimmt, hat Joachim Knape von einem „verspäteten Petrarkismus“ gesprochen.[55] Unabhängig von den literarhistorisch in vielen Punkten noch weiter zu erarbeitenden Ursachen dafür verdeutlicht die Forschungslage, dass das literaturgeschichtliche Interesse bei Lyriktraditionen, die modernen Progressivitätskriterien entsprechen, höher ausfällt, und dass sich der europäische Vergleich deshalb zu Ungunsten der deutschsprachigen Lyrik des Spätmittelalters auswirkt.[56] Ihr gegenüber müsse man, wie es ebenfalls Manfred Kern formuliert hat, seine „evolutionäre Sicht für zwei Jahrhunderte suspendieren“.[57]

Als dritter Aspekt dürfte überdies anzuführen sein, dass besonders die jüngeren Liedtypen, die ab dem Mönch von Salzburg begegnen, in der Liederbuchlyrik dominieren und in denen die skizzierte Liebeskonzeption begegnet, die von derjenigen des höfischen Minnesang abweicht, vor allem zwei Eigenheiten aufweisen, die – vorsichtig formuliert – dem Komplexitätsinteresse der literaturwissenschaftlichen Forschung nicht entgegenkommen: Zum einen kennzeichnen sie in einem, wenn nicht höheren, so zumindest vergleichbaren Ausmaß wie im Minnesang das persistente Reformulieren

52 Kern 2002, 583. Kern spricht gleichzeitig davon, das Verdikt des Epigonalen sei für die Literatur des Spätmittelalters aufzugeben (ebd., 582).

53 Vgl. exemplarisch für Oswalds Einordnung in zahlreichen literarhistorischen Darstellungen Cramer 1990, 63–65, Zitat 63.

54 Wehrli 1997, 753.

55 Knape 2019.

56 Vgl. nochmals Kern 2002, 582: „Wenn man mit Burghart Wachinger in Sonett, Zyklus und Literarisierung die neuen Paradigmen europäischer Lyrik sieht und wenn man sich vergegenwärtigt, dass Dante zwei Generationen vor und Petrarca ein Zeitgenosse des Mönchs war, wird man allerdings zugeben müssen, dass sich die deutsche Literatur bis Opitz und Gryphius, wenigstens aber bis Regnart aus der sogenannten Hochliteratur Europas verabschiedet. Da kann auch Oswald nicht abhelfen.“

57 Kern 2002, 568.

etablierter sprachlicher Aufbauelemente, Wiederholungsmuster in Rhetorik wie Gedankenfiguren sowie die weitreichende Abwesenheit einer „Ästhetik der Differenz", wie sie Jurij M. Lotman als charakteristisch für vornehmlich moderne Kunstwerke beschrieben hat, in denen Originalität im Sinne eines Abweichens von Bekanntem als Qualitätskriterium gilt.[58] Bis in die rezente Forschung hinein ist besonders der Liederbuchlyrik deshalb immer wieder auch Stereotypie attestiert worden.[59] In direktem Zusammenhang damit lässt sich zum anderen sehen, dass diesen ‚jüngeren' Liedtypen sowohl in der Diktion als auch in der Liebeskonzeption vielfach eine „Kunst der konstruierten Einfachheit"[60] eigen ist, wie sie sich in Anschluss an Gert Hübner beschreiben lässt. Besonders im Vergleich zum meisterlichen Lied kommt in den Liedern eine dezidiert schlichtere Rhetorik zur Anwendung, bei der sich Vers- und Satzbau zumeist entsprechen. Dabei bringt, so Hübner, die „Einfachheit der Diktion die Einfachheit zum Ausdruck, die man sich von der Liebe wünscht"[61], da die Liebe „nicht als das Außerordentliche und Anstrengende erscheinen [soll], sondern als das Einfache und Beruhigte"[62]. Beide Aspekte stehen offensichtlich in Spannung zu gängigen Kriterien der literarhistorischen Validierung von Lyrikausprägungen. Dass die Liederbuchlyrik zudem weitestgehend anonym überliefert und in sozialer Hinsicht heterogen zu verorten ist, erschwert die literaturgeschichtliche Koordinatenbildung zusätzlich.[63] Obwohl Liedtypen dieser Art bis ins 17. Jahrhundert hinein die Lyrikgeschichte prägen,[64] dürfte der Umstand, dass gerade sie aus der Lyrik um 1400 am nachhaltigsten hervorgehen, ein Interesse an der spätmittelalterlichen Lyrik, das nicht primär vom Hochmittelalter aus geleitet ist, zumindest nicht befördert haben.

Wenn also der Befund lautet, dass die spätmittelalterliche Lyrik einerseits literarhistorisch signifikante Eigenheiten aufweist, diese andererseits aber ihre literaturgeschichtliche Einordnung eher erschweren als begünstigen, so scheinen weitere Ansätze zu ihrer Analyse in doppelter Hinsicht geboten. Zum einen gilt es, in induktiver Arbeit die Untersuchung dieser Eigenheiten weiter voranzutreiben, an die wenigen bestehenden Ansätze anzuknüpfen und sie weiter zu differenzieren. Zum anderen bietet eine lyrikgeschichtliche Zeitspanne, die in intrikater Weise von der Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Wandel geprägt ist, das Potenzial, die Kriterien literarhistorischer Einordnungen kritisch zu

58 Vgl. Lotman 1993, 412–414. Rolf-Dietrich Keil übersetzt in der UTB-Ausgabe „Ästhetik der Gegenüberstellung". „Ästhetik der Differenz" ist jedoch gemäß Renate Lachmann die korrektere Übersetzung, vgl. Egidi 2002, 28, Anm. 83.

59 Kern 2002, 567; Kropik 2018, 87, wobei Kropik betont, dass die Texte trotz ihrer „inhaltlichen Stereotypie nicht einfach als ‚gesunkenes Kulturgut' zu begreifen" sind. Relativierend zum Stereotypie-Begriff Hübner 2005, 109.

60 Hübner 2005, 110.

61 Ebd., 117.

62 Ebd., 109. Vgl. darauf aufbauend Rudolph (im Erscheinen).

63 Vgl. in diesem Sinne bereits Brunner 1978, 109. Vgl. allgemein zur Anonymität in mittelhochdeutscher Liedüberlieferung Kropik 2011.

64 Vgl. hierzu Kern 2005a.

überprüfen. Denn vielleicht sollten wir nicht nur die Eigenheiten der deutschsprachigen Liebeslyrik des Spätmittelalters literarhistorisch auf den Prüfstand stellen, sondern umgekehrt auch die Eigenheiten der Lyrikgeschichtsschreibung aus dem Blickpunkt des Spätmittelalters.

3

Dem Anliegen, Eigenheiten der Lyrik um 1400 literarhistorisch zu perspektivieren, soll im Folgenden anhand eines weiteren Textbeispiels nachgegangen werden: dem Liebeslied Nummer 15 aus dem Korpus des Dichters Eberhard von Cersne.[65] Er war unter anderem in Minden als Kanoniker tätig und hat seine Lieder zu Beginn des 15. Jahrhunderts verfasst.[66] Der Text ist ebenso charakteristisch für mehrere Aspekte der spätmittelalterlichen Liebeslyrik wie spezifisch in ihrer Ausführung.

I

Er: *Uff gnade bin ich komen her.*
Sie: *ja, waz were nun din ger?*
Er: *Myn ger ist, daz du gnadest mir,*
wol daz ich han irtzornet dir,
ich armer ungehure wicht.
Sie: *ich weyß van keyme tzorne nicht,*
ich habe schuld mir froyden last.
Er: *werich bi dir geblebin fast,*
so dorftich nu nicht clagen nach.
ich kenne, daz mir recht geschach.
ich meynde mich gevissched han,
dý sijt mir durch daz netzze gan.

II

Sie: *Nu sage, trut frund, dynen råm.*
Er: *ich tar nicht wol vor großem schåm.*
werich geblebin, dar ich waß,
so were der brieb nicht worden naß.
ich meynde mich gebeßirt han.
Sie: *so werstu myner abe stan?*

65 Zitiert nach der Ausgabe von Hages-Weißflog 1998.

66 Die Datierungsfrage diskutiert Hages-Weißflog 1998, 16–17. Bekannt ist, dass Eberhard sein Hauptwerk *Der Minne Regel* 1404 abgeschlossen hat, und es lässt sich plausibilisieren, dass die Lieder vornehmlich danach entstanden sind. Vgl. dazu auch Hages-Weißflogs Überlegungen zur Chronologie der Einträge in der Handschrift (Wien, ÖNB, cod. vinob. 3013), ebd., 261–263.

Er: *frow, du hast ez al gesecht,*
nu gnade, frouwe, dynem knecht:
synd mit listen mir eyn teer,
daz ez hat geplegen eer,
mit lynden sußen worden loß
gantz in liebe tzu sich koß.

III

Er: *Nů̊m reyner frouwen schonich tzwar:*
wer daz an mir tů offinbar,
daz ich daz swache, loze lip
nicht schende, daz tůn gute wib.
ich meynde mich alleyne lieb.
Sie: *hattestu dez eren brieb?*
Er: *ich hattez briebe unde phand,*
mit mund vorsichirt unde hand,
dů̊ sů̊ mir vorbrochin had.
ab daz ir erlich wol an stad,
dez swich ich, alß ich han gesecht.
nu gnade, frouwe, dynem knecht!

IV

Sie: *Daz du mich midest, daz ist recht.*
Er: *so wilt, ich blib vort ire knecht?*
der lozen schar, dů̊ gebich er
tzu knechten: ich dyn nicht enber!
Sie: *ich wunsche, daz ez ir so ge,*
daz sů̊ geyl in froyden ste.
Er: *neyn, nicht gutis ich ir wil:*
ich wunsche ir ungeluckes vil,
so vil, alze sů̊ dez ist gewert!
dy loze, valsche sy entert!
god gebe ir allez hertzeleyd!
frouw schande had sů̊ schon gecleyd!

V

Er: *Mir schach ny werß, sam sů̊ mir tůt.*
Sie: *sů̊ kans wol weder machen gud.*
Er: *ich roche ir gute nicht eyn stro:*
wiltu, so byn ich weder fro,
wiltu, so werdich weder geyl!
Sie: *duld eyn cleyn, dir schicht wol heyl.*
Er: *dar uff so wil ich frolich syn!*

du y und y dȳ liebiste myn
bist gewest und blibist vord.
ich wol getruwe dyner word:
myn heyl, myn trost, myn salden bůnd,
nu hilff mir schier in kortzer stund! Amen.

I: [Er] Für Gnade bin ich hergekommen. | [Sie] Ja, was hättest du jetzt für ein Anliegen? | [Er] Mein Anliegen ist, dass du mir Gnade erweist, | auch wenn ich dich erzürnt habe, | ich dürftiges, schreckliches Geschöpf. | [Sie] Ich weiß von keinem Zorn, | ich bin freudvoll aus eigenen Stücken. | [Er] Wäre ich fest bei dir geblieben, | dann dürfte ich jetzt nicht mehr klagen. | Ich erkenne, dass mir recht geschehen ist. | Ich glaubte, mir geangelt zu haben, | was mir seither durchs Netz geht.

II: [Sie] Jetzt sag, lieber Freund, was du willst. | [Er] Ich traue mich aus großer Scham nicht. | Wäre ich geblieben, wo ich war, | dann wäre der Brief nicht nass geworden. | Ich glaubte, mich gebessert zu haben. | [Sie] Also willst du mir fernbleiben? | [Er] Dame, du hast es alles gesagt, | jetzt sei deinem Knecht gnädig, Dame, | weil es ein hinterlistiges Tier war | – das so etwas schon früher gemacht hat –, | was mich mit lieblich sanft betörenden Worten | völlig zu sich gelockt hat in Liebesdingen.

III: [Er] Auf den Namen edler Damen nehme ich wahrlich Rücksicht: | Wer mich diese Haltung deutlich zeigen lässt – | dass ich auch die Unedle, Unzuverlässige | nicht der Schande preisgebe –, das sind gute Frauen. | Ich glaubte, dass ich allein (ihr) lieb wäre. | [Sie] Hattest du dafür ihre briefliche Zusage? | [Er] Ich hatte dafür Brief und Pfand, | es war mit Mund und Hand versichert, | was sie mir gegenüber gebrochen hat. | Dazu, ob ihr das gut ansteht, | schweige ich, wie gesagt. | Jetzt sei deinem Knecht gnädig, Dame!

IV: [Sie] Dass du mir fernbleibst, ist richtig. | [Er] Willst du also, dass ich weiterhin ihr Knecht bleibe? | Die Schar der Unzuverlässigen, die gestehe ich ihr | als Knechte zu – auf dich will ich nicht verzichten! | [Sie] Ich wünsche, ihr möge es so gehen, | dass sie froh und heiter ist. | [Er] Nein, ich gönne ihr nichts Gutes: | Ich wünsche ihr viel Unglück, | so viel, wie ihr zusteht! | Die Unzuverlässige, Falsche sei entehrt! | Gott gebe ihr sämtliches Herzensleid! | Frau Schande hat sie komplett[67] eingekleidet!

V: [Er] Mir ist nie Schlimmeres passiert, als was sie mir antut. | [Sie] Sie kann es bestimmt wiedergutmachen. | [Er] Mir ist ihre Güte keinen Strohhalm wert: | Willst du es, dann bin ich wieder froh, | willst du es, dann werde ich wieder heiter. | [Sie] Gedulde dich ein wenig, dir widerfährt wohl noch Glück. | [Er] Darauf will ich mich freuen! | Du bist immer und immer meine Liebste | gewesen und bleibst es weiterhin. | Ich vertraue deinen Worten. | Mein Glück, mein Trost, meine gesammelte Seligkeit, | hilf mir jetzt möglichst schnell! Amen.[68]

67 Hages-Weißflog 1998, 205, übersetzt *schon* hier mit der wohl bereits im Mittelhochdeutschen, im 15. Jahrhundert aber sicher belegten Bedeutung ‚bereits'. Naheliegender ist m. E. entweder die hier gewählte, ebenfalls von den geläufigeren Bedeutungsnuancen von mhd. *schône* abweichende, aber ebenso belegte Semantik von ‚vollständig, ganz und gar' (vgl. BMZ, Art. „*schône*") oder ein Verständnis von ‚anständig' in ironischem Sinne.

68 Vgl. zu weiteren Einzelfragen der Übersetzung auch die Übersetzung und den Kommentar bei Hages-Weißflog 1998, 204–209.

Das melodielos überlieferte Lied stellt eine pointierte Variante der seit dem 12. Jahrhundert im Mittelhochdeutschen tradierten Form des Dialogliedes dar.[69] Es wandelt den die Subgattung seit Albrecht von Johannsdorf konstituierenden Überraschungseffekt ab, dass Liebender und Geliebte sich scheinbar unbeobachtet unterhalten können – *âne huote*, wie es bei Albrecht heißt (MF 93,12), *pöser falscher klaffer sag* entzogen, wie es der Mönch von Salzburg in einem seiner Dialoglieder formuliert (W 5, Str. I, V. 11). Überraschend ist in diesem Lied nicht, dass der Liebende überhaupt *uff gnade* (I, V. 1) den Weg zur Geliebten gefunden hat; frappierend ist, dass er gekommen ist, um sich zu entschuldigen. Dadurch erfolgt mit dem Unterlaufen des in der Gattungstradition der Liebeslyrik Erwartbaren zugleich eine Umbesetzung des Gnade-Begriffs: Er bezeichnet nicht das religiös konnotierte Entgegenkommen der unerreichbaren Dame,[70] sondern die rechtlich konnotierte Begnadigung des schuldig Gewordenen. Am Beginn des Liedes steht somit ein doppeltes Ereignis: das Benennen eines für die Liebeslyrik eklatanten Ordnungsbruchs – des Erzürnens der *frow* (II, V. 7) –, der zugleich spielerisch mit den Konventionen des Dialoglieds bricht.

Die adressierte Dame verneint die Ereignishaftigkeit des Angesprochenen jedoch in gleichfalls doppelter Hinsicht: Erstens wisse sie nichts von Zorn beziehungsweise dessen Anlass; zweitens könne sie selbstverantwortet eine *last* (I, V. 7), sprich: eine ganze Fülle, an Freude ihr Eigen nennen. Sie befinde sich in einem unbetrübten Zustand und zwar auf selbstverantwortete Weise. Wenn der Mann in der Folge insistiert, er hätte bei ihr bleiben sollen (I, V. 8–9), indiziert dies eine Relationiertheit, die in der Rede der Dame gerade nicht zum Ausdruck kam. Das verschärft den Kontrast zwischen der freudvollen Frau und dem schuldbewussten Mann, der schließlich metaphorisch bekennt, einer anderen Liebe nachgegangen und dann seinerseits untreu behandelt worden zu sein. Er meinte, sich „geangelt zu haben", was ihm dann „durchs Netz geht" (I, V. 11–12), kehrt nun also nachgerade mangels Alternativen zurück, was ihn zusätzlich desavouiert.

Statt dass das Ereignis aber Handlung nach sich zieht, wird die von ihm verletzte Ordnung, die *triuwe* – die Frage, was, wie es im Text zweimal heißt, *recht* ist (I, V. 10; IV, V. 1) –, ab der zweiten Strophe wie allenthalben in der spätmittelalterlichen Liebeslyrik weiter diskursiviert. Dabei ist auch im weiteren Verlauf des Liedes der Modus der Verhandlung bemerkenswert. Die Gesprächspartner diskutieren die genaueren Umstände des Treuebruchs und, welche Reaktion daraus zu folgen hat. Auf die Aufforderung der Dame, er möge sein Anliegen vorbringen (II, V. 1) – die gewitzt überspielt, dass der Mann dies längst getan hat –, bekennt er seine Scham und sagt, im Bildfeld des Wassers bleibend, aus, dass der „Brief" nass geworden sei (II, V. 4). Wie im eingangs zitierten Mönch-von-Salzburg-Lied verweist dies auf eine Treue-Verbürgung, wobei die Metapher mit der Schrift als Medium der Verbindlichkeit und

69 Vgl. einführend zum Dialoglied im Minnesang Münkler 2021.

70 Vgl. dazu Kellner/Rudolph 2021b.

ihrer gleichwohl gegebenen Verflüssigung prägnant zum Ausdruck bringt, wie gravierend das Ereignis einzustufen ist: Insofern der *brieb* ein urkundliches Schreiben bezeichnet, ist folglich gleichermaßen ein Rechtsbuch konnotiert.[71]

Weil die Schrift ihren Wert verloren hat, muss geredet werden, und der Mann versichert, sich gebessert zu haben (II, V. 5). Diese Aussage wäre in Anlass und Ausführung im hochmittelalterlichen Minnesang undenkbar, und dementsprechend ist das Verb *bezzern* in der Liebeslyrik bis 1400 nicht belegt. Dass die Dame darauf pointiert die Frage entgegnet, ob er sich ihr demnach nun fernhalten wolle (II, V. 6), und der Mann seine Bitte um Begnadigung erstens wiederholt und zweitens damit begründet, er sei auf gleichsam animalische Weise verführt worden (II, V. 7–12), überführt den Dialog mehr und mehr von der konkreten Situation in die Verhandlung eines allgemeinen Kasus: Wie umgehen mit einem untreu gewordenen Liebhaber, der wieder Aufnahme finden will?

Das ist im Falle Eberhards von Cersne kein Zufall. Der geistliche Autor, der 1397 an der Erfurter Universität den Grad des *baccalarius artium* erworben hat,[72] hat neben seinen 20 Liebesliedern die erste deutschsprachige Bearbeitung des lateinischen Traktats *De amore* von Andreas Capellanus aus dem späten 12. Jahrhundert vorgelegt, die mit den Liedern im Verbund überliefert ist.[73] Die Rezeption von *De amore* als einem Text, der seinerseits in der auf Ovid zurückgehenden *Ars-amatoria*-Tradition steht,[74] ist für die Verschiebungen von der hoch- zur spätmittelalterlichen Liebeslyrik insofern hochgradig charakteristisch, als der Traktat gerade nicht zum engeren Bezugshorizont des Minnesangs zu zählen ist. Dass der Text mit seinen lehrhaft-normativen Aussagen darüber, wie Einzelfragen der Liebesentstehung (Buch I) und -bewahrung (Buch II) zu bewerten sind, Jahrhunderte später eine eigene volkssprachliche Adaptation erfährt und auch über Eberhard hinaus breiter rezipiert wird,[75] verdeutlicht die oben skizzierten, veränderten Verhältnisse der Liebeslyrik zu anderen Gattungen: Seine nun vermehrte Rezeption dürfte sich wesentlich jenem gestiegenen Interesse an sowohl lehrhaft-didaktischen als auch konkretere Umstände betreffenden Verhandlungen von Liebe verdanken, das auch in der gewachsenen Relevanz der Sangspruchtradition sowie der Minnerede für die Liebeslyrik zum Ausdruck kommt. In *Der Minne Regel* gliedert Eberhard insbesondere die kasuistischen Passagen aus dem zweiten Buch des Traktats in eine Minnerede ein, in der der Erzähler und die Königin der Liebe in deren Reich ein Lehrgespräch führen.[76] Darin werden unter anderem die Frage erörtert, wie mit einem

71 Vgl. zu diesem Aspekt nochmals Küsters 2023, der auf das hier zur Diskussion stehende Lied allerdings nicht eingeht.

72 Vgl. zur Person des Autors Hages-Weißflog 1998, 5–17.

73 Vgl. Eberhard von Cersne, *Der Minne Regel*, hrsg. von Buschinger 1981, sowie zur Überlieferung auch Hages-Weißflog 1998, 257–276.

74 Vgl. Knapp 2006, 608–609.

75 Vgl. auch Küsters 2023, 288–293.

76 Vgl. einführend Glier 1980, 270–272, und Hages-Weißflog 1998, 17–26.

Liebhaber zu verfahren ist, der zu einer anderen Dame gegangen ist, ohne seine ursprüngliche eigentlich verlassen zu wollen, die Frage, ob eine Dame, die einen solchen Liebhaber wieder aufnimmt, Lob verdient hat, oder die Frage, was zu tun ist, wenn ein Liebhaber eine neue Geliebte wieder uninteressant findet und zur ehemaligen zurückkehren will. Die Antworten darauf fallen im negativen Sinne für den Liebhaber aus.[77]

In seinem Liebeslied verknüpft der Autor die Subgattung des Dialogliedes mit der Thematik und Rhetorik der Minnekasuistik, für die neben *Der Minne Regel* insgesamt die Gattung der Minnerede zum Bezugshorizont zu zählen ist.[78] Er entspricht dabei einer Tendenz der spätmittelalterlichen Liebeslyrik, die allgemeine Liebesverhandlung vielfach spezifischer zu kontextualisieren, als dies im Minnesang Usus ist. Dies kann räumlich geschehen wie im zitierten Lied des Mönchs von Salzburg, zeitlich wie in Neujahrs- und Fastnachtsliedern oder auch situativ wie im vorliegenden Fall.[79] Die tendenzielle Überzeitlichkeit der Minne, ihre von Statik geprägte ‚Eigenzeit'[80], zeigt sich dabei verschoben hin zu freilich ebenfalls im Allgemeinen verbleibenden Stationen einer Liebes-‚Geschichte'.[81] Dadurch werden Darstellung und Verhandlung der gleichbleibenden Werte anhand differierender Kontextualisierungen dynamisiert. Im vorliegenden Fall beziehen sich Dynamik und Spannung dabei daraus, dass die Antwort auf die Frage, ob ein untreu gewordener Liebhaber wieder Aufnahme finden kann, erst aufgespart wird und dann uneindeutig ausfällt.

Zunächst kommt das Gespräch auf die andere Dame zu sprechen, die den Liebhaber verführt hat. In der dritten Strophe besagt er in einem performativen Selbstwiderspruch, er wolle *daz swache, loze lip* nicht beschimpfen, um die prinzipielle ethische Vortrefflichkeit *reyner frouwen* nicht in Zweifel zu ziehen (III, V. 1–3) – eine Allusion auf den hier offenkundig subvertierten Wertekanon des höfischen Minnesangs. In einer weiteren Konkretisierung von *triuwe* wird sodann wieder anhand der *brief*-Symbolik überprüft, ob von Seiten der anderen Frau eine Treuebekundung verbürgt gewesen sei, was bejaht und deren Bruch erneut beklagt wird (III, V. 6–12). Dadurch kommt zum Ausdruck, dass äußere Verpflichtungserklärungen wenig wert sind, solange sie nicht mit einer inneren Werteorientierung einhergehen, und dass genau diese beim Liebesrückkehrer nun auf dem Prüfstand steht.

Dynamik verleihen der Verhandlung in den beiden Schlussstrophen insbesondere die Aussagen der Dame. Sie konstatiert zunächst, dass es *recht* sei, wenn der Mann ihr fernbliebe (IV, V. 1), markiert also dessen Ansprache an sie als weitere Ordnungs-

77 Es handelt sich um die Fragen 5, 6 und 31 (Eberhard von Cersne, *Der Minne Regel*, hrsg. von Buschinger 1981, V. 1507–1726 und 3469–3504). Vgl. dazu Hages-Weißflog 1998, 210.

78 Vgl. dazu auch die Hinweise bei Hages-Weißflog 1998, 209–210, 214.

79 Vgl. in diesem Zusammenhang etwa auch das Spiel mit Namensinitalen in zahlreichen Texten der spätmittelalterlichen Lyrik, dazu Küsters 2023. Zum Neujahrslied als Texttypus vgl. Schnyder 2009, 61–66.

80 Vgl. zum Begriff Lieb 2001.

81 Vgl. Wachinger 1999, 20

überschreitung. Diese vorläufige Absage provoziert bei ihm eine durchaus wüste Beschimpfung der anderen Dame, die sich als Sprechakt der gänzlichen Lossagung von ihr verstehen lässt (IV, V. 2–4, 7–12).[82] Befeuert wird dies durch die überraschende Aussage der Frau, sie wünsche der anderen Freude (IV, V. 5–6), jenen Zustand also, in dem sie sich zu Liedbeginn selbst situiert hatte. Während die Dame somit weiter allgemein auf Ordnung verweist, insistiert der Liebhaber darauf, dass diese nur durch seine Begnadigung wiederherzustellen sei. Die topische Konstellation vom Dienstmann, der sich eine Handlung erhofft, die die *frouwe* verweigert, wird hier überführt in eine Situation, in der nicht die Frage ist, ob es ein Entgegenkommen in Liebesdingen geben kann, sondern unter welchen Bedingungen.

Auch in der letzten Strophe sieht die Angesprochene die Verantwortung für eine Reaktion auf das eingetretene Unheil nicht bei sich. Während sie aussagt, dass es ja die andere Frau „wiedergutmachen" könne (V, V. 2), widerspricht er vehement und repetiert in anaphorischer Wendung, dass nur sie selbst ihm Freude spenden könne (V, V. 3–5). Ihre folgende und letzte Bemerkung: *duld eyn kleyn, dir schicht wol heyl* (V, V. 6), wird von ihm als finale Aussicht auf eine Begnadigung ausgelegt. Sie führt zu Freudebekundung, Frauenlob und Treueversicherung und mündet in den emphatischen Gebetsschluss *Amen* (V, V. 7–12). Doch auch weil der Liebhaber im letzten Vers nochmals seine Bitte, sie möge ihm schnellstmöglich helfen, wiederholt, bleibt bis zuletzt offen, ob die Aussage der Dame als konkretes Versprechen, selbst tätig zu werden, zu verstehen ist. Was, in welcher Form und von wem *wol heyl* auslösen wird, bleibt unbenannt, und dadurch tritt die Dame bis zum Schluss nicht als eine auf, die auf das Ereignis im Sinne einer konkreten Handlung reagiert. Sie repräsentiert das Prinzip der Freude und Ordnung, wünscht diese auch Anderen und demonstriert, dass diejenigen, die nicht diesem Prinzip gemäß handeln, selbst verpflichtet sind, anders zu handeln. Im Unterschied zu den Dialogliedern des 12. und 13. Jahrhunderts steht am Lied-Ende somit aber auch keine Absage an den Liebenden. Nicht die Unmöglichkeit der Liebe steht in diesem Lied zur Verhandlung, sondern ihre prinzipiell im Bereich des Möglichen liegenden Bedingungen.

Damit artikuliert sich in Eberhards Liebeslied Nummer 15 ein Liebesverständnis, das jenem in den Liedern des Mönchs von Salzburg und in den Liederbüchern deutlich nähersteht als dem der Hohen Minne. Deren Konstituenten werden ebenso anzitiert wie offensiv abgewandelt, und der Text entfaltet seinen Witz auch vor der Folie dessen, was im Dialoglied erwartbar und was in höfischen Liebesdarstellungen tabuisiert ist. Signifikant für die Eigenheiten der spätmittelalterlichen Liebeslyrik insbesondere um 1400 ist daran einerseits, dass Liebesentwürfe des höfischen Minnesangs, wie sie bei Eberhard etwa in den Liedern 1, 5 und 12 noch dominieren, neben und in Verschränkung mit Formulierungen von Liebe begegnen, in denen Treue pragmatisch konkretisiert und Gegenseitigkeit enttabuisiert erscheint. Im vorliegenden Lied ist

82 Vgl. dazu auch Hages-Weißflog 1998, 209.

zwar von der *frouwe* und dem *knecht* die Rede, was die Dienstterminologie des Hohen Sangs aufgreift. Gleichzeitig agieren und argumentieren vor allem der Mann, aber auch die Frau in einer alles anderen als idealtypisch höfischen Weise. Da sich Sprechmodus und Besprochenes jedoch nicht minder deutlich vom Modus der dörperlichen Thematisierung von Liebe unterscheiden, die in den sogenannten ‚Neidhartiana' im Spätmittelalter breiten Raum einnimmt,[83] zeigt sich hierin deutlich die Ausweitung der Möglichkeiten, Liebe zu situieren und zu perspektivieren, die mit Diversifizierung der Kontexte einhergeht, in denen Liebeslyrik entsteht und rezipiert wird.

Andererseits ist es signifikant, dass der Text zur Verhandlung von Treue und Untreue nicht nur in der Verschränkung der Liebeskonzepte, sondern auch in einer Vermischung unterschiedlicher Gattungstraditionen und diskursiver Bezugshorizonte verfährt. Die Minnesang-Tradition des Dialogliedes, deren Konventionen spielerisch unterwandert werden, wird amalgamiert mit dialogischen Verhandlungen von Treue und ihrer Gefährdung, wie sie auch im Korpus des Mönchs von Salzburg wiederholt begegnen.[84] Darin wird ein Minnekasus im Stile von Minnerede und -didaxe entfaltet, wie sie Eberhard selbst in *Der Minne Regel* verfasst hat. Im Hintergrund könnte, wie Hages-Weißflog vermutet, zudem eine Rezeption provenzalischer „Chansons de retour et d'excuse" stehen, die ebenfalls die reuevolle Rückkehr des Liebhabers thematisieren.[85] Denkbar erscheint dies auch deshalb, weil sich im Spätmittelalter bei mehreren Autoren eine wieder erstarkte Rezeption romanischer Liedformen beobachten lässt, und zwar sowohl in musikalischer als auch in inhaltlicher Hinsicht.[86] Zusammengenommen inszeniert der Text einen Minnekasus in der Form des Dialogliedes, indem er ebenso Anleihen bei der Semantik der Hohen Minne nimmt, wie er sie überschreitet, indem er womöglich über den Minnesang hinaus Elemente provenzalischer Liedtypen aufgreift, und indem er ein pragmatisches Treueverständnis, wie es in den Liedern des Mönchs und in den Liederbüchern dominiert, in einer dafür ebenfalls ungewöhnlichen Weise anhand der Situation einer reuigen Rückkehr der Diskussion aussetzt.

83 Vgl. zur Neidhart-Tradition als einem der zentralen lyrischen Diskurse des Spätmittelalters einführend Bennewitz 2007, Holznagel 2013a, 68–73, und Brunner 2022, 308–309, sowie die tabellarische Darstellung bei Holznagel 2013b, 76.

84 Vgl. zur „Nähe zu den Gesprächsliedern des Mönchs" auch Hages-Weißflog 1998, 209–215; zu den Dialogliedern im Korpus des Mönchs von Salzburg vgl. Hübner 2011.

85 Vgl. Hages-Weißflog 1998, 211–213.

86 Vgl. neben der prominenten Romania-Rezeption bei Oswald (dazu Hartmann 2011) etwa auch die Übernahme romanischer Liedformen beim Mönch von Salzburg (März 1999, 443) sowie die Überlegungen bei Hübner 2005, 86, dass für die ‚jüngeren' Liedtypen beim Mönch sowie in der Liederbuchlyrik auch ein Einfluss französischer Lyrik des 14. Jahrhunderts, bes. Eustache Deschamps', geltend gemacht werden dürfte.

4

Das Verfahren, zentrale Aspekte der Liebe und ihrer Beschaffenheit anhand des Rückgriffs auf andere Diskursformen und -elemente anders zu perspektivieren und damit auf eigene Weise verhandeln zu können, wird in Eberhards Lied Nummer 15 zwar auf eine sehr spezifische Weise umgesetzt, die in dieser Form keine Parallele in anderen Liebeslied-Korpora hat. Das Verfahren selbst aber ist für die Eigenheiten der Liebeslyrik um 1400 hochgradig charakteristisch. So lässt es sich trotz der gänzlich anderen Kontextualisierung und des differierenden Personals auch beim eingangs zitierten Lied aus dem Korpus des Mönchs von Salzburg beobachten: Auch hier zielt der Sprechakt auf eine Versicherung von Treue und auf gewogene Aufnahme beim geliebten Gegenüber. Auch hier ist das Gegenbild eine Verlockung durch Dritte – die *fremd lieb*, wie es beim Mönch heißt (III, V. 1) –, wobei die Verführung nicht rekursiv eingestanden, sondern prospektiv abgewiesen wird. Und auch hier wird die liebeslyrische Thematisierung der Treue und ihrer Gefährdung durch eine spezifische Kontextualisierung neu perspektivierbar und dabei verschränkt mit einer anderen Diskursform – in diesem Falle dem urkundlichen Schreiben –, was es zusätzlich ermöglicht, die allgemeine Thematik in besonderer Weise zum Ausdruck bringen zu können. Dabei besteht schließlich eine spezifische Parallele im jeweiligen spielerischen Umgang mit der Symbolik des *briefes* als eines urkundlichen Schreibens, der einmal mittels Rhetorik, einmal metaphorisch Eigenheiten der Schriftlichkeit im Sinne von rechtlicher Verbindlichkeit für die Darstellung und Verhandlung produktiv macht.

Die Forschung hat in Eberhard von Cersne den tendenziell traditionsverhafteten Dichter und im Mönch von Salzburg den tendenziell zukunftsweisenden gesehen.[87] Der Abgleich ihrer beiden Lieder zeigt, dass die zeitlich nah beieinander liegenden, räumlich aber weit entfernten Autoren in unterschiedlichen Ausprägungen und im Rückgriff auf unterschiedliche Diskurstypen gleichwohl äquivalente Strategien bei der Darstellung und Verhandlung äquivalenter Thematiken verwenden. Es lässt sich in diesem Sinne auch allgemein als Eigenheit der Liebeslyrik um 1400 beschreiben, dass es sie nicht nur charakterisiert, besonders in Lexik und Motivik weiterhin auf Minnesang als Bezugsgröße zu rekurrieren, zunehmend aber eine gewandelte Konzeption von Liebe zu beinhalten. Ebenso kennzeichnet es sie, sowohl dort, wo Konstituenten der höfischen Liebe noch vermehrt aktualisiert werden, als auch dort, wo an ihrer Stelle bereits ein modifiziertes, ‚neueres' Liebeskonzept zum Ausdruck kommt, tradierte Formen der Liebeslyrik auf neue Weise mit anderen Textsorten und -mustern zu kombinieren. Dabei greifen die Autoren in der zweiten Hälfte des 14. und der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in einem sehr viel breiteren Ausmaß, als dies im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts der Fall war, Elemente anderer Gattungstraditionen sowie anderer Diskurse und Diskurstypen auf. Sie vermischen die Gattungen, reichern das gattungsgeschicht-

87 Vgl. in diesem Sinne bes. Brunner 1978, 112–124.

lich in der Liebeslyrik Konventionalisierte um diverse Bezugshorizonte an, vollziehen wechselseitige Umbesetzungen und setzen dabei je eigene Schwerpunkte. So greift – um einige prominentere Beispiele nebeneinander zu stellen – Heinrich von Mügeln in seinen Liebesliedern, die auf die Demonstration poetischer Meisterschaft angelegt sind, nicht nur auf sein eigenes Spruchwerk, sondern auch auf naturkundliches Wissen und naturphilosophische Entwürfe in der Tradition der sogenannten Schule von Chartres zurück.[88] Er modifiziert diese im Modus der Überbietung der tradierten Liebeslyrik und macht dabei vielfach auch religiöse Semantik fruchtbar.[89] Muskatblut kombiniert in anderer Weise spruchdichterisches und liebeslyrisches Sprechen, indem er beispielsweise Affiziertheit von der Liebe und lehrhaftes Sprechen über Liebe oder auch weltliche und religiöse Semantiken bis hin zur Hybridisierung der Gattungstraditionen durchmischt. So können bei ihm Lieder mit Minnereden-Topik beginnen, Natureingang und Minnethematik entfalten, um schließlich in Marienlyrik zu kippen und in Gebetsform zu enden.[90] Eberhard von Cersne nimmt, wie gesehen, in seinen Liedern unterschiedliche Liedtypen und Motive aus dem Minnesang auf und verschränkt sie unter anderem mit der Motivik und Rhetorik aus Minnereden und -didaxe. Oswald von Wolkenstein unterzieht bekanntlich ein bemerkenswert breites Spektrum an tradierten Liedformen einer vielfach virtuosen Variation mit zuweilen biographisierenden Konkretisierungen, greift dabei nicht selten auch auf Elemente romanischer Lyriktraditionen zurück und verfährt überdies immer wieder in Umbesetzungen zwischen Höfischem und Dörperlichem sowie Weltlichem und Geistlichem.[91] Und auch der Mönch von Salzburg verschränkt etwa in seinen Tagelied-Variationen wie der *Trumpet* (W 5) konventionalisierte Elemente aus dem Minnesang mit einem gewandelten Liebesentwurf und romanischen Liedformen wie der Serena, wobei er mit der Mehrstimmigkeit zugleich musikalische Neuerungen einführt.[92]

Die beschriebene Pluralisierung der sprachlichen und konzeptuellen Optionen in der Lyrik um 1400, Liebe darzustellen und zu verhandeln, stellt sich in dieser Hinsicht auch als Ergebnis vergleichbarer poetischer Strategien dar, durch die Kombination und wechselseitige Umbesetzung von Elementen verschiedener Gattungstraditionen und Diskurstypen gerade in der Fortführung des Tradierten eigene und teils neue Darstellungsformen zu entwickeln. Gegenüber der Variationskunst des Minnesangs erweist

88 Vgl. dazu ausführlich Rudolph/Urban 2022a.

89 Vgl. zur religiösen Semantik in den Liebesliedern Heinrichs von Mügeln u. a. Kellner 2002; Köbele 2003, 47–116, 148–162; Rudolph/Urban 2022a; Rudolph/Urban 2022b.

90 Vgl. Lied 49 (nach der Zählung der neuen Ausgabe *Die Lieder Muskatbluts,* hrsg. von Haustein/Willms 2021) und zu diesem Lied Rudolph 2020. Vgl. des Weiteren u. a. Lied 50, das Elemente aus Liebes- und Marienlyrik kombiniert, oder Lied 65, das Reflexionen über den „Willen" mit Adressierungen an die Geliebte verschränkt.

91 Vgl. als konzisen Überblick zu Oswalds Romania-Rezeption Hartmann 2011, zu Umbesetzungen zwischen Geistlichem und Weltlichem bei Oswald und Hugo von Montfort jüngst Kellner 2023.

92 Vgl. zum Lied Kommentar und Literaturhinweise bei März 1999, 382–385, sowie an danach erschienener Literatur bes. Hübner 2011 und meine Überlegungen in Rudolph (in Vorbereitung).

sich dies einerseits als Fortführung, andererseits aber wesentlich auch als Modifikation der Verfahren, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Durch die variierenden Kontextualisierungen, Sprechpositionen und Redeformen erscheinen nicht nur die je aktualisierten Topoi und Modi der höfischen Liebesdarstellung ihrerseits variiert, also als das, was anhand von Verfahren der variierenden Wiederholung stets aufs Neue anders reformuliert wird. Vielmehr stellen sie zunehmend selbst Mittel der Variation dar, ein nunmehr in zentralen Aspekten gewandeltes Liebesverständnis in unterschiedlicher Weise zu artikulieren und zu reflektieren. So werden, wie beschrieben, etwa mit der Dienstterminologie oder dem Motiv der Verwundung durch die Geliebte tradierte Vorstellungen aktualisiert, um in ihrer Wiederholung gleichsam abweichende Vorstellungen von der Relationierung der Liebenden zum Ausdruck zu bringen. Des Weiteren zeigt sich das Spektrum der darüber hinausgehenden Genres und Diskurse, auf die zum Zwecke der variierenden Perspektivierung der Liebe zurückgegriffen wird, gegenüber dem hochmittelalterlichen Minnesang beträchtlich erweitert. Dies lässt sich als Teil einer die Subgattungen übergreifenden Tendenz der spätmittelalterlichen Lyrik beschreiben, das, was zuvor gattungssystematisch noch separierter erschien, zu vermischen, die Gattungsgrenzen zu verflüssigen und über die Elemente des Tradierten freier zu verfügen.[93]

Einen solchen „Prozess der Mischung von Gattungs- und Diskurstypen“ hat Manfred Kern auch für die Lyrik nach 1400 als kennzeichnend beschrieben.[94] Analog zu Tendenzen des späthöfischen Romans, die von der Forschung als „Poetik des Hybriden“ gekennzeichnet wurden, sieht er bei der Lyrik eine „Verwilderung“ am Werk, die sich schon bei Konrad von Würzburg beobachten lasse,[95] die er aber vor allem bei Texten nach den hier untersuchten, also ab der Mitte des 15. Jahrhunderts, nachzuweisen sucht. Den Vorgang der Verwilderung begreift Kern als einen ambivalenten: Bei der „Kreuzung diverser und zum Teil divergenter textueller Muster“[96] sei die spätere Lyrik einerseits „einer überkommenen Topik sozusagen hilflos ausgesetzt“, weshalb das Tradierte häufig dysfunktional in den Texten integriert sei.[97] Andererseits könne die Verwilderung „auch als eine Form der Synthese angesehen werden, die erprobte literarische Muster [...] an neue Publikumsschichten vermittelt“[98]. Kern sieht Parallelen zur Malerei und auch zu Bildern in der frühen Druckpraxis und spricht von einer Literatur, die eben nicht nur als epigonal zu bezeichnen sei, sondern deren „Ästhetik der Digression und der Repetition“ auch das Potenzial habe, Neues zu entwickeln.[99]

Für die hier in den Blick genommenen, früheren Beispiele der Liebeslyrik um 1400 lässt sich allerdings m. E. nur schwerlich von einer digressiven Ästhetik beziehungs-

93 Vgl. in diesem Sinne auch Wachinger 1999, 27–28.
94 Vgl. Kern 2002, 2005a, 2005b und 2011. Zitat Kern 2002, 575.
95 Kern 2011, 24.
96 Ebd., 14.
97 Ebd., 26
98 Ebd.
99 Ebd., 27.

weise einer potenziell dysfunktionalen Eigendynamik der aktualisierten Topoi unterschiedlicher Provenienz sprechen. Der Rückgriff auf tradierte Liedformen sowie die Lexik und Motivik des Minnesangs erfüllen hier die Funktion, die Thematisierung gewandelter Vorstellungen von Liebe literarisch zu profilieren, die liebeslyrische Kompetenz des Dichters zu einer Zeit, in der die Liebeslyrik sozial nicht mehr einheitlich verortet ist, zu demonstrieren und nicht zuletzt auch auf der Folie des Bekannten den Witz des Neuen zu entfalten. Die situativen Konkretisierungen und das Hinzuziehen von Elementen anderer Textformen und Bezugshorizonte kommen einem breiteren Spektrum an Rezeptionsinteressen entgegen und dienen gleichsam zur Aktualisierung des Tradierten.

Die Dialektik von Kontinuität und Wandel besteht in der Liebeslyrik um 1400 somit nicht darin, dass sie sich – zugespitzt ausgedrückt – bei der Formulierung des Neuen vom Alten nicht lösen kann und dieses zunehmend dysfunktional zu erscheinen vermag. Sie ist vielmehr dadurch gekennzeichnet, dass sich im Rahmen einer Lyrikgeschichte, die auch zuvor nicht von einer Differenzästhetik geprägt war, neue Vorstellungen von Liebe gleichfalls nicht im Modus einer Überwindung der tradierten Entwürfe artikulieren, sondern im Modus der variierenden Reformulierung eines sehr viel breiteren Spektrums an Tradiertem unter veränderten Bedingungen. Auf die Variationskunst des Minnesangs folgt in der Liebeslyrik um 1400 u. a. eine Kunst der Kombination, die in Gegenstand wie Verfahren gleichermaßen von Kontinuität und Wandel geprägt ist.

Die Herausforderung, die die spätmittelalterliche Liebeslyrik aus literarhistorischer Sicht stellt, liegt m. E. folglich darin, dass sie sowohl spezifische poetische Verfahren als auch ein gewandeltes Liebesverständnis aufweist, beides aber nicht im Stile einer Ab- und Loslösung von der Tradition in Erscheinung tritt, sondern gleichsam auf ihr aufbaut. Das steht in harter Fügung zu den Progressivitätserwartungen, die aus moderner Sicht mit ‚Neuem' verbunden sind, zeigt aber einmal mehr, dass es anderer Kriterien bedarf, um ‚Neues' auch in seinen mittelalterlichen Erscheinungsformen historisch adäquat zu systematisieren. So darf es als Eigenheit oder womöglich sogar Fähigkeit der spätmittelalterlichen Lyrik gelten, dass die eingangs formulierten Fragen – ob das Lied des Mönchs von Salzburg als später Reflex des Minnesangs oder als Ausdruck einer gewandelten Liebeslyrik zu verstehen ist und ob der Liedtyp einen exemplarischen oder einen außergewöhnlichen Fall darstellt – sich allesamt bejahen lassen.

Bibliographie

Quellen

Andreas, aulae regiae capellanus / königlicher Hofkapellan: *De amore / Von der Liebe. Libri tres / Drei Bücher.* Text nach der Ausg. von E. Trojel. Übers. und mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Fritz Peter Knapp. Berlin/New York: de Gruyter, 2006.

Bolte, Johannes: „Ein Augsburger Liederbuch vom Jare 1454“, in: *Alemannia* 18 (1890), 97–127, 203–237.

Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann, Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren. Bd. 1: *Texte*. 38., erneut revidierte Auflage. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment. Stuttgart: Hirzel, 1988. [MF]

Die Lieder Muskatbluts. Hrsg. und kommentiert von Jens Haustein und Eva Willms. Stuttgart: Hiersemann, 2021 (= Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart, 356).

Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien. Hrsg. von Christoph März. Tübingen: Niemeyer, 1999 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 114). [W]

Eberhard von Cersne: *Der Minne Regel, Lieder.* Edition du manuscrit avec introduction et index. Edition des mélodies per Helmut Lomnitzer. Hrsg. von Danielle Buschinger. Göppingen: Kümmerle, 1981 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 276).

Hages-Weißflog, Elisabeth: *Die Lieder Eberhards von Cersne. Edition und Kommentar*. Tübingen: Niemeyer, 1998 (= Hermaea, 84).

Lyrik des deutschen Mittelalters. Online hrsg. von Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl. URL: http://www.ldm-digital.de (abgerufen am 02.02.2024). [LDM]

Moser, Hugo/Joseph Müller-Blattau (Hrsg.): *Deutsche Lieder des Mittelalters. Von Walther von der Vogelweide bis zum Lochamer Liederbuch. Texte und Melodien.* Stuttgart: Klett, 1968.

Reclams großes Buch der deutschen Gedichte. Ausgewählt und hrsg. von Heinrich Detering. Stuttgart: Reclam, 2007.

Forschungsliteratur

Bennewitz, Ingrid: Art. „Neidhartiana“, in: Harald Fricke u. a. (Hrsg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2. Berlin/New York: de Gruyter, 2007, 695–697.

Brunner, Horst: „Das deutsche Liebeslied um 1400“, in: Hans-Dieter Mück/Ulrich Müller (Hrsg.): *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein. Seis am Schlern 1977*. Göppingen: Kümmerle, 1978 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 206), 105–146.

Brunner, Horst: „Tradition und Innovation im Bereich der Liedtypen um 1400. Beschreibung und Versuch einer Erklärung“, in: Vorstand der Vereinigung der deutschen Hochschulgermanisten (Hrsg.): *Textsorten und literarische Gattungen. Dokumentation des Germanistentages in Hamburg vom 1. bis 4. April 1979*. Berlin: Erich Schmidt, 1983, 392–413.

Brunner, Horst: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit im Überblick*. Durchgesehene und bibliographisch aktualisierte Ausg. Ditzingen: Reclam, 2022 (= Reclams Universal-Bibliothek, 17680).

Classen, Albrecht: *Deutsche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts.* Münster u. a.: Waxmann, 2001 (= Volksliedstudien, 1).

Classen, Albrecht: „Liederhandschriften und gedruckte Liederbücher als Textallianzen um 1500. Ein Textcorpus an der Schwelle des großen Epochenwechsels“, in: Mechthild Habermann u. a. (Hrsg.):

Textsorten und Textallianzen um 1500. Handbuch Teil 1: Alexander Schwarz/Franz Simmler/Claudia Wich-Reif (Hrsg.): *Literarische und religiöse Textsorten und Textallianzen um 1500*. Berlin: Weidler, 2009 (= Berliner Sprachwissenschaftliche Studien, 20), 75–88.

Cramer, Thomas: *Geschichte der deutschen Literatur im späten Mittelalter*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1990 (= Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter, 3).

Egidi, Margreth: *Höfische Liebe: Entwürfe der Sangspruchdichtung. Literarische Verfahrensweisen von Reinmar von Zweter bis Frauenlob*. Heidelberg: Winter, 2002 (= Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft, 17).

Glier, Ingeborg: Art. „Eberhard von Cersne“, in: Kurt Ruh u. a. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon.* 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 2. Berlin/New York: de Gruyter, 1980, 269–273.

Hartmann, Sieglinde: „Oswald von Wolkenstein und der europäische Kontext seiner Dichtung und Musik“, in: Ulrich Müller/Margarete Springeth (Hrsg.): *Oswald von Wolkenstein. Leben – Werk – Rezeption*. Berlin/New York: de Gruyter, 2011, 120–131.

Haustein, Jens/Dorothea Klein in Verbindung mit Ingrid Bennewitz und Freimut Löser (Hrsg.): *Spielformen des Lyrischen im späten Mittelalter*. Wiesbaden: Reichert, 2023 (= Imagines Medii Aevi, 57).

Holznagel, Franz-Josef: *Geschichte der deutschen Lyrik*. Bd. 1: *Mittelalter*. Stuttgart: Reclam, 2013 (= Reclams Universal-Bibliothek, 18888). [2013a]

Holznagel, Franz-Josef: „Weltliche Liederbücher des 15. und 16. Jahrhunderts“, in: Oliver Krämer/Martin Schröder (Hrsg.): *„Hebt man den Blick, so sieht man keine Grenzen“. Grenzüberschreitung als Paradigma in Kunst und Wissenschaft. Festschrift für Hartmut Möller zum 60. Geburtstag.* Essen: Die blaue Eule, 2013 (= Rostocker Schriften zur Musikwissenschaft und Musikpädagogik, 3), 75–88. [2013b]

Holznagel, Franz-Josef: „*wil gi horen enen sanck?* Zum Konzept einer Medienkulturgeschichte der Lyrik in den handschriftlichen, weltlichen Liederbüchern des 15. und 16. Jahrhunderts“, in: Dorothea Klein in Verbindung mit Horst Brunner und Freimut Löser (Hrsg.): *Überlieferungsgeschichte transdisziplinär. Neue Perspektiven auf ein germanistisches Forschungsparadigma*. Wiesbaden: Reichert, 2016 (= Wissensliteratur im Mittelalter, 52), 307–336.

Hübner, Gert: „Christoph von Schallenberg und die deutsche Liebeslyrik am Ende des 16. Jahrhunderts“, in: *Daphnis* 31 (2002), 127–186.

Hübner, Gert: „Die Rhetorik der Liebesklage im 15. Jahrhundert. Überlegungen zu Liebeskonzeption und poetischer Technik im ‚mittleren System‘“, in: ders. (Hrsg.): *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005 (= Chloe, 37), 83–117.

Hübner, Gert: „Vorgetragene Liebesdialoge. Die Poetik des Dialoglieds im Minnesang und im Korpus ‚Mönch von Salzburg‘“, in: Marina Münkler (Hrsg.): *Aspekte einer Sprache der Liebe. Formen des Dialogischen im Minnesang*. Bern u. a.: Lang, 2011 (= Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F., 21), 35–58.

Janota, Johannes: „Das vierzehnte Jahrhundert – ein eigener literarhistorischer Zeitabschnitt?“, in: Walter Haug/Timothy R. Jackson/Johannes Janota (Hrsg.): *Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981*. Heidelberg: Winter, 1983 (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 45), 9–24.

Janota, Johannes: *Orientierung durch volkssprachliche Schriftlichkeit (1280/90–1380/90)*. Tübingen: Niemeyer, 2004 (= Joachim Heinzle [Hrsg.]: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit*. Bd. 3: *Vom späten Mittelalter zum Beginn der Neuzeit*. Teil 1).

Janota, Johannes: *Ich und sie, du und ich. Vom Minnelied zum Liebeslied*. Berlin/New York: de Gruyter, 2009 (= Wolfgang Stammler Gastprofessur für Germanische Philologie. Vorträge, 18).

Karnein, Alfred: „Die deutsche Lyrik“, in: Willi Erzgräber (Hrsg.): *Europäisches Spätmittelalter*. Wiesbaden 1978 (= Neues Handbuch der Literaturwissenschaft, 8), 303–329.

Kellner, Beate: „*Mins lebens amm*. Zur Minnekonzeption in einigen Liedern Heinrichs von Mügeln“, in: Jens Haustein/Ralf-Henning Steinmetz (Hrsg.): *Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln. Festschrift für Karl Stackmann zum 80. Geburtstag*. Freiburg (Schweiz): Universitätsverlag, 2002 (= Scrinium Friburgense, 15), 231–251.

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

Kellner, Beate: „„Seid also wachsam! Denn ihr wisst weder den Tag noch die Stunde“ (Mt 25,13). Verbindungen und Umbesetzungen zwischen religiöser und weltlicher Semantik am Beispiel von geistlichem Tagelied und allegorischem Kindheitslied“, in: Jens Haustein/Dorothea Klein in Verbindung mit Ingrid Bennewitz und Freimut Löser (Hrsg.): *Spielformen des Lyrischen im späten Mittelalter*. Wiesbaden: Reichert, 2023 (= Imagines Medii Aevi, 57), 83–105.

Kellner, Beate/Alexander Rudolph: „Minnekonzepte und semantische Felder“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 299–330. [2021a]

Kellner, Beate/Alexander Rudolph: „Religiöse Semantiken“, in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 379–409. [2021b]

Kern, Manfred: „Der verhuhnte Falke. Anmerkungen zu einer möglichen Ästhetik der spätmittelalterlichen Liebeslyrik“, in: *Neophilologus* 86 (2002), 567–586.

Kern, Manfred: „Hybride Texte – wilde Theorie? Perspektiven und Grenzen einer Texttheorie zur spätmittelalterlichen Liebeslyrik“, in: Gert Hübner (Hrsg.): *Deutsche Liebeslyrik im 15. und 16. Jahrhundert. 18. Mediävistisches Kolloquium des Zentrums für Mittelalterstudien der Otto-Friedrich-Universität Bamberg am 28. und 29. November 2003*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2005 (= Chloe, 37), 11–45. [2005a]

Kern, Manfred: „„Lyrische Verwilderung“. Texttypen und Ästhetik in der Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts“, in: Elizabeth Andersen/Manfred Eikelmann/Anne Simon (Hrsg.): *Texttyp und Textproduktion in der Literatur des deutschen Mittelalters*. Berlin/New York: de Gruyter, 2005 (= Trends in Medieval Philology, 7), 371–393. [2005b]

Kern, Manfred: „Im Dickicht mit Frau Ehre. Zur Verwilderung in der spätmittelalterlichen Lyrik am Beispiel von Jörg Schillers ‚Maienweise‘“, in: Christoph März/Lorenz Welker/Nicola Zotz (Hrsg.): *„Ieglicher sang sein eigen ticht“. Germanistische und musikwissenschaftliche Beiträge zum deutschen Lied im Mittelalter*. Wiesbaden: Reichert 2011 (= Elementa Musicae, 4), 13–30.

Klein, Dorothea: *Mittelalter*. *Lehrbuch Germanistik*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2006.

Knape, Joachim: „Verspäteter Petrarkismus? Lyrikhistorische und rezeptionstheoretische Überlegungen zu den Anfängen des deutschsprachigen Sonetts“, in: Mario Gotterbarm/Stefan Knödler/Dietmar Till (Hrsg.): *Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts*. Paderborn: Schöningh, 2019, 63–85.

Knapp, Fritz Peter: „Nachwort“, in: Andreas, aulae regiae capellanus / königlicher Hofkapellan: *De amore / Von der Liebe. Libri tres / Drei Bücher*. Text nach der Ausg. von E. Trojel. Übers. und mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Fritz Peter Knapp. Berlin/New York: de Gruyter, 2006, 591–640.

Köbele, Susanne: *Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung*. Tübingen/Basel: Francke, 2003 (= Bibliotheca Germanica, 43).

Kornrumpf, Gisela: „Deutsche Lieddichtung im 14. Jahrhundert. Ein Aspekt der Überlieferung“, in: Walter Haug/Timothy R. Jackson/Johannes Janota (Hrsg.): *Zur deutschen Literatur und Sprache des 14. Jahrhunderts. Dubliner Colloquium 1981*. Heidelberg: Winter, 1983 (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur- und Sprachwissenschaft, 45), 292–304.

Kropik, Cordula: „Formen der Anonymität in mittelhochdeutscher Liedüberlieferung“, in: Stephan Pabst (Hrsg.): *Anonymität und Autorschaft. Zur Literatur- und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit*. Berlin: de Gruyter, 2011 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 126), 73–88.

Kropik, Cordula: „Augenweide? Abgemäht! Metaphorische Responsionen im Liederbuch der Clara Hätzlerin“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 140 (2018), 360–394.

Kropik, Cordula: „Texte in Auflösung? ‚Diskordanzen' in der anonymen Liebeslyrik des 15. Jahrhunderts", in: Jens Haustein/Dorothea Klein in Verbindung mit Ingrid Bennewitz und Freimut Löser (Hrsg.): *Spielformen des Lyrischen im späten Mittelalter*. Wiesbaden: Reichert, 2023 (= Imagines Medii Aevi, 57), 1–20.

Kropik, Cordula: „Brandberger. Zur Vergemeinschaftung eines Autors im Königsteiner Liederbuch", in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* (im Erscheinen).

Kühnel, Jürgen: „Zum deutschen Minnesang des 14. und 15. Jahrhunderts", in: Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald. Sektion Germanistik, Kunst- und Musikwissenschaft (Hrsg.): *Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung*. Greifswald: Ernst-Moritz-Arndt-Universität, 1986 (= Deutsche Literatur des Mittelalters, 3), 86–104.

Küsters, Urban: „Liebesverträge. Namensinitialen und Rechtsaspekte in spätmittelalterlicher deutscher Liebeslyrik", in: Jens Haustein/Dorothea Klein in Verbindung mit Ingrid Bennewitz und Freimut Löser (Hrsg.): *Spielformen des Lyrischen im späten Mittelalter*. Wiesbaden: Reichert, 2023 (= Imagines Medii Aevi, 57), 277–319.

Lieb, Ludger: „Die Eigenzeit der Minne. Zur Funktion des Jahreszeitentopos im Hohen Minnesang", in: Beate Kellner/Ludger Lieb/Peter Strohschneider (Hrsg.): *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*. Frankfurt a. M. u. a.: Lang, 2001 (= Mikrokosmos, 64), 183–206.

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte.* Übers. von Rolf-Dietrich Keil. München: Fink, ^{4}1993.

März, Christoph: „Kommentar", in: *Die weltlichen Lieder des Mönchs von Salzburg. Texte und Melodien*. Hrsg. von dems. Tübingen: Niemeyer, 1999 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 114), 365–505.

Mittelhochdeutsches Wörterbuch von Benecke, *Müller*, *Zarncke*. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. URL: https://www.woerterbuchnetz.de/BMZ (abgerufen am 06.02.2024). [BMZ]

Münkler, Marina: „Dialoglied – Wechsel – Botenlied", in: Beate Kellner/Susanne Reichlin/Alexander Rudolph (Hrsg.): *Handbuch Minnesang*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2021, 556–570.

Rudolph, Alexander: *Die Variationskunst im Minnesang. Studien am Beispiel Heinrichs von Rugge.* Berlin/Boston: de Gruyter, 2018 (= Deutsche Literatur. Studien und Quellen, 28).

Rudolph, Alexander: „*Muscatblut, trefflich gut*? Zur Konventionalität als Interpretament mittelhochdeutscher Lyrik am Beispiel von Muskatbluts Marienlied *Na lust reit ich* (Groote 18)", in: Andreas Kraß/Matthias Standke (Hrsg.): *Geistliche Liederdichter zwischen Liturgie und Volkssprache. Übertragungen, Bearbeitungen, Neuschöpfungen in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2020 (= Liturgie und Volkssprache, 5), 145–160.

Rudolph, Alexander: „Gleichwertigkeit als Liebesideal und die Frage der ‚Einfachheit' der Liederbuchlyrik, am Beispiel des *Augsburger Liederbuches* von 1454", in: Mark Chinca/Sylvia Reuvekamp/Christopher Young (Hrsg.): *Einfachheit. Mediävistische Perspektiven auf einen schwierigen Begriff. XXVII. Anglo-German Colloquium, Münster 2022*. Tübingen: Narr Francke Attempto (im Erscheinen).

Rudolph, Alexander: „Veränderte Verhältnisse. Zur Neidhart-Tradition im Kontext der spätmittelalterlichen Liebeslyrik, am Beispiel der Sterzinger Miszellaneen-Handschrift", in: Ingrid Bennewitz (Hrsg.): *Neidhart und Neidhartiana*. Berlin/Boston: de Gruyter (in Vorbereitung).

Rudolph, Alexander/Alexandra Urban: „Blüten der Überbietung. Zur Poetik und Naturbildlichkeit der Liebeslieder Heinrichs von Mügeln, am Beispiel der Lieder 1–3 (XVI, 384–392)", in: *Poetica* 53 (2022), 29–77. [2022a]

Rudolph, Alexander/Alexandra Urban: „Leben wie ein Salamander, Sterben wie ein Pelikan. Zur Überbietung und Überschreitung der Minnesangtradition mittels Tiervergleichen in Heinrichs von Mügeln Liebesliedern 4, 6 und 7 (XVI, 393–395, 399–401 und 402–404)", in: *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* 259 (2022), 1–21. [2022b]

Schanze, Frieder: *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs.* Bd. 1: *Untersuchungen*. München/Zürich: Artemis, 1983.

Schnell, Rüdiger: „Die ‚höfische' Liebe als ‚höfischer' Diskurs über die Liebe", in: Josef Fleckenstein (Hrsg.): *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1990 (= Studien des Max-Planck-Instituts für Geschichte, 100), 231–301.

Schnyder, André: „Textsorten der deutschen Lyrik um 1500. Vorüberlegungen zu einer Typologie des spätmittelalterlichen Liedes", in: Mechthild Habermann u. a. (Hrsg.): *Textsorten und Textallianzen um 1500*. Handbuch Teil 1: Alexander Schwarz/Franz Simmler/Claudia Wich-Reif (Hrsg.): *Literarische und religiöse Textsorten und Textallianzen um 1500*. Berlin: Weidler, 2009 (= Berliner Sprachwissenschaftliche Studien, 20), 45–74.

Seidel, Klaus Jürgen: *Der Cgm 379 der Bayerischen Staatsbibliothek und das „Augsburger Liederbuch" von 1454*. Diss. München, 1972.

Sittig, Doris: vyl wonders machet minne. *Das deutsche Liebeslied in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Versuch einer Typologie*. Göppingen: Kümmerle, 1987 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 465).

Spechtler, Franz Viktor (Hrsg.): *Lyrik des ausgehenden 14. und des 15. Jahrhunderts*. Amsterdam: Rodopi, 1984 (= Chloe, 1).

Spiewok, Wolfgang, in Zusammenarbeit mit Danielle Buschinger: *Geschichte der deutschen Literatur des Mittelalters*. Greifswald: Reineke, 1994 (= Europäische Literaturen des Mittelalters, 1).

Stackmann, Karl: „Minne als Thema der Sangspruch- und Liebesdichtung Heinrichs von Mügeln" [1995], in: ders.: *Frauenlob, Heinrich von Mügeln und ihre Nachfolger*. Hrsg. von Jens Haustein. Göttingen: Wallstein, 2002, 143–157.

Wachinger, Burghart: „Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert", in: Walter Haug (Hrsg.): *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*. Tübingen: Niemeyer, 1999 (= Fortuna vitrea, 16), 1–29.

Wehrli, Max: *Geschichte der deutschen Literatur im Mittelalter*. *Von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*. 3., bibliographisch erneuerte Auflage. Stuttgart: Reclam, 1997.

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm und Erika: *Deutsche Literatur im späten Mittelalter. 1250–1450.* Bd. 1: *Ritterliches Bürgertum*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1971. [1971a]

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm und Erika: *Deutsche Literatur im späten Mittelalter. 1250–1450.* Bd. 3: *Neue Sprache aus neuer Welterfahrung*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1971. [1971b]

Zimmermann, Manfred: *Die Sterzinger Miszellaneen-Handschrift. Kommentierte Edition der deutschen Dichtungen*. Innsbruck: Institut für Germanistik der Universität Innsbruck, 1980 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, 8).

Dorothea Klein

Spruchsang im Kontext: Michel Beheims Lieder über die Eucharistie

1

Eine Tagung, die sich das Thema „Mittelalterliche Lyrik im Kontext“ gibt, formuliert eine Kampfansage. Denn die moderne, transhistorisch ausgerichtete Lyriktheorie sieht die Lyrik grundsätzlich losgelöst von ihren Entstehungs- und Gebrauchskontexten und spricht einem Gedicht etwa den Status des Lyrischen ab, wo es sich auf eine reale Situation oder Gelegenheit bezieht.[1] Nähme man die Ablösung von allen lebensweltlichen Referenzen als definitorisches Merkmal des Lyrischen, wäre freilich ein Großteil der Lyrik des Mittelalters mit all ihren Subtypen von der Gattung ‚Lyrik‘ ausgeschlossen. Mit Händen greifbar ist der lebensweltliche Bezug im Spruchsang – er ist wohl die lyrische Gattung mit den meisten diskursiven Verflechtungen überhaupt.

Legion ist die Zahl der Sangsprüche, die Moraldidaxe, allgemeine oder standesspezifische, aber auch Erfahrungs- und Handlungswissen vermitteln, Regeln und Normen des Zusammenlebens lehren, höfische Werte diskutieren und zum Erwerb oder zur Wahrung von Tugenden anhalten.[2] Nah damit verwandt ist ein zweites Themenfeld, die Zeitkritik, zu der man Ständekritik, Fürstenschelte und Zeitklagen ebenso rechnen darf wie politisch-aktuelle Strophen.[3] Ihre Lebensumstände thematisieren die Spruchdichter in den Forderungen nach fürstlicher *milte*, in Armutsklagen und Scheltstrophen wider geizige Herren[4] und in den zahlreichen Strophen, die Aussagen machen über Mäzene, Sängerkonkurrenz und Publikum oder das eigene Kunstverständnis reflektieren.[5] Bezug auf den wissenschaftlichen Diskurs nehmen hingegen all jene Strophen, denen es um die Vermittlung von Wissensbeständen – naturkundlichen, kosmologischen, humoralpathologischen, historischen – aus der Latinität in die Volkssprache zu tun ist. Den weitaus größten Anteil nehmen indes Sangsprüche mit geistlicher Thematik – religiöse Unterweisung, Gebete, Lobpreisungen Gottes und Marias, diese Formen oft auch in Kombination – ein; sie dominieren die Gattung ab 1350. Viele Sangsprüche repräsentieren religiöses Allgemeinwissen, andere partizipieren am gelehrten theologischen und philosophischen Diskurs. Häufig traktierte Theologumena sind „Trinität [...], Inkarnation, Erlösung von der Erbsünde, göttliche Barmher-

1 Vgl. die kritischen Anmerkungen von Müller 2019, bes. 93 und 98, u. a. zur Bestimmung der Lyrik als absoluter, d. h. nicht-situationsgebundener Rede. Müller nimmt insbesondere Bezug auf die Lyriktheorie von Hempfer 2014.

2 Vgl. Klein 2019a.

3 Vgl. dazu Herweg 2019.

4 Vgl. dazu Klein 2019b.

5 Vgl. dazu Braun 2019.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-015

zigkeit und Liebe“, ferner das „Verhältnis von menschlicher und göttlicher Natur Christi“, die Passion und die Gottesmutter Maria.[6] Vordergründig geht es in solchen Sangsprüchen um eine Vertiefung der Frömmigkeit und um ein vertieftes Verständnis des Heilswissens, doch ist der Bezug auf die Religion – wie auf alle anderen Themenbereiche – immer auch eine Strategie der Autorisierung der eigenen Kunst.

Wenn man solchen Texten nicht von vornherein den Status des Lyrischen absprechen will, stellt sich die Frage, was das Lyrische dieser Texte ausmacht. Was macht den Spruchsang, für den der pragmatische Bezug gattungskonstitutiv ist, zur Lyrik? Worauf gründet sich der Anspruch seiner Dichter auf meisterliches Können? Diese Fragen möchte ich anhand der Spruchlieder Michel Beheims über die Eucharistie diskutieren. Diese stellen innerhalb des Spruchsangs einen Extremfall dar, an dem sich m. E. aber besonders gut studieren lässt, was das Lyrische der Sangsprüche in seinem Kern ausmacht. Denn Beheims Lieder über die Eucharistie gehören nicht nur in den diskursiven Kontext spätmittelalterlicher Frömmigkeit, sie haben auch im Wortsinn einen Kon-Text, Vorlagen nämlich aus der volkssprachigen Erbauungsliteratur. Bei den Liedern handelt sich um Versifikationen geistlicher Prosatexte. In ihrer Heteronomie scheinen sie mir besonders gut geeignet zu sein, um spezifische Merkmale des Lyrischen, gewissermaßen seine Minimalbedingungen, fassen zu können. Methodisch bedeutet dies, die Lieder in ihrem Kontext zu beschreiben und die Differenzen zwischen lyrischem Text und prosaischem Prätext herauszuarbeiten. Auf diese Weise sollten sich auch die Bausteine ermitteln lassen, die für eine historische Lyriktheorie unabdingbar sind. Zuvor aber versuche ich, die Bedeutung des Eucharistiethemas für den Sangspruch und damit den literaturgeschichtlichen Kontext der Beheim-Lieder zu skizzieren.

2

Die hohe Wertschätzung, die dem Altarsakrament in der Frömmigkeitspraxis seit dem 13. Jahrhundert entgegengebracht wurde,[7] spiegelt sich in der hohen Zahl von Spruchstrophen,[8] die dem Thema der Eucharistie gewidmet sind. In der überwiegen-

6 Rosmer 2019, 215.

7 Die allmähliche Entstehung einer eucharistischen Frömmigkeit, die an die Stelle der sanktuarischen, d. h. die Reliquien und die Heiligen verehrenden Frömmigkeit trat, beschreibt mit einer Fülle von Belegen Browe 1967; einen informativen Überblick über die klassischen Formen eucharistischer Frömmigkeit – Verehrung und Anbetung des Altarsakraments in der Monstranz, Ewiges Licht, Elevation der konsekrierten Hostie in der Messe, Kommunionempfang, Verehrung und Anbetung des Altarsakraments außerhalb der Messe, Fronleichnamsfest – und ihre Entwicklung gibt Burkard 2005. Eine religionsgeschichtliche Einordnung des Themas unternimmt Angenendt 2009, 488–515: 16. Kapitel: Das Herrenmahl.

8 Das Register des ‚Repertoriums der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts‘ (im Folgenden abgekürzt als RSM) zählt weit über 100 Strophen zum Thema der Eucharistie; vgl. Brunner/Wachinger (Hrsg.) 1986–2009, Bd. 15, s. v.

den Zahl unterweisen sie in praktischer Frömmigkeit, setzen sich aber auch mit theologischen Fragen auseinander; die thematische Spannweite reicht vom Spekulativen über heilsgeschichtliche Begründungen und die Vermittlung einfacher Glaubenssätze bis zu konkreten Anleitungen für den Messbesuch. Sieht man von zwei Rätselstrophen Reinmars von Zweter und des Tannhäusers ab, die nach der Eucharistie als Lösung fragen,[9] wird die Eucharistie erstmals Thema in Sangsprüchen aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Bereits in dieser ersten Phase zeigt sich ein bemerkenswert breites Spektrum von Möglichkeiten, über das Altarsakrament und seine Glaubensgeheimnisse zu sprechen. Den Anfang macht Konrad von Würzburg (um 1230–1287) mit dieser Strophe:[10]

Almehtec schepfer, den ich ob den küngen allen prîse,
du bist ein brûner jungelinc und ein altherre grîse,
der sich zeiner spîse
gît uns vil armen tegelich!
fleisch unde bluot dîn vaterlichez wort umb uns ist worden:$_{20}$
diu beide niezen wir dur wâren cristenlichen orden,
sît die jüden morden
begonden an dem criuze dich.
dîn lîchame der wirt enphangen sunder pîn und âne schranz,
sô daz er belîbet ganz$_{25}$
und âne sêr da enzwischen:
mit sîner wandelunge wir die siechen sêle erfrischen.
wir slahten, ôsterlichez lamp, dich ûf den frônen tischen,
dâ ze brôte mischen
dîn heilec lîb beginnet sich.$_{30}$ (RSM [1]KonrW/7/2; Schr. 32,16–30)

Allmächtiger Schöpfer, den ich über allen Königen lobpreise. Du bist ein braunhaariger Jüngling und ein grauer alter Herr, der sich uns Armen täglich zur Speise gibt! Um unsretwegen ist dein väterliches Wort Fleisch und Blut geworden:$_{20}$ Beide nehmen wir als Nahrung zu uns in wahrer Christenart, da die Juden dich am Kreuz töteten. Dein Leib wird ohne Schmerz und ohne Wunde empfangen, so dass er ganz bleibt$_{25}$ und ohne Leid dazwischen. Mit seiner Wandlung erfrischen wir die kranken Seelen. Wir schlachten dich, du Osterlamm, auf den Altären, wo dein heiliger Leib eine Mischung mit dem Brot eingeht.$_{30}$

In Form eines Schöpferlobs versammelt Konrad hier wichtige theologische Lehrsätze, welche die Eucharistie in den heilsgeschichtlichen Zusammenhang mit der Inkarnation des Worts und der Passion rücken und vor allem ihre Funktion als *cibus* und

9 RSM [1]ReiZw/1/162 formuliert ein Rätsel über das größte aller Wunder (Lösung: Eucharistie), RSM [1]Tanh/3/1 ist eine Strophe mit verschiedenen Rätseln, von denen eines als Christus in der Eucharistie zu lösen ist. In diese Tradition gehören auch die anonymen Strophen RSM [1]Frau/4/516–517, die einen Rätselstreit zwischen Frauenlob und Regenbogen in Frauenlobs Grünem Ton fingieren; verrätselt sind Taufe und Eucharistie.

10 Zitiert nach der Ausgabe: *Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg*, Bd. III, hrsg. von Schröder 1970 (im Folgenden abgekürzt als Schr.).

sacrificium herausstellen. Folgende Lehrsätze formuliert sie in direkter Anrede an Gott: (1) Gott gibt sich täglich als „braunhaariger Jüngling“ und „grauer alter Herr“ (32,17), also als Gottvater und Sohn, zur *spîse* für uns Arme (32,18–19), will sagen: In der Eucharistie erweist sich die rückhaltlose Hingabe Gottes an den Menschen, er schenkt sich täglich neu zum Heil des Menschen. (2) Das Wort des Vaters ist für uns Fleisch und Blut geworden (32,20) – das bezieht sich auf die weithin bekannte Vorstellung von Christus als dem inkarnierten Logos (vgl. den Prolog des Johannesevangeliums Io 1,1.14). (3) Christi Fleisch und Blut nehmen wir seit seinem Kreuzestod als Nahrung zu uns (32,21–23), das heißt: Mit den eucharistischen Elementen Brot und Wein haben wir teil an der Heilswirklichkeit, die durch Christi Sühnetod begründet wurde. (4) Sein Leib wird real und in beiden eucharistischen Elementen als Ganzes, aber gewandelt empfangen (32,24–27). Das richtet sich gegen die Vorstellung, dass Leib und Blut Christi sich bei der Kommunion auf Brot und Wein verteilen. (5) Die Eucharistie ist Opfermahl und Gedächtnisfeier zugleich; sie gedenkt des Kreuzestods Christi und vollzieht ihn immer wieder nach. In den drastischen Worten Konrads: *wir slahten, ôsterlichez lamp, dich ûf den frônen tischen* (32,28).

Einen anderen Akzent setzt Heinrich von Mügeln (3. Viertel 14. Jh.) im ersten Buch der Göttinger Autorsammlung,[11] einem Strophenzyklus von „exuberante[r] Gelehrsamkeit“[12]. Abgeschlossen wird er mit einer Eucharistielehre, die an elaborierte theologische Diskussionen anknüpft (Str. XV–XVII). In der ersten dieser drei Strophen greift Mügeln eine alte Streitfrage auf, welche die theologische Debatte über die Eucharistie bis ins späte Mittelalter hinein bestimmt hatte, die Frage nämlich nach dem Realitätsgrad des Sakramentinhalts: Ist das Brot, das man auf dem Altar sieht, Gott selber oder nur ein Symbol für die Präsenz Gottes? Und wie ist, die Realpräsenz vorausgesetzt, die Verwandlung des Brotes in den Leib Gottes zu denken? Diese Fragen werden nach dem Muster mittelalterlicher Lehrgespräche als Anrede an einen Schü-

11 Göttingen, Niedersächs. SB und UB, Cod. Ms. Philos. 21, fol. 144r–149r. Das erste Buch der Göttinger Handschrift (und die Parallelüberlieferung) ist im RSM unter der Sigle [1]HeiMü/1–17 verzeichnet. Ediert sind die Strophen in: *Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln*, hrsg. von Stackmann 1959 (im Folgenden abgekürzt als Stmn.), I,1–17. Eine kurze Beschreibung des Zyklus bietet Burghart Wachingers Kommentar in: *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, hrsg. von Wachinger 2006, 911–928; vgl. ferner Bulang/Knapp 2019, 257–258, und Kellner 2019, 433–434.

12 Bulang/Knapp 2019, 258. – Der erste Teil (Str. III–IX) diskutiert Fragen der Kosmologie und Weltschöpfung, wobei versucht wird, den christlichen Schöpfungsglauben mit der aristotelischen Naturphilosophie und Metaphysik in Einklang zu bringen. Voraus geht eine Gattungsreflexion: Wer mit seinem Gesang vor einem elitären Publikum bestehen wolle, müsse ihn auf ein wissenschaftliches Fundament, die *ware kunst* (I,1.16), stellen – es ist dies eine Apologie des eigenen dichterischen Tuns. Der zweite Teil (Str. XI–XII) durchmisst zunächst die Heilsgeschichte von der Menschwerdung Gottes über Passion und Auferstehung bis zum Jüngsten Gericht; dabei wird trinitarische und mariologische Spekulation eingeflochten. Den Abschluss bilden die Strophen XV–XVII mit einer Eucharistielehre.

ler gestellt: *Dich wundert* ... Der Sprecher übernimmt damit die Rolle des belehrenden Meisters:[13]

> *Dich wundert, wie das brot wirt gotes lichnam her*
> *und es doch nicht getichten mag naturen ler,*
> *ab es got selber si ader ein zeichen?*
> *ein zirkel ist ein zeichen und bedütet win.*
> *wie gotes brot im zirkel, nicht ein zeichen sin*$_5$
> *sal unde mag, kanstu des nicht erreichen,*
> *nim zeichen der naturen stark,*
> *die in der meit zurücke wart gedrungen:*
> [...] (Stmn. I,15,1–8).
>
> Dich wundert, wie das Brot zu Gottes heiligem Leib wird, da es doch nicht die Lehre von der Natur lehren kann, ob es Gott selber sei oder ein Zeichen? Ein Kreis ist ein Zeichen und bedeutet Wein. Kannst du nicht begreifen, wie Gottes Brot im Kreis [sein und] kein Zeichen sein soll und kann, nimm ein Zeichen der starken Natur, die in der Jungfrau zurückgedrängt wurde: [...].

Mit der Frage nach der Realpräsenz Gottes und mit dem Zeichenbegriff knüpft Mügelns Sprecher an die seit der Spätantike kontrovers geführte Sakramentsdiskussion an. Die Positionen bewegten sich bekanntlich, sehr vereinfacht gesagt, zwischen der Lehre von der somatischen Realpräsenz Gottes in der Hostie, welche die Zeichenhaftigkeit der Eucharistie vollständig ablehnen musste, und einem Verständnis von Brot und Wein als rein symbolischen Elementen, was sowohl die Realpräsenz als auch die Wesensverwandlung ausschloss;[14] ein Mittelweg war das „neuplatonische Konzept eines nicht nur verweisenden, sondern partizipierenden Zeichens".[15] Die Lehre von der Substanzverwandlung, die das Vierte Lateranum 1215 verabschiedete, war ein Kompromiss; sie konnte zwar den zweiten Abendmahlstreit beilegen, der sich erst an der Frage der Realpräsenz, dann am Vorgang der Wandlung entzündet hatte, nicht aber den Streit über das richtige Verständnis der Eucharistie;[16] vielmehr schrieb sie den Glaubenssatz von der Realpräsenz fest.[17] Mügeln interessiert sich nicht für die spezifischen Zeichendefinitionen, die in der Diskussion der Eucharistie eine Rolle spielten,[18] er geht vielmehr von einem konventionellen Verständnis aus, wonach das Zeichen etwas ist, das für etwas anderes steht. Als Beispiel nennt er den Ring oder Reif (*zirkel*), der als dingliches Zei-

13 Zu dessen Lehrgestus gehören auch die Imperative, welche die Strophe durchziehen: *nim zeichen* ... (V. 7), *nu sich* (V. 10), *sus prüfe* (V. 16).

14 Vgl. Neunheuser 1963; Jorissen 1993; Hilberath 1995. Zum Eucharistieverständnis Guiberts de Nogent und zu den eucharistietheologischen Positionen speziell im Zweiten Abendmahlsstreit vgl. auch Aris 2010.

15 Bulang/Knapp 2019, 258; vgl. auch Angenendt 2009, 503–504.

16 Zu vorreformatorischen und protestantischen Positionen vgl. Jorissen 1993, 38.

17 Es handelt sich hierbei freilich nicht „um eine dogmat[ische] Lehrentscheidung im strengen Sinne"; Jorissen 1993, 38.

18 Vgl. dazu Gade 2005, 298–301.

chen für Wein gilt (V. 4).[19] Für *gotes brot im zirkel*[20] (V. 5) lässt er freilich ein solches Zeichenverständnis nicht gelten; er bestreitet damit die Zeichenhaftigkeit des Sakraments schlechthin (V. 5–6), was auch heißt: Er hält an der orthodoxen Eucharistieauffassung fest. Die Wandlung des Brotes in den Leib Christi versteht Mügeln als einen Vorgang, der rational nicht fassbar ist, auch nicht mit den Methoden der Naturphilosophie; er sagt damit auch, wo das gelehrte Wissen, der *naturen ler* (V. 2), seine Grenzen hat. Um einem Verständnis des eucharistischen Mysteriums gleichwohl näherzukommen, greift er zu den klassischen Mitteln der Apologetik, nämlich zu Beispielen aus dem Alten und Neuen Testament und aus der Natur. Angeführt werden zuerst das Wunder der Inkarnation (V. 8–9), dann die Verwandlung von Lots Frau, die auf das brennende Sodom zurückschaut, *zu einem steine* (V. 11),[21] und schließlich die alchimistische Verwandlung von Wasser zu Quarz (V. 15). Gemeinsam ist ihnen eine „gegen die Naturgesetze verstoßende[] Wandlung“,[22] und diese verbindet sie mit der Wandlung des Brotes bei der Konsekration. Indem Mügeln also auf die Übernatürlichkeit der Inkarnation und die beiden anderen *mutationes* gegen die Naturgesetze verweist, versucht er die Übernatürlichkeit des Heilswirkens Gottes in der Eucharistie begreiflich zu machen.

Mit der Anapher *Dich wundert* eröffnet die Folgestrophe I,16 ein neues Thema, das in der abendländischen Theologie gleichfalls eine lange Tradition hat: die unterschiedliche Wirkung der Eucharistie – den Frommen zum Heil, den Bösen zum Verderben. Sie wird zunächst mit dem Gleichnis von Spinne und Biene erläutert, dann mit dem – Kreuzestod und Eucharistie präfigurierenden – Opferlamm, das vor dem Auszug aus Ägypten geschlachtet wurde (vgl. Ex 12,1–29): Den einen gereichte sein Blut zum Heil, den anderen, die ihre Türen nicht mit seinem Blut gekennzeichnet hatten, zum Tod der Erstgeburt. Die letzte Strophe des Zyklus, I,17, wendet sich der theologischen Frage der Wesenseinheit von Himmelsbrot und Gotteslamm mit Gott zu. Begründet wird sie wieder mit einem apologetischen Mittel: mit der Geschichte von Gott, der Abraham in Gestalt dreier Männer zu Mamre erschienen war (vgl. Gn 18,1–3). Mügeln deutet sie als *die waren trinitat,* | *die ir nature sint zu uns geflochten hat.* | *des stet das brot in einer zirkelie* | *mit ir* [...] (V. 4–7). Die Trinität hat *sint*, d. h. seit Abrahams Zeiten, „ihre Natur [...] mit uns verflochten“, d. h., sie hat einen Bund mit dem Menschen geschlossen und diesen Bund durch Jesus Christus im Herrenmahl erneuert. „Darum steht das Brot in einem Kreis mit ihr“, will sagen: Darum wird der in der Hostie konsekrierte Leib Christi in die Trinität mit einbezogen.

19 „Der Ring als Zeichen für Wein rührt von dem mittelalterlichen Brauch her, den Deckel eines Weinfasses vor die Schenke zu hängen, um das Angebot frischen Weines anzuzeigen“; Gade 2005, 300.
20 Mit *zirkel* ist nun vielleicht die Hostie gemeint, sicherlich aber auch „die innertrinitarische, zirkulär gegenseitige Durchdringung der göttlichen Personen, in die das Brot als mystischer Leib Christi einbezogen ist“; vgl. *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, hrsg. von Wachinger 2006, 926 Komm. z. St. Diese Deutung kann sich auf Strophe XVII,6 stützen, wo die Trinität als *zirkelie* bezeichnet wird.
21 Nach Gn 19,29 wandelt sie sich zur Salzsäule.
22 Gade 2005, 302.

In der Fluchtlinie solcher Überlegungen liegt dann auch die theologische Erörterung eucharistischer Probleme im meisterlichen Lied des 15. Jahrhunderts, etwa bei Hans Folz, Lienhart Nunnenbeck und Fritz Zorn und in anonymen Liedern in Tönen des Kanzlers und Regenbogens. Es sind dies immer neue Anläufe, das Unbegreifbare der Glaubenswahrheit und das göttliche Mysterium begreifbar zu machen. So diskutiert Nunnenbeck, um nur ein Beispiel zu nennen, in einem Lied[23] vier Fragen, die er dann mittels Analogien zu beantworten sucht: Wie kann Christi Fleisch und Blut ganz in der Substanz des Brotes sein? (III,2–5) Wie kann in der kleinen Hostie der reale Leib Christi sein? (IV,14–17) Wie viele Sakramente gibt es, wenn viele Priester gleichzeitig die Messe lesen? (V,12–15) Sind, da bei der Konsekration nur vom Leib die Rede ist, Blut, Seele und Gottheit Christi nicht im Brot enthalten? (VI,11–13) Die Eucharistie wird in solchen theologisch anspruchsvollen Spruchliedern als eigenständiges Thema oder im Zusammenhang mit der Lehre von den zwei Naturen Christi, seiner Inkarnation und der Rolle Marias sowie der Trinitätslehre erörtert.[24]

Andere Lieder vermitteln hingegen religiöses Grundwissen, sie stellen die Eucharistie in den Rahmen eines großen heilsgeschichtlichen Aufrisses, der Gottes Allmacht und wunderbares Heilswirken vor Augen führt, oder konzentrieren sich auf die historische, d. h. heilsgeschichtliche Herleitung der Eucharistie.[25] Auch diese Tradition hat

23 RSM [1]Nun/14; Klesatschke 1984, Nr. 41: 285–291 (Text), 402–403 und 503–519 (Kommentar).

24 Als Beispiele seien genannt: RSM [1]Folz/18 (*Die Meisterlieder des Hans Folz*, hrsg. von Mayer 1908 [im Folgenden abgekürzt als Mayer], Nr. 18): 7 Strophen, Paradoxa des Glaubens für vernünftelnde Zweifler erörternd, so auch die Verwandlung Christi in Brot und Wein, der gleichwohl beim Vater bleibt; [1]Folz/75 (Mayer 76): 7 Strophen über die Präsenz Gottes in der Hostie, mit Inspirationsbitte. Fragen und Antworten, die Eucharistie betreffend; [1]Frau/4/509 (*Sangsprüche in Tönen Frauenlobs*, hrsg. von Haustein/Stackmann 2000, VII,204): 3 Strophen über Glaubensgeheimnisse, darunter die Eucharistie, und Verurteilung derer, die die Transsubstantiation und andere Wunder bezweifeln; [1]JungMei/1/518 (Der Junge Meißner, *Sangsprüche, Minnelieder, Meisterlieder*, hrsg. von Peperkorn 1982, B I,63–65): 3 Strophen über die Inkarnation und die Heilsfunktion der Eucharistie; [1]Kanzl/2/519 (Wunderle 1993, Nr. 33): 5 Strophen, im Abgesang jeweils Bezug auf die Eucharistie, eingeleitet mit einem der Konsekrationsworte (*Hoc est enim corpus meum*), Thema ist – wie in [1]Frau/2/571 (Wunderle 1993, Nr. 35) – die unauflösliche Einheit der Trinität auch bei Inkarnation und Eucharistie; [1]Regb/1/570: 5 Strophen mit einem theologischen Gespräch zwischen Meister und Jünger über das Sakrament der Eucharistie, wobei die Fragen des Jüngers mit Gleichnissen beantwortet werden; [1]Zorn/3/1: 7 Strophen mit theologischen Erörterungen über die Eucharistie, z. T. mit Hilfe von Vergleichen; [1]Zorn/4/16: 5 Strophen über die zwei Naturen des Gottessohnes. Im Sakrament der Eucharistie kommt Christus letztlich auf Erden.

25 Vgl. etwa RSM [1]Lesch/5/2 (Cramer 1985, 4,I): 3 Strophen, welche die Trinität und Inkarnation in eucharistischen Metaphern erklären bzw. damit einen Zusammenhang zwischen göttlichem Ratschluss, Inkarnation und Eucharistie herstellen; [1]Marn/7/517: 7 Strophen mit einem heilsgeschichtlichen Abriss vom Erlösungsratschluss bis zur Ausgießung des Hl. Geistes, dabei auch Thematisierung von Leib und Blut Christi; [1]Regb/4/528: 3 Strophen, die zentrale Stationen der Heilsgeschichte rekapitulieren, darunter die Gabe des Himmelsbrotes für die Sünder, Wasser und Wein als Erinnerung an die Passion; [1]Regb/4/549: 5 Strophen über die Einsetzung der Eucharistie und ihren Zusammenhang mit der Passion, mit verschiedenen Metaphern umschrieben; [1]Regb/4/637: 7 Strophen mit einem Abriss der zentralen Stationen der Heilsgeschichte und Aussagen zur Begründung und Heilswirksamkeit der Eucharistie.

ihre Wurzeln bereits im späten 13. Jahrhundert. So bindet der Dichter Boppe die Eucharistie in Strophe I,11[26] in eine dichte Folge von Wundern ein, die das heilsgeschichtliche Wirken Gottes bezeugen. Gedanklich geht die Bewegung vom Anfang der Welt bis zur Realpräsenz in der Hostie: von der Verwandtschaft des Schöpfers mit dem *erdeklôz* (V. 2), in der sich das Höchste mit dem Geringsten verbunden hat, über die unbefleckte Empfängnis Marias und die Geburt dessen, der Gott und Mensch zugleich war (V. 6–7), seine Selbsterniedrigung und sein Tod zur Erlösung aller vom Tod (V. 8–15) bis zu seinem leibhaften Einbergen in das Brot in der Hand des Priesters (V. 16–18). Die Sprechinstanz der Strophe versichert so ihrem anonymen Publikum das gnadenhafte Wirken Gottes zu allen Zeiten. Boppes Strophe I,13 begründet die Sonderstellung des Menschen in der Schöpfung nicht nur damit, dass dem Menschen das ganze Erdenrund und der Kosmos zu Diensten stehen, sondern ihm auch das ewige Leben und die Eucharistie geschenkt sind, in der Gott sich „in so hoher Weise zur Speise gibt gegen die List böser Zauberei“ (V. 16–18: *wand er dir sich selben gît* | [...] | *vür arger gelster kündekeit sô hôhe z'einer spîse*). Auf die Vermittlung schlichter Glaubenswahrheiten beschränkt sich auch Hermann Damen in Strophe 3,1.[27] Anders als Boppe, der den Menschen mit drei Privilegien begabt sieht, nimmt er aber eine Hierarchisierung vor; seine Strophe liest sich wie eine kritische Antwort auf Boppe. Denn die zentrale Aussage, sie umfasst den ganzen zweiten Stollen, lautet:

> *Swaz sich hô in den luften nert*
> *und in des wâges grunde,*
> *daz beste ist, mensche, gar beschert*
> *dînem munde*
> *von der gâbe gotes suns.* (V. 6–10)
>
> Was immer sich hoch in den Lüften und auf dem Grund des Meeres am Leben erhält, das Beste ist, Mensch, ganz deinem Mund zuteil geworden durch die Gabe des Gottessohns.

Das heißt nicht nur: Die Eucharistie ist das Beste, was der Schöpfer und barmherzige Gott zu geben hat. Das heißt auch: Wenngleich dem Menschen alles, was zwischen Himmel und Meeresgrund kreucht und fleucht, zur Nahrung dient, so ist doch die spirituelle Nahrung, die er mit der Hostie empfängt, wichtiger als alles andere. Sie sichert ihm das Heil, und zwar in der unmittelbaren körperlich-sinnlichen Gottesberührung, für die der Mund das entscheidende Organ ist.

Wieder andere Sangsprüche und Spruchlieder begründen die Eucharistie typologisch und verweisen auf die entsprechenden Präfigurationen in Altem und Neuem Testament,[28] und nochmals andere greifen zu Allegorie und Allegorese, um dem eu-

26 Ich zitiere nach dieser Ausgabe: Alex 1998.

27 RSM [1]Damen/2/1; Herman Damen, hrsg. von Schlupkoten 1913, 3,1.

28 Vgl. beispielsweise RSM [1]Frau/2/567: 7 Strophen über Präfigurationen zu allen sieben Sakramenten; Mönch/5/3 (*Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*, hrsg. von Spechtler 1972 [im Folgenden ab-

charistischen Mysterium näherzukommen.[29] Darüber hinaus begegnen häufig, hauptsächlich im 15. Jahrhundert, auch Texte, die Anleitungen für die Frömmigkeitspraxis geben und damit eine „Nähe zur liturgisch-sakramentalen Praxis“[30] herstellen. Dazu gehören etwa Erklärungen der Messordnung und der Bedeutung der Messe[31] sowie Ermahnungen zum regelmäßigen Empfang der Eucharistie[32] und zur rechten Vorbereitung darauf.[33] Dazu zählen aber auch die verschiedenen performativen Frömmigkeitsformen, insbesondere Anrufungen Gottes und Christi,[34] Bitten an das Sakrament und die Trinität und Lobpreisungen.

Eine Sonderstellung nimmt in diesem Kontext Frauenlob ein, der sich, wenn ich recht sehe, mit einer Strophe nicht im Inhalt, wohl aber in ihrer spezifischen Faktur eklatant von allem unterscheidet, was der Spruchsang zum eucharistischen Thema zu sagen hat. Ich meine die Strophe GA V,1,[35] die wohl wegen ihrer Ausgestaltung der Sprecherrolle auffällig oft in privaten Gebetbuchhandschriften überliefert ist:[36]

gekürzt als Spechtler], G 37): 5 Strophen über Einsetzung und Präfigurationen der Eucharistie, ihre Gründe und Funktionen sowie über die rechte Haltung gegenüber der Eucharistie.

29 So bieten die ersten beiden Strophen eines Liedes von Mügeln (RSM [1]HeiMü/334–338; Stmn. 334–338) eine Edelsteinallegorese, welche die Kraft der Steine auf Eucharistie und Priester bezieht. Muskatblut entwirft in 7 Strophen (RSM [1]Musk/1/33; *Die Lieder Muskatbluts*, hrsg. von Haustein/Willms 2021, Nr. 33) eine Allegorie der geistlichen Mühle; Mehl und Brot aus dieser Mühle gereichen zu unserem täglichen Trost. Das anonyme Lied [1]ReiBr/504 bietet in 5 Strophen eine allegorische Erzählung von der Eucharistie.

30 Rosmer 2019, 219.

31 Einschlägig sind hier etwa das fünfzehnstrophige Bar RSM [1]Dangk/2, das den ungelehrten Laien detailliert die Messordnung erklärt, oder das dreistrophige Bar [1]Stol/501, das die Rolle des Priesters, den Verlauf der Messe und deren Bedeutung beschreibt.

32 So mahnt der neunstrophige Beichtspiegel RSM [1]KonrW/5/502 in der letzten Strophe ganz allgemein den Empfang der Eucharistie an, während das fünfstrophige Bar [1]Lesch/5/8 (Koester 1937, VIII), inszeniert als Anrufung des Heiligen Geistes und dessen Antwort, Reue, Beichte und Buße verlangt und ein ewiges Leben durch die Eucharistie verheißt, die wenigstens einmal pro Jahr empfangen werden soll. Hingegen empfiehlt [1]Regb/1/557, 5 Strophen über das Sterben, eine monatliche Eucharistie, um sich gegen jeden Schaden zu wappnen.

33 So ermahnt z. B. RSM [1]Bop/1/506, sich auf die Messe und die Eucharistie richtig vorzubereiten, d. h. mit Reue und Buße; ebenso [1]Mönch/2/2 (Spechtler G 38): 5 Strophen über die rechte Vorbereitung zur Eucharistie und deren Leistung.

34 Vgl. zum Beispiel das vierstrophige Bar RSM [1]Frau/23/14 eines Anonymus, in dem das Ich Christus anruft mit der Bitte um Speise für Leib und Seele, oder das Gebet Peters von Arberg in seiner Großen Tagweise ([1]PeterA/1/1) mit einer Anrufung Gottes und Christi, u. a. mit der Bitte, das lebendige Brot möge dem Betenden zugutekommen.

35 Zitierte Ausgabe: Frauenlob, *Leichs, Sangsprüche, Lieder*, hrsg. von Stackmann/Bertau 1981 (im Folgenden abgekürzt als GA).

36 Zu dieser und den anderen Eucharistiestrophen Frauenlobs und ihren Überlieferungsvarianten s. Fritsch 2000.

Ich sihe dich, schepfer aller schepfenunge, got,[37]
heil, Sabaoth,
trost bernde himelspise,
herzen andacht wise
mir, mannabrot, du lebende kost, die der alte grise$_5$
wol vierzic jar mit willen bot der Israhelis diete.
Vür alle ding almechtic, künic, der mich geschuf,
min sünden ruf
dich vater, sun, anschriet.
warer got gedriet,$_{10}$
din ewicheit genade mir. süzez vleisch gewiet
hie vor mir in ein lebendez brot sich mir zu genaden erbiete.
Ein ewic hoch gesegenter list,
der ie was got und immer ist,
hilf, schepfer, Krist,$_{15}$
der zit, der vrist,
daz mich dins geistes mitewist
twa von der kranken sünden mist.
hilf, lebender got, daz sich min leben eins guten endes niete. (GA V,1)

Ich schaue dich, Gott, Schöpfer aller Schöpfung, Heil, Zebaoth, Trost spendende Himmelsspeise, zeig mir den Weg zur Andacht des Herzens, Mannabrot, du lebendige Speise (Speise des Lebens), die der alte Graue (graue Alte)$_5$ gut vierzig Jahre lang dem Volk Israel gern darbot. Du über alle Dinge allmächtiger König, der mich erschuf, der Ruf meiner Sünden schreit nach dir, Vater, Sohn. Wahrer verdreifachter Gott,$_{10}$ du in deiner Ewigkeit sei mir gnädig. Heiliges Fleisch, hier vor mir in lebendes Brot geweiht, biete sich mir gnädig dar. Die ewig hochgesegnete Weisheit, die Gott immer war und immer sein wird, hilf, Schöpfer, Christus,$_{15}$ jetzt, in diesem Augenblick, dass mich die Anwesenheit deines Geistes vom erbärmlichen Schmutz der Sünden reinwasche. Hilf, lebendiger Gott, dass sich mein Leben eines guten Endes erfreue.

Die Strophe hebt mit einer unerhörten Aussage an, ihr Ich-Sprecher behauptet etwas ganz und gar Unmögliches, nämlich Gott mit fleischlichen Augen zu sehen. Während in den Strophen Konrads, Boppes und Damens das Ich in einem Gemeinde-Wir aufgeht oder gar kein Sprecher hervortritt, beansprucht Frauenlobs Ich für sich eine exklusive Auszeichnung und sichert sich damit Aufmerksamkeit. Erst die folgenden preisenden Prädikationen – *trost bernde himelspise* (V. 3), *mannabrot, du lebende kost* (V. 5), *süzez vleisch gewiet* [...] *in ein lebendez brot* (V. 11–12) –, allesamt Speisemetaphern, lassen erkennen, dass es um den in der Hostie gegenwärtigen Herrgott geht. Der Strophenbeginn *Ich sihe dich* bekommt damit einen neuen Sinn. Das Ich sieht Gott, seinen Schöpfer und sein Heil, in der konsekrierten Hostie. Imaginiert wird damit die Augenkommunion, jene Praxis der geistlichen Kommunion, die sich auf das andächtige und verehrende Schauen der erhobenen Hostie beschränkte. Sie hatte sich unter den Laien seit der Mitte des 13. Jahrhunderts allgemein verbreitet; evident

37 Ich zitiere den Text der GA, setze aber am Ende der ersten Zeile Komma statt Punkt, weil die Prädikationen der Verse 2–3 auf den Satz davor wie danach bezogen werden können.

ist ihr Zusammenhang mit der Elevation der Hostie, die zu dieser Zeit zum zentralen Element der Eucharistieverehrung wurde.[38] Mit der performativen Äußerung *Ich sihe dich* wird die Handlung des Sehens vollzogen, und die leben- und segenspendende Kraft Gottes, Gott selbst in der konsekrierten Hostie, wird unmittelbar in die Präsenz geholt. Dazu passen die deiktischen Raum- und Zeitangaben *hie vor mir* (V. 12) und *der zit, der vrist*, „jetzt, in diesem Augenblick" (V. 16). Die Hörer der Strophe werden damit unmittelbar Ohrenzeugen einer individuellen religiösen Erfahrung.

In der imaginierten Gegenwart der Eucharistie bittet das Ich zunächst um die „Andacht des Herzens" (V. 2–3), also um die rechte innere Einstellung, und erfleht dann von seinem Schöpfer und Erlöser Gnade (V. 11, 12), Reinwaschung von den Sünden (V. 18) und schließlich ein gutes Ende (V. 19). Das ist das eigentliche Thema der Strophe. Dafür werden drei Isotopien – Gott, das Ich in seiner Erlösungsbedürftigkeit, die Bitte um Gnade – kunstvoll ineinander geflochten, so dass ein dichtes semantisches Gewebe erzeugt wird. In immer neuen Apostrophen wird Gott in den unterschiedlichsten Funktionen und Gestalten angerufen: als Schöpfer alles Erschaffenen (V. 1, 15), als Heil und alttestamentlicher Zebaoth (V. 2), als allmächtiger König (V. 7), als Vater, Sohn und Heiliger Geist in ihrer personalen Verschiedenheit (V. 9, 15, 17), aber auch in ihrer substantiellen Einheit (V. 10–11), angerufen wird Gott überdies als ewige Weisheit (V. 13), die göttliche Appropriation, die üblicherweise dem Sohn zugesprochen wird, mit Speisemetaphern, die einen typologischen Bezug zwischen Altem und Neuem Testament herstellen und seine nährende und rettende Kraft symbolisieren (V. 3–5, s. o.), und als das in der Hostie gewandelte „heilige Fleisch" (V. 11). Dabei richtet sich die Apostrophe zu Beginn eines jeden Strophenteils an den Schöpfer, am Ende der Stollen und des Abgesangs jeweils an den *lebenden* Gott.[39] Das Ich wiederum ist durch die rekurrenten Formen des Personalpronomens und des Possessivpronomens der 1. Ps. Sg. – *Ich*: V. 1, *mir*: V. 5, 11, 12 (zweimal), *mich*: V. 7, 17, *min*: V. 8, 19 – präsent, seine Erlösungs- und Trostbedürftigkeit durch die dreifache Bitte um Hilfe und Gnade (V. 11, 12, 15) und den Schrei der Sünden (V. 8–9). Damit erweist sich der Mensch und Sünder ganz von seinem Schöpfer und Erlöser abhängig. Auf sprachlicher Ebene sind Gott und Mensch indes durch die zentralen Begriffe gleichgestellt: Gott ist die *lebende kost* (V. 5), *ein lebendez brot* (V. 12) und der *lebende*[][40] *got* (V. 19), der *min*, des Sprecher-Ichs, *leben* (ebd.) ein gutes Ende bereiten kann.

38 Der sakramentale Kommunionempfang war seit dem 13. Jahrhundert nur noch einmal, an Ostern, Pflicht; vgl. Browe 2019a, 49; zur Elevation der Hostie vgl. Browe 2019b; zur geistlichen Kommunion s. Angenendt 2009, 515.

39 Zur Strukturierung der Gebetsstrophe vgl. bereits Bertau 1954, 72–74.

40 *lebender* ist nur in Handschrift J bezeugt; alle anderen Handschriften überliefern die Lesart *starker*, die indes als *lectio facilior* anzusehen ist: Sie „könnte eingesetzt sein, um die Aufeinanderfolge von *lebender* und *leben* im gleichen Vers zu vermeiden. *lebende* ist aber in dieser Strophe ein zentraler Begriff [...]"; GA, Bd. II, Anm. z. St.

Vermittelt der ganz überwiegende Teil der Sangsprüche einmal schlichte, einmal weniger schlichte geistliche Belehrung, präsentiert Frauenlobs Gebetsstrophe das Heil im Vollzug. Das andächtige Schauen der Hostie, von der das Ich seine individuelle Erlösung erhofft, wird in diesem Sangspruch unmittelbar gegenwärtig. Was aber macht das Lyrische dieses und der anderen Texte aus? Ich mache die Nagelprobe anhand der Eucharistielieder Michel Beheims.

3

Michel Beheim (1420–1474/78), der letzte Sangspruchdichter, der seine Kunst professionell ausübte, hat ein großes Œuvre geschaffen, darunter auch 16 Spruchlieder über die Eucharistie. Zumeist handelt es sich um Versifikationen geistlicher Prosatexte.[41] Zu ihnen hatte Beheim Zugang seit seiner Anstellung als Berufsdichter am Hof; dort dürften ihm wohl auch Leute mit Schulbildung bei der Erschließung schwieriger Texte geholfen haben.[42] Meine Übersicht über die Eucharistielieder orientiert sich an der relativen Chronologie der Töne.[43] Die Entstehungszeit der Töne besagt allerdings nichts über die Entstehungszeit der Lieder; vielmehr ist mit Gebrauch der Töne über längere Zeit zu rechnen.

Lied in der Langen Weise, Fassung 1 (um 1440)

[1]Beh/434: 3 Str. über den würdigen und unwürdigen Empfang der Eucharistie.

Lieder in der Slegweise (um 1440)

[1]Beh/390: 7 Str. über Präfigurationen der Eucharistie: Osterlamm/Leib Christi, Manna/geistlicher Leib, Opfer Melchisedeks/sichtbare Gestalt von Brot und Wein, Blut und Wasser des Gekreuzigten/wirkende Kraft der Eucharistie.

[1]Beh/457: 5 Str. über den geistlichen und sakramentalen Empfang der Eucharistie sowie Anleitung zum würdigen Empfang nach Ex 12,11. Verfasserschaft unsicher.

Lieder in der Langen Weise, Fassung 2 (nach 1448?)[44]

[1]Beh/439: 5 Str. über die Göttlichkeit der Eucharistie und die zwei Naturen Christi; Versifikation nach Otto von Passau, *Die vierundzwanzig Alten*, hier: Der 11. Alte, Abschnitt I.

[1]Beh/440: 5 Str., Lob der Eucharistie; ebenfalls Versifikation nach Otto von Passau, *Die vierundzwanzig Alten*, hier: Der 11. Alte, Abschnitt II.

41 Die folgenden Angaben verdanke ich Wachinger 2011, 379–386, und den einschlägigen Regesten des RSM. – Versifikationen sind ein prägendes Element der Lyrik Beheims; erstmals machten darauf aufmerksam Steer 1970, 220, Anm. 104, und Hohmann 1978. Die umfangreichste Zusammenstellung, mit präzisen Angaben zu den Prosavorlagen, ist Burghart Wachinger (s. o.) zu verdanken. Nicht berücksichtigt sind in diesem Überblick Beheims Bibelversifikationen, denen Janota 2021 eine eigene Untersuchung gewidmet hat.

42 Vgl. Janota 2021, 54.

43 Vgl. dazu Brunner 2013, 200–201.

44 Zur Datierung vgl. Anm. 63.

Lied in der Hofweise (um 1449)

[1]Beh/303: 27 Str. über die Vorbereitung der Eucharistie, die zu empfangen keiner würdig ist, mit vielen Autoritätenzitaten; Versifikation nach Otto von Passau, *Die vierundzwanzig Alten*, hier: Der 11. Alte, Abschnitt VII.

Lied in der Sleht guldin Weise (vor 1450)

[1]Beh/293: 9 Str. über den Nutzen der Eucharistie, durch biblische und kirchliche Autoritäten bekräftigt; nach Otto von Passau, *Die vierundzwanzig Alten*, hier: Der 11. Alte, Abschnitt IX.

Lieder in der Zugweise (vor 1453)

[1]Beh/13: 11 Str. über die Herkunft des Sakraments und das Geheimnis der Wandlung, Versifikation nach Otto von Passau, *Die vierundzwanzig Alten*, hier: Der 11. Alte, Abschnitt IV.

[1]Beh/14: 15 Str. über Gottes Gründe für die Einsetzung der Eucharistie und das unbegreifliche Wunder der Wandlung, ebenfalls Versifikation nach Otto von Passau, *Die vierundzwanzig Alten*, hier: Der 11. Alte, Abschnitt IV.

Lieder in der Verkehrten Weise (um 1454/55)

[1]Beh/160: 7 Str., Lob der Eucharistie mit vielen Prädikationen und Bitte um die Bereitschaft zum rechten Empfang; freie Adaptation von Seuses *Büchlein der ewigen Weisheit*, Kap. XXIII (Schluss).

[1]Beh/220–223: 13, 9, 5 und 7 Str. über die Eucharistie, die das Opfer der Juden ersetzt; Versifikation von Irmhart Ösers *Epistel des Rabbi Samuel*.

Lied in der Trummetenweise (1457)

[1]Beh/261: 13 Str. über Leib und Blut Christi, die im Sakrament in Gestalt von Brot und Wein enthalten sind; Inspirationsbitte zu Beginn.

Lied in der Gekrönten Weise (vor 1457)

[1]Beh/285: 5 Str., die Wunder der Eucharistie jeweils mit Analogien erklärt; nach Otto von Passau, *Die vierundzwanzig Alten*, hier: Der 11. Alte, Abschnitt V.

Was geschieht, wenn geistliche Prosa in Liedstrophen umgeformt wird? Ich zeige das an drei Liedern, welche *Die vierundzwanzig Alten* Ottos von Passau, eine weitverbreitete christliche Lebenslehre des späten 14. Jahrhunderts, zur Vorlage haben.[45] Umgesetzt wird jeweils ein Ausschnitt aus der Rede des elften Alten *von dem hailigen fronlichnam vnsers herren Jhesu cristi* (fol. 38rb–52ra, das Zitat fol. 38rb).

Zunächst zu Lied [1]Beh/440 (Gille/Spr. 440),[46] einem Lobpreis des eucharistischen Sakraments. Die erste Strophe behauptet zunächst unter Rückgriff auf den Unsagbarkeitstopos die Unergründlichkeit seiner Würde und faltet diese These im zweiten Stollen synästhetisch aus (V. 5–14). Der Abgesang rühmt die Eucharistie als Schatz des dreieinigen Gottes und als höchstes Gut im Himmel und auf Erden, weil es Gott selber ist und die Mensch gewordene Gottheit. Die zweite Strophe häuft in direkter Apostrophe an die *speis vil fron*, die „allerheiligste Speise", Prädikationen, welche die alles

45 *Die 24 Alten oder der goldene Thron der minnenden Seele* sind bislang unediert. Ich zitiere nach der Transkription der ältesten Handschrift, Karlsruhe, Bad. LB, Cod. St. Georgen 64, die in Vorbereitung einer Edition erstellt wurde. Frau Dr. Elke Zinsmeister von der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften danke ich herzlich dafür, dass sie mir die Datei der Transkription zugänglich gemacht hat. Ein Digitalisat der Handschrift bietet die Website der Badischen Landesbibliothek: https://digital.blb-karlsruhe.de/urn/urn:nbn:de:bsz:31-43777 (zuletzt abgerufen am 23.02.2024).

46 Beheim, *Gedichte*, hrsg. von Gille/Spriewald 1968–1972 (im Folgenden abgekürzt als Gille/Spr.), Nr. 440.

Leben begründende und erhaltende Kraft des Sakraments als Ziel selbst der Engel und der Heiligen preisen. Syntaktisch nutzt der Lobpreis das *Tu-* bzw. *Tu-es*-Muster, das die lateinischen Grußhymnen des 12. Jahrhunderts geprägt hatten.[47] Am Ende der Strophe wechselt die Sprechinstanz freilich in den Modus der lehrhaften Rede (vgl. auch V. 75: *das selb sal wir also verstan*) und behält diesen dann fast bis zum Schluss des Liedes bei. Die dritte Strophe zitiert anfangs aus dem Johannesevangelium (Io 6,41) Jesu Antwort auf die Frage, was sein Auftrag und seine Tätigkeit seien – „Ich bin das Brot, das vom Himmel gekommen ist" –, und fährt fort mit einer Unterweisung über die rettende Wirkung Christi und des Sakraments für die Seelen im Fegefeuer, die Unterweisung wiederum unterfüttert mit einem Bibelzitat und dessen Auslegung. Strophe 4 handelt unter Berufung auf Hieronymus vom Anteil der Gottesmutter am Sakrament: Nicht nur ist ihrem Fleisch und Blut das Himmelsbrot in seiner Menschheit entsprungen. Da sie sich im Himmel wie auf Erden nicht von ihrem Sohn trennen kann, ist sie auch in der Hostie gegenwärtig (V. 94–97: *wann sie dem lemplin hie nach vălget | In solcher weisch, | sie im ach nach ist keren | in die zirhait der edlen speisch*). Schließlich solle man sich auch freuen an der Mahlgemeinschaft mit Gott: Denn Gott selber genieße mit dem Menschen die sakramentale Speise, die er ist – er will ein *mit esser* (V. 130) all derer sein, die seiner verlangen. Diese These begründet die fünfte Strophe mit Christi Worten beim letzten Abendmahl. Die Bitte an Gott, uns am Lebensende mit seinem Himmelsbrot zu Hilfe zu kommen, beschließt das Lied. Die Gedanken sind, wie im vorausgehenden Lied [1]Beh/439, das dazu auffordert, *gacz leichnum* zu schauen, und Grundüberzeugungen des christlichen Glaubens – die göttliche Herkunft der Eucharistie, die Annäherung von Gott und Mensch in der Eucharistie, die personale, unteilbare Gegenwart Gottes in der „Himmelspeise", die Doppelnatur Christi usw. – mit Autoritäten- und Bibelzitaten begründet, eher assoziativ gefügt. Die gedankliche Inkohärenz ist freilich der Vorlage geschuldet.

Das im Langen Ton komponierte Lied geht auf den zweiten Abschnitt aus der Rede des elften Alten zurück, der *von der gezierde vnd wirdikait dez hailigen sacramentes* (fol. 39rb) handelt. Was haben Text und Prätext gemeinsam, worin unterscheiden sie sich? Ich zeige das beispielhaft an der zweiten Strophe. Die linke Spalte enthält Beheims Strophe, die rechte den entsprechenden Abschnitt aus der Rede des elften Alten. Der besseren Übersicht halber habe ich den in der Handschrift fortlaufend geschriebenen Prosatext mit Beheims Versen parallelisiert. Fett gedruckt sind die Übereinstimmungen:

47 Vgl. V. 30, 32, 38, 49; zu den Anredeformen des lateinischen Marienpreises vgl. Hübner 2000, 151.

[1]**Beh/440, Str. 2**	***Die 24 Alten*, Cod. St. Georgen 64, fol. 39va**
	Da von sprichet Alanus in dem bůche
	von den fragen der nature .
Du speis vil ***fron,***	*Der* ***fron*** *lichnam Cristi*
dein wird hat hahen zesen [‚Ansehen'].	
du pist ***ain glast der vinstrung*** *on,*	*ist* ***ain glaste ăne vinsternunge*** *.*
ain leben an tot *und* ***ain wesen,***	***ain leben ăne tode . ain wesen***
an sterben *ain genesen,*	***ăne sterben*** *.*
ain prunn, der nit verseihen kan,	***ain brunne ăne ersigunge*** *.*
ain hailikait aller weisshaite	***ain hailikait der wishait*** *.*
Und ***ain ursprung***	***ain anvange***
pistu ***der anbeginne,***	***des beginnen*** *.*
ain pesliessung und *ain* ***zilung***	***ain beschliessung vnd zilunge***
als gluks und selikait *darinne,*	***alles gelúgkes vnd selkait*** ¶
und ach ain lieb der mynne,	
ain lab der sel und ain speisung	*Dis fronspise ist* ***ain lobe der seligen . vnd ain spise***
der engel *in der ewikaite*[48]	***der engeln*** *.*
Und ab geschaidener supstancz	***vnd ain essen vnd ain*** *fúrunge*
ain essung und ain *nerung,*	***abgeschaidener substancie***
in den die engel *all zeit gancz*	*Won er ist der .* ***in den die engel***
zu sehend hand pegerung*.*	***begerent ze sehent*** *ăn vnderlasz als sanctus paulus*
die speis ain gegen wurff [‚Ziel'] ***der hailgen ist,***	*sprichet* ***dis essen ist aller hailigen gegenwurfe***
in niessung ewigs nucz *du pist,*	***in niessen ewiges nuczes***
ach herr, ***on alles mălgen***	*Won er ist* ***daz vnschuldig lemblin ăne alles meile***
das unschuldig lamb, dem die hălgen	***dem die hailigen nachvolgent***
an alle wunung, wa es sich hin went, nach vălgen*.*	***in alle die wonunge da es sich hin wendet***
all ***diser welt***	***Als*** *sanctus* ***Johannes sprichet***
geistu leben *und selt* [‚Wohnung'],	***in der tőgen bůche***
als *uns dann* ***Johannes ver melt***	*Dis spise* ***git leben dirre welt***
in seinem puch der tăgenhait[49] [Apo 14,4].	*mit en ander*
das volk Jhesum*, den sălgen,*	*Wan* ***daz volke*** *ainest* ***Jhesum***
waz *afft* ***fragen****,* ***das er in sait****,*	*cristum* ***fragte*** *. herre waz wúrkest du oder waz ist din geschеffte .* ***Da antwúrt er vnd sprach*** […]

Beheim hat den Text seiner Vorlage in eine anspruchsvolle Strophenform gegossen: Mit 29 Zeilen und 108 Takten ist seine Lange Weise der zweitlängste Spruchton überhaupt,

48 Danach Punkt in der Textausgabe. Die folgenden Verse dürften aber ebenfalls noch zu dem mit *pistu* (V. 38) eingeleiteten Satz gehören. Die Prädikation *ab geschaidener supstancz* | *ain essung und ain nerung*, „Atzung und Nahrung für das in *abegescheidenheit* lebende intelligible Wesen des Seienden (?)" (V. 44–45), stünde sonst ohne Anschluss.

49 Danach fälschlicherweise Doppelpunkt in der Textausgabe. Der Hinweis auf die Apokalypse bezieht sich aber auf die vorausgehende Aussage, dass die Heiligen „dem Lamm nachfolgen, wohin es geht" (V. 51–52).

längenmäßig nur noch übertroffen von Hermann Damens Ton VI aus dem 13. Jahrhundert, von dem man im 15. Jahrhundert allerdings nichts mehr gewusst haben dürfte.[50]

2	3’	4	4’	3’	4	4’		4	3’	4	3’	5	4	3’	4’	6’	2	3	4	4	3’	4
a	b	a	b	b_5	a	c		f_{15}	g	f	g	h	h_{20}	i	i	i	k	k_{25}	k	l	i	l
d	e	d_{10}	e	e	d	c																

Für die Stollen verwendete Beheim vier verschiedene Versarten – einen Zweiheber, Dreiheber mit weiblicher Kadenz, Vierheber mit männlicher und weiblicher Kadenz (2, 3’, 4, 4’) –, diese nach wachsender Silbenzahl angeordnet, wobei die Versgruppe 3’, 4, 4’ wiederholt wird; für den Abgesang verwendete Beheim zusätzlich drei weitere Versarten, nämlich einen Dreiheber und Fünfheber mit männlicher Kadenz sowie einen Sechsheber mit weiblicher Kadenz (3, 5, 6’). In den Stollen überlagern sich jeweils Kreuzreim und umarmender Reim (ababba bzw. dedeed); miteinander verknüpft sind die Stollen durch den Reimklang c. Der Abgesang kombiniert Kreuzreime (fgfg) mit drei Paarreimgruppen (hh, iii, kkk); er endet mit einem Paarreim mit eingeschobener Zeile, die den Reim aus der zweiten Paarreimgruppe aufgreift (lil).[51]

Angesichts dieser hohen formalen Herausforderungen ist Beheim eine erstaunlich textnahe Umsetzung der Vorlage gelungen.[52] Die wörtlichen Übereinstimmungen sind, wie schon ein erster Blick auf Text und Prätext zeigt, verblüffend. Nur weniges ist ausgelassen: die Quellenberufung auf Alanus zu Beginn des Redeabschnitts, die Verifizierung des Paulusworts (vgl. den Prätext zu V. 47–48), Wiederholungen des Satzsubjekts (vgl. V. 42 und 55, die *Dis fronspise ist* bzw. *Dis spise* des Prätexts nicht übernommen haben), das Epitheton *sanctus* (vgl. zu V. 55); punktuell wurde gerafft, wie der Schluss der Strophe zeigt. Häufiger begegnen Wortergänzungen und Flickverse, um das Reimschema zu erfüllen: *dein wird hat hahen zesen* (V. 31), *ain genesen* (V. 34), *darinne* (V. 40), *und ach ain lieb der mynne* (V. 41), *in der ewikaite* (V. 43), *du pist* (V. 49), *und selt* (V. 54). Demselben Zweck dient der Austausch eines Wortes durch ein Synonym; so wird *ain anvange* der Vorlage durch *ain ursprung* (V. 37) ersetzt und *Johannes sprichet* durch *Johannes ver melt* (V. 55), um ein passendes Reimwort zu *zilung* und *speisung* (V. 39 und 42) bzw. zu *welt* und *selt* (V. 53 und 54) zu gewinnen, und Ähnliches gilt auch für die Fügung *ăn vnderlasz*, die Beheim gegen die Zeitangabe *all zeit gancz* (V. 46) ausgetauscht hat. Die Erfordernisse von Metrik und Reim begründen auch Umformulierungen sowie Wort- und syntaktische Umstellungen, die den Sinngehalt des Prätexts freilich unangetastet lassen: So ist in V. 32 die das Prädikat *ain glaste* ergänzende Präpositionalphrase *ăne vinsternunge* zum Adverb mit vorgesetztem Genitivobjekt umformuliert: *der vinstrung on;* in V. 35 ist die

50 Brunner 2013, 202. Das Tonschema übernehme ich aus dem RSM, Bd. 2,1, 16.

51 Es handelt sich hierbei um die zweite, vereinfachte Fassung des Tons; zur ersten Fassung s. u., 399–400.

52 Zu einem ähnlichen Befund gelangt Johannes Janota für Beheims Perikopenlieder in der Langen Weise; vgl. Janota 2021, 143–148.

Präpositionalphrase *ăne ersigunge* in den Relativsatz *der nit verseihen kan* umgewandelt (vgl. auch V. 47); das Prädikat des einfachen Aussagesatzes *dis essen ist aller hailigen gegenwurfe* ist reimbedingt an das Satzende gerückt, ohne die Satzart zu ändern: *die speis ain gegen wurff der hailgen ist* (V. 48); und in den Versen 44/45 ist, um die richtige Abfolge der Reime zu wahren, das Genitivobjekt gegenüber der Vorlage vorgezogen, statt *vnd ain essen vnd ain fůrunge abgeschaidener substancie* heißt es bei Beheim: *Und ab geschaidener supstancz | ain essung und ain nerung*.[53] Es sind so gut wie immer formalästhetische Gründe, die Beheim Anlass gaben, vom Text seiner Vorlage abzuweichen.

Gegenüber dem Prätext lässt sich in unserer Beispielstrophe nur eine substantielle Änderung beobachten: die Transformation der Lehrrede in eine Lobrede, in einen anderen Sprechakt also. Während Ottos Alter über die Eucharistie in einer schnellen Abfolge von Prädikaten spricht (*Der fron lichnam Cristi ist ...* usw.), richtet Beheims Ich-Sprecher die Preismetaphern nach dem *Tu*-Schema direkt an das Sakrament: *Du speis vil fron* (V. 30), *du pist/pistu* (V. 32, 38, 49), *geistu* „gibst du" (V. 54); und an die Stelle einer begründenden Konjunktion in der Vorlage (*Won er ist ...*) tritt die Anrede *ach herr* (V. 50).

Vom Prinzip der textnahen Versifizierung weichen ansonsten nur Anfang und Schluss des Liedes ab. Namentlich der Aufgesang der ersten Strophe und der Abgesang der letzten stellen Zudichtungen in größerem Umfang dar, die der religiösen Unterweisung einen neuen Rahmen geben. Hatte Beheim am Schluss des vorausgehenden Eucharistieliedes [1]Beh/439 die Sängerrolle akzentuiert (Gille/Spr. 439, V. 141: *als ich vor hon gesung*), so geschieht dies in Lied 440 gleich zu Beginn:

> *Mit singen ich*
> *hie ümber rüm und breise*
> *das wirdig sacrament so rich* (V. 1–3).

Formuliert ist hier eine Gattungsansage, ein Lobpreis auf die Eucharistie. Mit der selbstbezüglichen Wendung *Mit singen ich* | [...] *rüm und breise* wird die Aufmerksamkeit allerdings zunächst auf den Akt des Lobens und auf den Produzenten des Lobes, den Dichtersänger, gelenkt: Nicht einer der Alten aus der Apokalypse firmiert demnach als Urheber der Preisrede, schon gar nicht der franziskanische Autor der Vorlage, vielmehr tritt das Beheim'sche Sänger-Ich als Autorität auf und beansprucht für sich die literarische Leistung. Die Erwartungen werden indes sogleich mit Bescheidenheitstopik eingehegt, wie sie dem geistlichen Thema angemessen ist: Keinem sei es gegeben, die Herrlichkeit des *corpus Kristi* (V. 4) mit der Vernunft oder den Sinnen zu erfassen (V. 5–14). Damit wird die Hyperbolik der Preisrede eingeleitet, die sich eng an den Text der Vorlage hält. Der Abgesang der fünften Strophe dehnt zunächst

53 Ob Beheim die *fürunge* des Vergleichstextes gegen *nerunge* ausgetauscht hat oder ob seine Lesart bereits in seiner Vorlage enthalten war, lässt sich vorerst nicht entscheiden; aus Reimgründen wäre die Änderung nicht erforderlich gewesen. – Eine syntaktische Umstellung liegt ferner den Versen 50–52 zugrunde.

den Schlusssatz, der den zweiten Abschnitt aus der elften Alten-Rede beschließt,[54] auf neun Verse (V. 131–139) aus; um das Strophenschema zu erfüllen, folgt schließlich noch ein schlichtes Gebet (V. 140–145).

Der Vergleich macht ersichtlich: Es ist die anspruchsvolle Strophenform, die den entscheidenden Unterschied zwischen Text und Prätext begründet, und es ist die Formkunst, der ganz offensichtlich das Interesse des Dichters galt; die Vermittlung der geistlichen Lehre ist dem artifiziellen Anspruch nachgeordnet. Anspruchsvolle Strophenformen verwendete Beheim gerade am Beginn seiner Karriere als Berufssänger, um sein dichterisches Können zu beweisen und gegen die Konkurrenz zu bestehen. So lassen sich denn auch seine „textnahen Versifikationen" im artifiziellen Langen Ton, wie Johannes Janota in anderem Zusammenhang geschrieben hat, als eine „selbstbewusste[] Demonstration meisterlichen Könnens" verstehen.[55]

Das gilt nun erst recht für mein zweites Beispiel, das Eucharistielied [1]Beh/293 (Gille/Spr. 293), das Abschnitt IX aus der Rede des elften Alten umsetzt. Für diese Versifikation hat Beheim die Slecht guldin Weise gewählt, die *in puncto* formaler Artistik die Lange Weise noch übertrifft. Die Edition von Gille/Spriewald gibt nur einen unzulänglichen Eindruck von der Strophenform wieder; als Beispiel drucke ich die zweite Strophe des Lieds entsprechend dem Strophenschema, wie es Johannes Janota interpretiert hat:[56]

***Pe**-weist und **spricht gicht** dise **worter vörter**:*
*‚das brot ist **nun fun** himel **kum**.*
***umb** der welt **leben geben** würt dises **brot**.‘*
***Got** spricht auch **mer**: ‚**wer** mein leib **neusset keusset**,*
*trinket mein **blut gut**, der **vertirbt***
***stirbt** ewig **nümmer. ümmer** ich im ver**sprich**,*
Ich in** wurd fürbaz **hin
weken** und **erkeken
***vort** am jungsten **dort**.*
er** würd furbaz **mer
***heben** ewig **leben**.‘*
***noch** mer spricht er **och**:*
*‚**secht**, wer mich en**pfecht**,*
gleibet**, daz er **bleibet
*bei mir zu **wund***

[Strophe 3]
Und** ich in **em dem** selben **ümmer, nümmer
[...]

54 *vs disem allem so merke das . Jhesus cristus ain mit esser ist mit allen den die in seleclich mit ernst empfahent mit begirde mit andaht vnd in geloben in zůuersihte vnd in gnade vnd in minne* (fol. 40ra).
55 Janota 2021, 148.
56 Janota 2021, 79. Meine durchgehende Verszählung legt dieses fünfzehnzeilige Schema zugrunde. – Eine andere Möglichkeit wäre, die Verse 23/24, 26/27 und 29/30 zu einer Zeile zusammenzuziehen; diese Möglichkeit hat Brunner 2013, 209, gewählt. Das RSM, Bd. 2,1, 17, bietet nochmals eine eigene Version.

Die „einfache goldene Weise“ ist ein Reimkunststück, in dem Schlagreime, realisiert als Binnenreime (z. B. V. 16: *spricht* : *gicht*) oder als übergehende Reime (z. B. V. 18/19: *brot* : *Got*), den Aufgesang und Pausenreime (z. B. V. 28: *secht* : *enpfecht*) den Abgesang strukturieren; sie sind durch Fettdruck hervorgehoben. Die letzte Silbe einer Strophe reimt zudem strophenübergreifend auf die erste Silbe der Folgestrophe (vgl. V. 30/31: *wund* : *Und*), ausgenommen die erste und die letzte Zeile des Lieds.

Das komplizierte Reimband mit insgesamt 22 Reimklängen war eine Herausforderung für den Versifikator. Das zeigt beispielsweise der Vergleich der Strophe 6 mit dem entsprechenden Ausschnitt aus der Vorlage; mit Fettdruck markiert sind wiederum die Gemeinsamkeiten von Text und Prätext:

[1]Beh/293, Str. 6	***Die 24 Alten*, Cod. St. Georgen 64, fol. 51va/vb**
*Inn uns die speis weis **tut ernewen** brewen*	*Dis minriche sacramente **ernúwert***
gacz leidn** und schmach. ach sy **andacht	*in dem menschen daz scharpfe **liden Jhesu cristi***
***macht**, dy wir **innen** gwinnen, on argen has*	*vnd **machet** den menschen von **in wendig andehtig***
*Das **aussen** an schan, uns peweret, meret*	*vnd **vswendig** wolbehůt*
*und ain gesterkt, werkt **wapen** zwar*	*Es ist ain feste **waffen***
vor allem liste, iste der teuffl unrain.	*fúr den bősen gaiste*
Ain brinn und feur der mynn	
unda ain stark funda-	***vnd ain starke gruntfestú***
***ment des glaben** handt*	***dez** hailigen **glőben***
wir an diser zir,	
gates leib, des brotes	
*hie. auch wir **ain py-***	*Es ist **ain Biuange** der engelen*
***vang** der hoffenang*	
*heben **und ain geben***	***vnd ain gab***
himlischer wunn.	*vnd ain verlihunge des ewigen himelriches*

‚es sei den sach,
wissent, daz ir nissent schon dez menschen son
rain, sa mugt ir kain
leben in euch heben.‘ (V. 11–14)[57]

Wisst, ihr könnt kein Leben in euch haben, es sei denn so, dass ihr schön den reinen Menschensohn verzehrt.

Soll heißen: Die Eucharistie allein schenkt Leben. In den folgenden Strophen wird dieser Gedanke weiter ausgeführt: Da im Sakrament die vollkommene *tugent* (V. 48) eingeschlossen ist, teilt es diese mit dem, der das Sakrament empfängt; insbesondere ermuntert sie zu Güte, Sanftmut, Tatkraft und Gerechtigkeit. Sie tilgt alle Sünden, schützt vor Fegfeuer, Hölle und Teufel, vermehrt das Gute, mindert das Böse, ist Fundament des Glaubens, Hilfe für Kranke und Gesunde usw. Das anspruchsvolle Strophenschema mit seinen vielen Schlagreimen und Pausenreimen schränkte die Möglichkeiten einer textnahen Versifikation freilich ein. Den Anforderungen von Metrum und Reim sind nicht nur Doppelungen wie *ernewen brewen* (‚bereiten‘) (V. 76) oder *gesterkt werkt* (V. 80) geschuldet, sondern auch Umschreibungen und Synonyme, z. B. *speis weis* (V. 76) für *Dis minriche sacramente* der Vorlage oder *der teuffl unrain* (V. 81) für *den bo̊sen gaiste*, schließlich auch Flickwörter und ganze Flickverse (V. 80–82, 84–86). Überhaupt war das Diktat der Form so stark, dass Beheim sich immer wieder auch Reimendungen zurechtstutzen musste. In der oben abgedruckten Strophe sind dies in V. 81 der Reim *liste* : *iste* (für *ist*), in V. 83 *unda* (für *und*) : *funda*-(*ment*) und in V. 88 (*py*-)*vang* : *hoffenang*. Neu gefasst ist wieder der Schluss des Lieds. Ottos Alter beendet seine Rede mit einer Ermahnung an die minnende Seele, das Sakrament zu empfangen, damit sie *nút allain ain hailig so̊lig leben o̊ch ain engelsch leben* (fol. 51vb) gewinne. Beheims Lied schließt mit dem Wunsch, dass „wir“ mit dem Empfang des Brotes Frieden und himmlische Freude gewinnen. Vor allem aber: *Michel Pehen* | *dem gnad auch gat!* (V. 144–145) Das ist nicht nur ein frommer Wunsch; hier signiert auch selbstbewusst ein Autor, der um den formalästhetischen Rang seiner Lieder weiß.

Noch verzwickter ist die Sachlage bei meinem letzten Beispiel, Lied [1]Beh/285 (Gille/Spr. 285). Es ist ein Lied, welches das Mysterium der Eucharistie bzw. ihre sich jeder vernünftigen Erklärung entziehenden Eigenschaften – die Transsubstantiation, die Nichtvermehrung der Eucharistie trotz vielfacher Austeilung, der Erhalt der ganzen Substanz in jedem einzelnen Teil, das Unbeschädigt-Bleiben der Eucharistie auch bei Missbrauch – mit Hilfe von Analogien zu verstehen sucht. Vorlage ist Abschnitt V aus der Rede des elften Alten.

57 Die Verse gehen auf Io 6,54 zurück: *Amen, amen dico vobis, nisi manducaveritis carnem Filii hominis et biberitis eius sanguinem, non habebitis vitam in vobis*. „Warlich / warlich / Jch sage euch / Werdet jr nicht essen das Fleisch des menschen Sons / vnd trincken sein Blut / so habt jr kein Leben in euch“ (Text nach: *Biblia Sacra Vulgata* [1959], Übersetzung nach Martin Luther: *Die gantze Heilige Schrifft Deudsch* [1545], hrsg. von Volz u. a. 1972, hier Joh. 6,53).

Für diese Versifikation hat Beheim die Gekrönte Weise gewählt, eine lange, 23 Zeilen umfassende Strophe, für die ein „extreme[r] Reimminimalismus“[58], aber auch eine extreme Sparsamkeit im Hinblick auf die Versformen charakteristisch ist. Zwanzigmal wird der Reim a verwendet, dreimal Reim b; der a-Reim bindet durchgehend Vierheber mit männlicher Kadenz, der b-Reim Dreiheber mit weiblicher Kadenz; diese markieren jeweils den Schluss der Strophenteile:

4	4	4	4	4	3’		4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	3’
a	a	a	a	a_5	b		a	a	a_{15}	a	a	a	a	a_{20}	a	a	b
a	a	a	a_{10}	a	b												

Die Gekrönte Weise übertrifft die beiden vorherigen Töne vielleicht noch im Schwierigkeitsgrad. Die Inspirationsbitte am Eingang des Liedes – *Herr gat, nun weiss mich auff die strass* | *der weisshait, daz ich von dir kass* | *deins framen leibes lab fur vass* | [...], „Herr und Gott, nun weis mir die Straße der Weisheit, damit ich durch dich weiterhin die Labung (? das Lob?) deines guten Leibes erkenne [...]“ (V. 1–3) – mag darum auch einen poetologischen Sinn haben. Wie Beheim in diesem Fall seine Vorlage umgesetzt hat, ersieht man am Beispiel der dritten Strophe, die ich dem entsprechenden Abschnitt aus den *Vierundzwanzig Alten* gegenüberstelle:

[1]**Beh/285, Str. 3**	***Die 24 Alten*, Cod. St. Georgen 64, fol. 43rb**
*Dis **sacrament** mit reichem rat*	*Es ist och ain grosz **zaichen***
*mer wunder **zaichen** an im hat.*	
*wurd es **getailt** in tausent schrot,*	*wie dicke man dis **sacramente tailet***
***so** wer **dach gancz** er Sabaot*$_{50}$	***so** belibet **doch** in ainem ieglichen taile **gancz** vnd gar*
in yedem stuklein sunder spot.	*der hailig fronlichnam*
*nym und zer prich **ain spigel**,*	*als da man siht in **ainen spiegel***
In yedem stük man sich peschat.	*der in aber tailet in vil stucke so sieht man sich in*
*es ist ach **wunder**, **wann** sich der schnat*	*ainem ieglichen taile gancze Es ist ain **wunder wenne***
*und **bös** das sacrament **en pfat**,*$_{55}$	*in die **bősen enpfahent***
daz ez da von en pfecht kain quat.	*so wirt er davon nit geswechert .*
*sih an **dy sunn** in irem grat,*	*als **die svnne***
die gar in manchen pigel [‚Winkel‘]	
*Do **über scheinet** manchn unflat,*	*wenne sú **schinent vber** widerzaeme materie*
*da van **ir schein** nit wurt zer strat.*$_{60}$	*daz schadet ir nit in **irem schine***
*der **gut** wurt von der speis er frat,*	*Der fronlicham Jesu cristi ist den **gůten** menschen*
*dem **sunder** bringet sy den tat.*	*gůt vnd den **sündern** schade*
*dem **gsunden** kumpt zu guten stat,*	*als ain **gůt spise***
*so er van **guter speis** würt sat.*	*ainem **gesunden** menschen gesunt ist*
*dem **sichen** menschen macht sy nat.*$_{65}$	*vnd ainem **siechen** schade*

58 Janota 2021, 43.

(fortgesetzt)

[1]**Beh/285, Str. 3**	***Die 24 Alten*, Cod. St. Georgen 64, fol. 43rb**
*es ist ach **wunder** sunder krat,* *das sich der aller hachste **gat*** *verbirget **in ain klaines brat**,* *wie er sich da ver rigel.*	*Es ist gar ain grosz **wunder** daz ain grosz mensche vnd* *ioch **got** selber sich* *verschlüsset **in ain klain** forme des **brot**es*

Wie immer hält sich Beheim an den Textverlauf und Inhalt der Vorlage, wie an der Abfolge der fett gedruckten Wörter zu erkennen ist. Drei eucharistische Probleme versucht dieser Abschnitt unter Beiziehung analoger Vorgänge aus der vertrauten Welt plausibel zu machen: Die Unteilbarkeit Gottes trotz Konsekration zu verschiedenen Zeiten und Orten wird mit dem Beispiel des Spiegels erklärt, der, in viele Stücke zerbrochen, doch immer das ganze Bild zeigt (V. 49–53). Die Integrität des Sakraments auch bei unwürdigem Empfang wird mit Verweis auf die Sonne erläutert, die auch Unflat bestrahlt und doch keinen Schaden an ihrem Glanz nimmt (V. 54–60). Der Unterschied zwischen dem würdigen und unwürdigen Empfang des Sakraments wird mit der Nahrung anschaulich gemacht, die für den Gesunden gesund, für den Kranken aber schädlich ist. Ein viertes Problem, die Größendifferenz zwischen Gott bzw. seiner menschlichen Gestalt und der kleinen Hostie, wird noch eingeführt, die Erklärung folgt aber erst in der nächsten Strophe. Beheim hält sich eng an den Text seiner Vorlage, nicht aber im Wortlaut. Beibehalten sind zwar die zentralen Wörter – sie stehen so gut wie immer im Versinneren –, mitunter auch die syntaktischen Strukturen (vgl. die Konditionalsätze V. 49–51 und 54–55), aber die große Textnähe, die sich am Beispiel in der Langen Weise beobachten ließ, ist aufgegeben. Vielleicht sollte man hier von Textparaphrase sprechen.[59] Ein weiteres Mal bestätigt sich, dass die artifizielle Strophenform die Textfaktur des Lieds und damit das Verhältnis zum Prätext bestimmt. Vorlagennähe und hohe Artifizialität schließen einander ein Stück weit aus.

4

Anders als dem Autor seiner Vorlage ging es Michel Beheim in seinen Liedern über die Eucharistie offensichtlich nicht – oder nicht in erster Linie – um fromme Erbauung oder um die Vermittlung religiösen Wissens und vielleicht nicht einmal darum, die frommen Inhalte seiner Lieder durch eine artifizielle Form zu würdigen. Als Be-

59 Johannes Janota hat das Lied [1]Beh/283, eine Versifikation des *Streits der vier Töchter Gottes* in der Gekrönten Weise, sogar als „poetische Bearbeitung“ qualifiziert und das Gleiche auch für das Eucharistielied [1]Beh/285 angenommen; vgl. Janota 2021, 43.

rufsdichter kam es ihm zuallererst auf die formale Artistik an, um sein meisterliches Können zu demonstrieren, und dies unabhängig von den Liedinhalten. Dass Beheim über die Bedeutung der Form und formalästhetische Probleme eigens in einem poetologischen Lied ([1]Beh/438; Gille/Spr. 438) nachgedacht hat, ist darum kein Zufall. In diesem Lied gibt Beheim sich Rechenschaft über die Entwicklung einer vereinfachten Variante der Langen Weise; diese Variante kam in insgesamt zehn Liedern, [1]Beh/438–447, also auch in unserem ersten Liedbeispiel, zum Einsatz.[60] Die erste Fassung des Tons ist noch erheblich anspruchsvoller gebaut:[61]

2	3’	4	4’	3’	4	4’		4	3’	4	3’	5	4	3’	4’	6’	2	3	4	4	3’	4
a	b	a	c	d_5	a	e		g_{15}	h	g	h	i	k_{20}	l	m	l	g	k_{25}	i	n	m	n
f	d	f_{10}	c	b	f	e																

Gegenüber der zweiten Fassung hat die erste zwei Reimklänge mehr, insgesamt 13, und ihre Reime sind nach einem komplizierten Schema angeordnet. Wiederkehrender Reim im ersten Stollen ist a, dem erst der Reim b, dann c und d zugeordnet werden (letzterer in umgekehrter Reihe: d a), die Reime b, c, d kehren spiegelverkehrt im zweiten Stollen wieder (d, c, b), nun jeweils kombiniert mit dem Reim f. Verbunden sind die beiden Stollen überdies durch den abschließenden e-Reim. Der Abgesang beginnt mit einem Kreuzreim (ghgh). Es folgen zwei durch einen weiteren g-Reim getrennte Fünfergruppen, welche die Reime i und k (in der zweiten Gruppe umgekehrt: k und i) mit einer Terzine – jeweils mit einem in den Paarreim (l l bzw. n n) eingeschobenen Reim m – kombinieren. Beheim war sich der Fremdartigkeit und Komplexität seines Reimschemas durchaus bewusst. In Lied 438 spricht er von Reimen *spehlich peslassen und verporgen,* | *In fremdem läff,* | *gar maisterlich verseczet,* | *gespalten, kreucz weis, uber haf,* „kunstvoll eingeschlossen und verborgen, in ungewöhnlicher Abfolge meisterhaft gesetzt, gespalten, kreuzweise, umgekehrt (?)“ (V. 7–10), und von keinem Meister jemals *gelëczet,* | *vernichtet nach gepfleczet,* „verhindert, für nichts erachtet oder verbreitet (?)“ (V. 11–12). Behauptet wird damit nicht nur die Einzigartigkeit des Tons, sondern auch meisterliches Können bzw. künstlerische Meisterschaft. Gleichwohl räumt Beheim ein, dass das elaborierte Reimschema ein Publikum mit wenig Kunsterfahrung überfordert. Darum habe er sich entschlossen, diese Version nur vor einem kunstverständigen Publikum zu benutzen,[62] für ein wenig geschultes Publikum, die *slehten leute*[] (V. 28), aber die „verborgenen Reime“ durch „offene Reime“ (V. 25–29) zu ersetzen – gemeint sind leicht erkennbare, weil in einfa-

60 Das Lied hat insofern die Funktion „eine[s] zweiten Prolog[s] innerhalb des Tons“; Schanze 1983, 218.

61 RSM, Bd. 2,1, 16.

62 Johannes Rettelbach sieht damit auch seine Auffassung bestätigt, „daß er [Beheim] die verborgenen Reime bei einem geschulten Publikum für nachvollziehbar hält, und offenbar nicht nur bei Sangeskollegen oder gar Merkern mit entsprechenden Aufzeichnungen“; Rettelbach 1993, 72.

chen Reimstellungen bzw. nicht über größere Distanz respondierende Reime.[63] Die Stollen der zweiten Fassung bauen sich deshalb über die Reime a und b bzw. d und e auf, und im Abgesang haben die kompliziert gebauten Fünfergruppen paargereimten Zweier- und Dreiergruppen Platz gemacht (s. o., 392). Dieses Zugeständnis an das Publikum hat ganz offensichtlich mit einer besonderen Wertschätzung der Melodie zu tun,[64] auf die beide Tonvarianten gesungen wurden: *die weis leist mir in herczen gunst,* | *zu der hon ich ain sunder haffen*, „Die Weise liegt mir am Herzen,[65] auf sie setze ich eine besondere Hoffnung" (V. 35–36). Dabei bleibt offen, worauf sich die Hoffnung richtet.

Für den Tonerfinder Beheim ist demnach nicht nur die artifizielle Form Ausweis seiner meisterlichen Kunst, sondern auch die Melodie. Musik und formalästhetische Struktur gehören zusammen, bei Beheim, aber auch sonst in der mittelalterlichen Lyrik, an ihnen bemisst sich zuvörderst die Kreativität der Dichterkomponisten. Das ist nicht überflüssig zu betonen, weil die Sangbarkeit, die Melodie und das Verhältnis von Text und Melodie in keiner modernen, transhistorisch ausgerichteten Lyriktheorie eine Rolle spielen und selbst in historisch-systematischen Überlegungen gelegentlich aus dem Blick geraten.[66] Wenn ich recht sehe, ist das spezifischen Überlieferungsverhältnissen, aber auch den mediävistischen Forschungsinteressen geschuldet: Für die Minnelyrik des deutschen Mittelalters, die lange das ungeteilte Interesse der Forschung auf sich gezogen hatte, ist bekanntlich so gut wie keine Melodie erhalten. Bei der zweiten lyrischen Großgattung, dem Spruchsang, sind wir dank der Jenaer und Kolmarer Liederhandschrift zwar weitaus besser über die musikalische Seite unterrichtet, doch stand der Spruchsang, wie die spätmittelalterliche Lyrik überhaupt, lange Zeit im Schatten des Minnesangs. So mag ein wenig in den Hintergrund getreten sein, dass die Sangbarkeit bzw. die Melodie eine zentrale Gattungskonstituente des Lyrischen im Mittelalter ist, wie dies auch Beheims programmatische Äußerung nahelegt. Seine Autographe und die autornahen Handschriften mit seinen Liedern tradieren denn auch konsequent Texte und Melodien.[67]

Interessant ist diese Gattungskonstituente vor allem dort, wo sich ein Zusammenspiel von Text und Melodie bzw. von Strophenform und Melodie ergibt. Denn grund-

63 Frieder Schanze vermutet, „daß Beheim [...] die Tonvariante als solche erst nach dem Tod seines ersten Herrn, Konrads von Weinsberg, schuf, als er in die Lage kam, vor vielfältigem und sehr unterschiedlichem Publikum zu singen"; Schanze 1983, 218. Träfe diese Annahme zu, wäre die ganze Liedgruppe 438–447, die in der zweiten Fassung der Langen Weise gedichtet ist, zwischen 1448 und 1457 entstanden; ebd., 218.

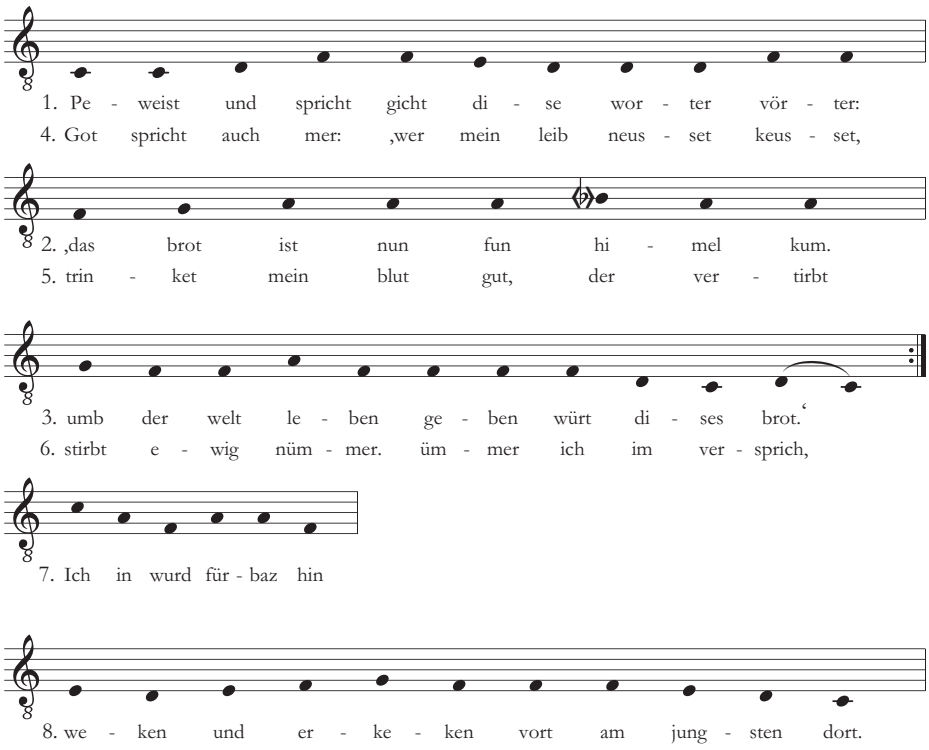
64 So schon Schanze 1983, 218.

65 Das Prädikat *leist* stelle ich zu mhd. *leisten* swv., mit Dat. ‚Einlager halten'; vgl. Lexer, Bd. I., 1874. Der Vers also wörtlich wohl: „Die Weise lagert sich mir in der Herzensgunst ein".

66 Vgl. etwa Kellner 2018, 42–67. Zurecht mahnt Brunner in seiner Besprechung dieser gewichtigen Monographie die Berücksichtigung der Sangbarkeit in einer mediävistischen Lyriktheorie an; vgl. Brunner 2019, 313.

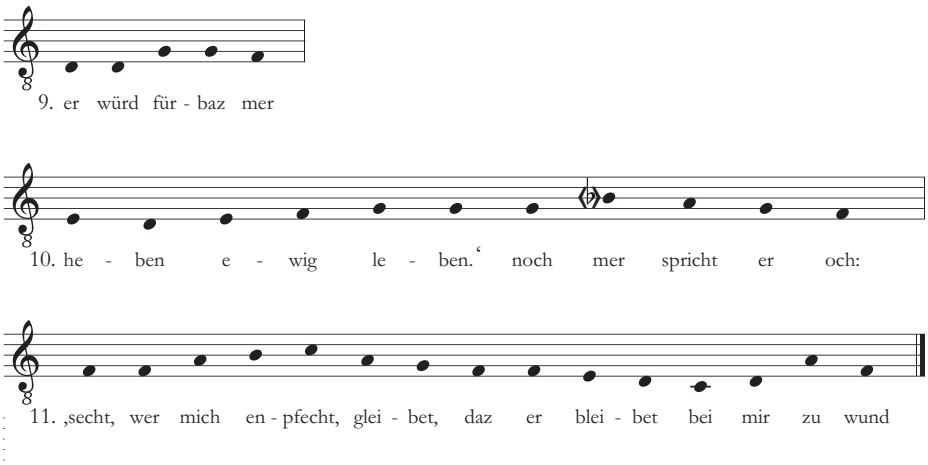
67 Die letzte Sammlung der Lieder Beheims, der Cpg 334 der UB Heidelberg, enthält allerdings nur die Melodien zu drei Tönen.

sätzlich wird man für die mittelalterliche Lyrik annehmen dürfen, dass nicht nur der Text, sondern auch die Melodie mit ihren Tönen und dem Tonverlauf Sinnträger sein kann, indem sie zentrale Aussagen hervorhebt oder auch Empfindungen zum Ausdruck bringt.[68] Diesen hermeneutischen Zusammenhang wird man insbesondere bei der Erfindung der Melodie zu einem Text voraussetzen dürfen; bei wiederholtem Gebrauch eines Tons – und das ist im Spruchsang die Regel – wird dieser Zusammenhang freilich verblassen. Was aber auch bei wiederholtem Gebrauch bleibt, ist die Verbindung von Melodie und Strophenform. Auch dafür liefert Beheim reiches Anschauungsmaterial. Ich zeige das zuerst an der Melodie zur Slecht guldin Weise.[69]



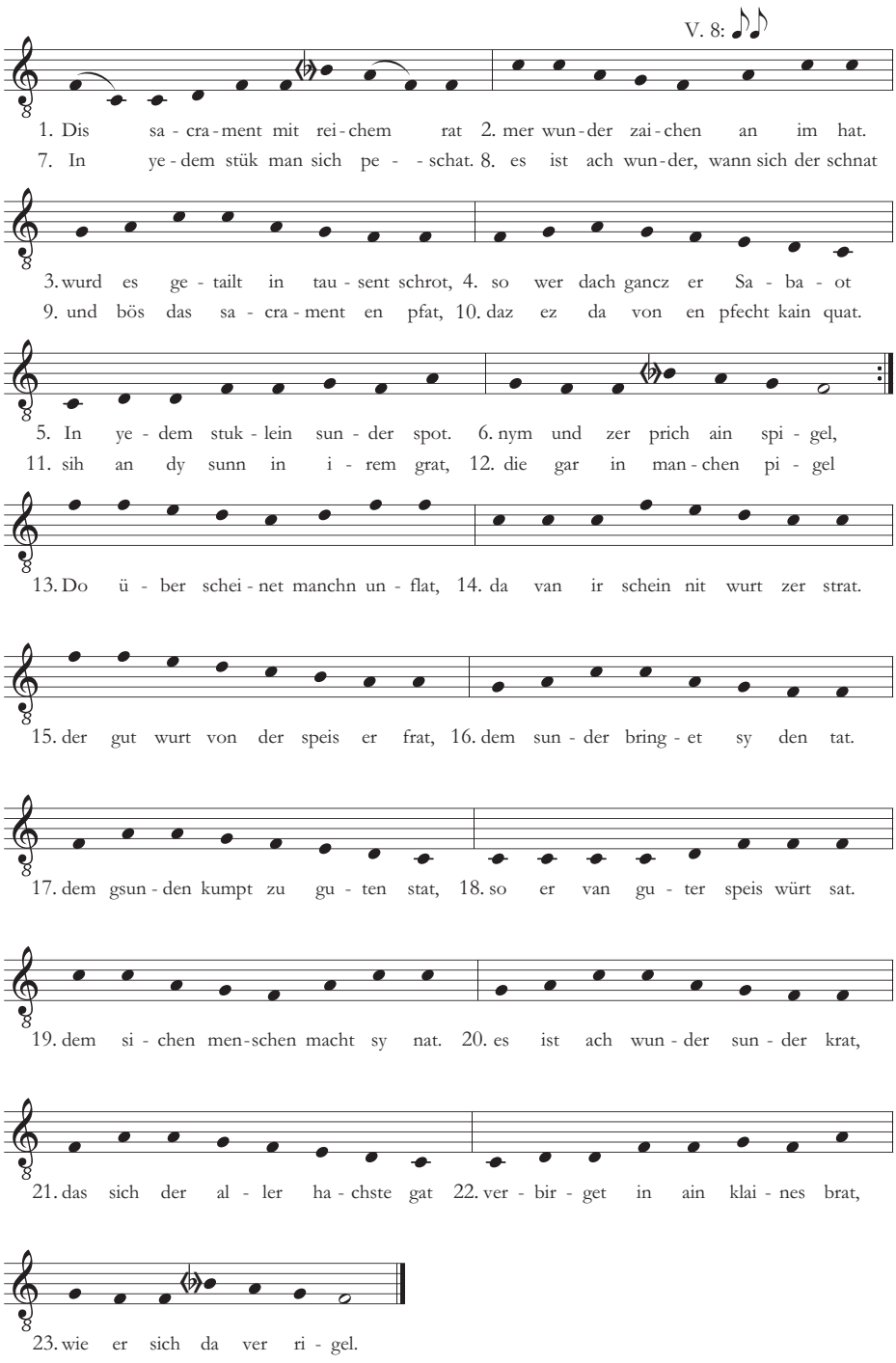
68 Im Prologlied 425 zum Beispiel, das die Reihe der Lieder in der Langen Weise eröffnet, sind zwei metapoetische Begriffe durch Ligatur bzw. Melisma hervorgehoben: *getichte* (V. 5) und *gesang* (V. 27). Das ist umso auffälliger, als die Melodie – wie die Melodien des 15. Jahrhunderts überhaupt – ansonsten keine Melismen kennt.

69 Die Melodie ist dieser Edition entnommen: *Spruchsang*, hrsg. von Brunner/Hartmann 2010, 10–12. Die Melodie wurde für diesen Beitrag neu gesetzt und mit dem Text der Strophe 2 aus [1]Beh/293 (Gille/Spr. 293) unterlegt. Dafür wie auch für den Neusatz der Gekrönten Weise (s. u.) danke ich vielmals Dr. Martin Christian Dippon vom Institut für Musikforschung der Universität Würzburg.



Die Strophenform der Slecht guldin Weise kombiniert Verse unterschiedlicher Länge: Zweiheber, Dreiheber, Vierheber, Fünfheber. An diesen Verszeilen sind auch die melodischen Einheiten orientiert, d. h. die Melodik des Tons ist eine reine Zeilenmelodik, was den Eindruck einer gewissen Kurzatmigkeit erweckt. Auffälligstes Merkmal der Strophenform ist indes, wie gesehen, die Fülle markanter Schlagreime und Pausenreime. Beheim hat die Schlagreime durch Tonwiederholung melodisch betont und damit eine echoartige Wirkung erzeugt. Freilich ging er nicht allzu schematisch vor: Nur die einsilbigen Reimwörter werden auf gleicher Tonstufe wiederholt (vgl. im Textbeispiel Z. 1: *spricht* : *gicht* auf F, Z. 2: *nun* : *fun* auf a), zweisilbige Reimwörter aber in der Terz (Z. 1: *worter* auf D, *vörter* auf F) oder Sekunde (Z. 2: *kum* auf a, Z. 3: *umb* auf g), oder die Silben des ersten Reimworts werden auf zwei Notenstufen verteilt (Z. 3: *leben* auf a-F, *geben* auf F). Ganz offensichtlich fand die melodische Markierung der Reime ihre Grenzen dort, wo sie einer schönen Melodie im Weg stand. Dies gilt insbesondere für den Abgesang mit seinen vielen Pausenreimen. Auffällig markiert werden hingegen die Strophenteile. Der Aufgesang beginnt auf C und mündet in die Ligatur D-C, der Abgesang beginnt mit einem Oktavsprung zum hohen c und springt von da über a zur Quinte F, und ein Quintsprung D-a-F betont auch den Schluss. Melodieführung und Strophenbau stützen sich so gegenseitig, und in gewisser Hinsicht gilt das auch für den Zusammenhang von Melodie und Reimstruktur. – Noch intrikater sind allerdings die Verhältnisse bei der Gekrönten Weise:[70]

70 Die Gekrönte Weise ist ediert in: *Spruchsang*, hrsg. von Brunner/Hartmann 2010, 15–17. Die Melodie wurde für diesen Beitrag mit dem Text der Strophe 3 aus Lied [1]Beh/285 (Gille/Spr. 285) unterlegt.


V. 8:
1. Dis sa - cra - ment mit rei - chem rat 2. mer wun - der zai - chen an im hat.
7. In ye - dem stük man sich pe - - schat. 8. es ist ach wun - der, wann sich der schnat
3. wurd es ge - tailt in tau - sent schrot, 4. so wer dach gancz er Sa - ba - ot
9. und bös das sa - cra - ment en pfat, 10. daz ez da von en pfecht kain quat.
5. In ye - dem stuk - lein sun - der spot. 6. nym und zer prich ain spi - gel,
11. sih an dy sunn in i - rem grat, 12. die gar in man - chen pi - gel
13. Do ü - ber schei - net manchn un - flat, 14. da van ir schein nit wurt zer strat.
15. der gut wurt von der speis er frat, 16. dem sun - der bring - et sy den tat.
17. dem gsun - den kumpt zu gu - ten stat, 18. so er van gu - ter speis würt sat.
19. dem si - chen men - schen macht sy nat. 20. es ist ach wun - der sun - der krat,
21. das sich der al - ler ha - chste gat 22. ver - bir - get in ain klai - nes brat,
23. wie er sich da ver ri - gel.

Das Strophenschema der Gekrönten Weise zeichnet sich, wie bereits gesagt, durch extreme Uniformität aus: Stollen und Abgesang konstituieren sich aus insgesamt 20 Vierhebern mit männlicher Kadenz, die durchgängig über Reim a gebunden sind, während weibliche Dreiheber mit b-Reim die Strophenteile voneinander abgrenzen. Die auffällige Wiederholungsstruktur spiegelt sich auch in der Melodie. Beinahe durchgängig werden die a-Reime durch Tonwiederholung akzentuiert: Das Reimwort und die vorausgehende Silbe stehen auf gleicher Tonhöhe (vgl. im Textbeispiel V. 7: *pe- schat* auf F, V. 8: *der schnat* auf c, V. 9: *en pfat* wieder auf F); davon weichen im Aufgesang lediglich die Zeilen 4 und 5 ab, die mit Zeile 6 auch melodisch zusammengehören, während die Zeilen 1–3 jeweils für sich stehen. Den Beginn des Abgesangs markiert ein Oktavsprung. Die Gleichförmigkeit des Versbaus wird aber auch durch die Wiederholung distinkter Teile betont: Identische Melodie haben die Zeilen 2/19, 3/20, 4/21, 5/22 und 6/23. Es liegt also, was die Strophenform allein nicht erkennen lässt, ein Lied mit drittem Stollen vor, der am Anfang in der Melodie variiert.[71] Den Steg bilden die Zeilen 13–17, die indes auch am Prinzip der Gleichförmigkeit festhalten: Zeile 16 ist mit den Zeilen 3/20 identisch, und miteinander nah verwandt ist auch das melodische Material der Zeilen 4/17 und 13/15.

Die Melodie der Langen Weise, die unserem ersten Textbeispiel zugrunde liegt, hat Horst Brunner ausführlich analysiert.[72] Das braucht hier im Einzelnen nicht wiederholt zu werden. Für meine Fragestellung wichtig ist nur eine Beobachtung: Charakteristisch für diese Melodie sind nicht nur die zahlreichen Quintsprünge nach oben und nach unten,[73] sondern auch die vielen Tonrepetitionen, oft drei, vier oder gar fünf Töne auf gleicher Höhe nacheinander, welche die Entwicklung einer Melodie eher behindern. Das Ergebnis ist über weite Strecken ein psalmodierender Sprechgesang. Ursprünglich komponiert für das Prologlied [1]Beh/425 (Gille/Spr. 425), in dem Beheim selbstbewusst die Erfindung eigener Töne gegen Kritiker und Neider verteidigt, eignet sich die Lange Weise auch vorzüglich für Lieder geistlichen Inhalts.

5

Mit seinen Liedern über die Eucharistie steht Michel Beheim in einer langen und breiten Tradition. Seine Versifikationen erbaulicher Prosatexte weisen ihm freilich eine Sonderstellung in der Geschichte des Spruchsangs zu: der Versifizierung wegen, aber auch deshalb, weil sich an diesen historischen Beispielen wie unter einem Brennglas erkennen lässt, was das Lyrische des Sangspruchs in seinem Kern ausmacht. Es ist nicht die rhetorische Finesse oder eine artifizielle Bildlichkeit, auch nicht eine spezifi-

71 Brunner 2013, 208.

72 Ebd., 203–204.

73 Vgl. die Zeilen 3, 16, 18–20, 22, 23, 25, 27 und 29.

sche Sprechhaltung – sie spielen in Beheims Bearbeitungen seiner Prosavorlage ebenso wenig eine Rolle wie ein möglicher Mehrwert an Reflexion. Grundelemente des Lyrischen sind vielmehr der hochartifizielle Strophenbau und die Melodie, formale Artistik und Sangbarkeit und sonst nichts. Dieses Ergebnis ist so banal wie basal, darf aber doch in Anbetracht der neueren lyriktheoretischen Debatten wieder zur Geltung gebracht werden. Um die form- und klangästhetische Dimension seiner Spruchlieder kreisen denn auch immer wieder Beheims poetologische Überlegungen.[74] Ihren Stolz auf die eigenen Töne und den Anspruch, immer neue Töne zu erfinden, haben die Sangspruchdichter freilich von Anfang an artikuliert; seit Konrad von Würzburg ist die Betonung des formalen und musikalischen Könnens, neben der Behauptung gelehrter Wissensvergabe, geradezu konstitutiv für den Spruchsang. Auf dieser Kompetenz gründet das Selbstbewusstsein der Lyriker, sie macht die meisterliche Kunst in ihrem Kern aus. Alle weiteren Merkmale, die man zur Beschreibung von lyrischen Gattungen im Mittelalter herangezogen hat – Oralität und Performanz, Sprechhaltungen, Rhetorik und Topik, Formen der Selbstthematisierung usw. – sind daraus abgeleitet bzw. optional. Das bedeutet nicht, dass sie keine Bedeutung für die theoretischen Überlegungen zur mittelalterlichen Lyrik haben sollten – im Gegenteil. Namentlich die Wortkunst der Lyriker, ihre sprachliche Virtuosität im Spannungsfeld von Wiederholung, Variation und Kreativität – das oben zitierte Beispiel Frauenlobs belegt sie auf das schönste –, wird man nicht unterschätzen wollen.

Bibliographie

Quellen

[Beheim, Michel:] *Die Gedichte des Michel Beheim*. Nach der Heidelberger Hs. cpg 334 unter Heranziehung der Heidelberger Hs. cpg 312 und der Münchner Hs. cgm 291 sowie sämtlichen Teilhandschriften hrsg. von Hans Gille und Ingeborg Spriewald. 3 Bde. Berlin: Akademie-Verlag, 1968–1972 (= Deutsche Texte des Mittelalters, 60, 64, 65).

Biblia Sacra Vulgatae Editionis Sixti V. Pont[*ifici*] *Max*[*imi*] *iussu recognita et Clementis VIII. auctoritate edita.* Editio emendatissima apparatu critico instructa cura et studio Monachorum Abbatiae Pontificiae Sancti Hieronymi in Urbe Ordinis Sancti Benedicti. O. O., o. J. [1959].

[Boppe:] Alex, Heidrun: *Der Spruchdichter Boppe. Edition – Übersetzung – Kommentar*. Tübingen: Niemeyer, 1998 (= Hermaea N.F., 82).

Cramer, Thomas: *Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts*. 4 Bde. München: Fink, 1977–1985.

Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Hrsg. von Burghart Wachinger. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker-Verlag, 2006 (= Bibliothek des Mittelalters, 22).

74 Zu nennen sind hier insbesondere die beiden Prologlieder zur Langen Weise ([1]Beh/425 und 438; Gille/Spr. 425 und 438), das Prologlied zur Trummetenweise ([1]Beh/250; Gille/Spr. 250), eine Allegorie vom Töneerfinden, und das Prologlied zur Slegweise ([1]Beh/358; Gille/Spr. 358), in dem Beheim seinen unwiderstehlichen Zwang zum Dichten und Singen bekennt. Vgl. Schanze 1983, 233.

[Folz, Hans:] *Die Meisterlieder des Hans Folz. Aus der Münchener Originalhandschrift und der Weimarer Handschrift Q. 566 mit Ergänzungen aus anderen Quellen*. Hrsg. von August L. Mayer. Unveränderte Neuauflage. Nachdruck der 1. Auflage Berlin 1908. Hildesheim: Weidmann, 2001 (= Deutsche Texte des Mittelalters, 12).

Frauenlob (Heinrich von Meissen): *Leichs, Sangsprüche, Lieder*. Bd. 1: *Einleitungen, Texte*; Bd. 2: *Apparate, Erläuterungen*. Auf Grund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hrsg. von Karl Stackmann und Karl Bertau. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1981 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse. 3. Folge, 119–120).

[Heinrich von Mügeln:] *Die kleineren Dichtungen Heinrichs von Mügeln.* Erste Abteilung: *Die Spruchsammlung des Göttinger Cod. Philos. 21*. 1. Teilbd.: *Einleitung, Text der Bücher I–IV.* Hrsg. von Karl Stackmann. Berlin: Akademie-Verlag, 1959 (= Deutsche Texte des Mittelalters, 50).

Der Junge Meißner: *Sangsprüche, Minnelieder, Meisterlieder*. Hrsg. von Günter Peperkorn. München/Zürich: Artemis, 1982 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 79).

[Konrad von Würzburg:] *Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg*. Bd. III: *Die Klage der Kunst. Leiche, Lieder und Sprüche*. Hrsg. von Edward Schröder. Dublin/Zürich: Weidmann, ^{4}1970.

[Lesch, Albrecht:] Koester, Leonard: *Albrecht Lesch. Ein Münchner Meistersinger des 15. Jahrhunderts*. Diss. München 1933. Birkeneck: Buchdruckerei Schloß Birkeneck, o. J. [1937].

[Luther, D. Martin:] *Die gantze Heilige Schrifft Deudsch. Letzte zu Luthers Lebzeiten erschienene Ausgabe*. *Wittenberg 1545*. Hrsg. von Hans Volz u. a., München: Rogner und Bernhard, 1972.

[Mönch von Salzburg:] *Die geistlichen Lieder des Mönchs von Salzburg*. Hrsg. von Franz Viktor Spechtler. Berlin/New York: de Gruyter, 1972 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F., 51 [175]).

[Muskatblut:] *Die Lieder Muskatbluts*. Hrsg. und komm. von Jens Haustein und Eva Willms. Stuttgart: Hiersemann, 2021 (= Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, 356, N.F., 2).

[Nunnenbeck, Lienhard:] Klesatschke, Eva: *Lienhard Nunnenbeck: Die Meisterlieder und der Spruch. Edition und Untersuchungen*. Göppingen: Kümmerle, 1984 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 363).

Sangsprüche in Tönen Frauenlobs. Supplement zur Göttinger Frauenlob-Ausgabe. 2 Teile. Unter Mitarbeit von Thomas Riebe und Christoph Fasbender hrsg. von Jens Haustein und Karl Stackmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Dritte Folge, 232).

Schlupkoten, Paul: *Herman Dâmen. Untersuchung und Neuausgabe seiner Gedichte* (Teildruck). Diss. Marburg. Breslau: M. & H. Mareus, 1913.

Spruchsang. Die Melodien der Sangspruchdichter des 12. bis 15. Jahrhunderts. Hrsg. von Horst Brunner und Karl-Günther Hartmann. Kassel u. a.: Bärenreiter, 2010 [= 2011] (= Monumenta monodica medii aevi, 6).

Wunderle, Elisabeth: *Die Sammlung von Meisterliedern in der Heidelberger Handschrift cpg 680. Edition und Kommentar*. Göppingen: Kümmerle, 1993 (= Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 584).

Forschungsliteratur

Angenendt, Arnold: *Geschichte der Religiosität im Mittelalter*. Darmstadt: Primus, ^{4}2009.

Aris, Marc-Aeilko: „Figura“, in: *Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung* 15,2 (2010), 63–79.

Bertau, Karl: *Untersuchungen zur geistlichen Dichtung Frauenlobs*. Diss. masch. Göttingen, 1954.

Braun, Manuel: „Kunst“, in: Dorothea Klein/Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 260–284.

Browe, Peter: *Die Verehrung der Eucharistie im Mittelalter*. Rom: Herder, ^{2}1967.

Browe, Peter: „Die Pflichtkommunion der Laien im Mittelalter“, in: ders.: *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*. Mit einer Einführung hrsg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer. Berlin: LIT, ^{7}2019 (= Vergessene Theologen, 1), 39–49. [2019a]

Browe, Peter: „Die Elevation in der Messe“, in: ders.: *Die Eucharistie im Mittelalter. Liturgiehistorische Forschungen in kulturwissenschaftlicher Absicht*. Mit einer Einführung hrsg. von Hubertus Lutterbach und Thomas Flammer. Berlin: LIT, ^{7}2019 (= Vergessene Theologen, 1), 475–507. [2019b]

Brunner, Horst: *Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Reichert, 2013 (= Imagines Medii Aevi, 34).

Brunner, Horst: Rez. „Beate Kellner: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018“, in: *Arbitrium* 37,3 (2019), 310–315.

Brunner, Horst/Burghart Wachinger (Hrsg.): *Repertorium der Sangsprüche und Meisterlieder des 12. bis 18. Jahrhunderts*. 16 Bde. Tübingen: Niemeyer 1986–2009. [RSM]

Bulang, Tobias/Sophie Knapp: „Artes und Wissen“, in: Dorothea Klein/Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 250–259.

Burkard, Dominik: „Nähe und Distanz. Eucharistische Frömmigkeit im Mittelalter“, in: Winfried Haunerland (Hrsg.): *Mehr als Brot und Wein. Theologische Kontexte der Eucharistie*. Würzburg: Echter, 2005, 73–96.

Fritsch, Susanne: „Körper – Korpus – Korporale. Zur Eucharistie bei Frauenlob“, in: Horst Brunner/Helmut Tervooren (Hrsg.): *Neue Forschungen zur mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung*. Berlin/Bonn/München: Schmidt, 2000 (= Zeitschrift für deutsche Philologie 119, Sonderheft), 222–236.

Gade, Dietlind: *Wissen – Glaube – Dichtung. Kosmologie und Astronomie in der meisterlichen Lieddichtung des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts*. Tübingen: Niemeyer, 2005 (= Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 130).

Hempfer, Klaus: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart: Steiner 2014 (= Text und Kontext, 34).

Herweg, Mathias: „Zeitkritik“, in: Dorothea Klein/Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 239–250.

Hilberath, Bernd Jochen: Art. „Eucharistie, Eucharistiefeier. II. Historisch-theologisch“, in: Walter Kasper (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Begründet von Michael Buchberger. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 3. Freiburg i. Br. u. a.: Herder 1995, 946–948.

Hohmann, Thomas: „Deutsche Texte aus der ‚Wiener Schule‘ als Quelle für Michel Beheims religiöse Gedichte“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 107 (1978), 319–330.

Hübner, Gert: *Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der „Geblümten Rede“*. Tübingen/Basel: Francke, 2000 (= Bibliotheca Germanica, 41).

Janota, Johannes: *Die Perikopenlieder Michel Beheims. Bibelversifikationen im vorreformatorischen Sangspruch*. Berlin: Schwabe, 2021.

Jorissen, Hans: Art. „Abendmahlsstreit“, in: Walter Kasper (Hrsg.): *Lexikon für Theologie und Kirche*. Begründet von Michael Buchberger. Dritte, völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 1. Freiburg i. Br. u. a.: Herder 1993, 36–39.

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

Kellner, Beate: „Heinrich von Mügeln“, in: Dorothea Klein/Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 430–439.

Klein, Dorothea: „Ethik und Pragmatik für den Adel“, in: dies./Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 224–239. [2019a]

Klein, Dorothea: „Fürstenlob und Heische“, in: dies./Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 284–297. [2019b]

Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3 Bde. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872–1878. Stuttgart: Hirzel, 1992. [Lexer]

Müller, Ralph: „Gibt es spezifisch lyrische Äußerungsstrukturen? Anmerkungen zum Verhältnis von Redekriterium und Lyrikbegriff in der jüngeren Lyrikologie“, in: Claudia Hillebrandt u. a. (Hrsg.): *Grundfragen der Lyrikologie.* Bd. 1: *Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?* Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 87–101.

Neunheuser, Burkhard: „Eucharistie in Mittelalter und Neuzeit“, in: Michael Schmaus/Alois Grillmeier (Hrsg.): *Handbuch der Dogmengeschichte*. Bd. IV: *Sakramentenlehre, Faszikel 4b*. Freiburg i. Br./Basel/Wien: Herder, 1963.

Rettelbach, Johannes: *Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger*. Tübingen: Niemeyer, 1993 (= Frühe Neuzeit, 14).

Rosmer, Stefan: „Religiöse Unterweisung – Gebet – Gottes- und Marienpreis“, in: Dorothea Klein/Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 205–223.

Schanze, Frieder: *Meisterliche Liedkunst zwischen Heinrich von Mügeln und Hans Sachs.* Bd. I: *Untersuchungen*. München: Artemis, 1983 (= Münchner Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters, 82).

Steer, Georg: „Germanistische Scholastikforschung. Ein Bericht“, in: *Theologie und Philosophie* 45 (1970), 204–226.

Wachinger, Burghart: „Michel Beheim. Prosabuchquellen – Liedvortrag – Buchüberlieferung“ [1979], in: ders.: *Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik*. Berlin/New York: de Guryter, 2011, 363–393.

Tobias Bulang

Segen und Beschwörung

Walther von der Vogelweide – Thomas Kling – Marcel Beyer

1 Selbstbesegnung als Textfunktion bei Walther von der Vogelweide (L 24,18)

Mit sælden müeze ich hiute ûf stên,
got hêrre, in dîner huote gên
und rîten swar ich in dem lande kêre.
krist hêrre, lâz an mir werden schîn
die grôzen kraft der güete dîn
und pflig mîn wol dur dîner muoter êre,
als ir der heilig engel pflæge,
unt dîn, dô dû in der krippen læge,
– junger mensch und alter got –,
dêmüetic vor dem esel und vor dem rinde.
und doch mit sældenrîcher huote
pflac dîn Gabriêl der guote
wol mit triuwen sunder spot.
als pflig ouch mîn, daz an mir iht erwinde
daz dîn vil götelîch gebot.[1]

Diese Strophe Walthers von der Vogelweide aus dem Wiener Hofton scheint auf den ersten Blick keine besonderen Herausforderungen für eine Interpretation zu enthalten. Der Text steht in der Ausgabe von Günther Schweikle und Ricarda Bauschke-Hartung unter dem Titel ‚Ausreisesegen',[2] womit der Text einem bestimmten Typus von Gebet zugewiesen wird,[3] das auch unter den Namen „Ausfahrtsegen" oder „Morgensegen" firmiert.[4] Deutsche Ausfahrtsegen sind bekannt, besonders gebräuchlich ist der sogenannte Tobiassegen, der an biblisches Geschehen anknüpft: Der blinde To-

1 Text nach der Ausgabe: Walther von der Vogelweide, *Spruchlyrik*, hrsg. von Schweikle/Bauschke-Hartung 2009, 258. Es folgt die Übersetzung von Günther Schweikle (ebd., 259): „In Gnaden möge ich heute aufstehen, Gott, Herr, in Deiner Obhut gehen und reiten, wohin ich mich immer im Lande wende. Christus, Herr, laß an mir sichtbar werden die große Fülle Deiner Güte, und nimm Dich meiner wohl an, um der Ehre Deiner Mutter willen, wie sich ihrer der heilige Engel annahm, und Deiner, als Du in der Krippe lagst – junger Mensch und alter Gott –, demütig vor dem Esel und vor dem Rinde. Und doch, mit segensreicher Fürsorge umgab Dich Gabriel, der Edle, fest in Treue, ohne Vorbehalte. So nimm Dich auch meiner an, damit an mir nicht etwa zuschanden werde Deine wahrhaft göttliche Herrschaft."

2 Ebd.

3 Vgl. Ohrt 2000; Daxelmüller 2002; Leuenberger 2015; Langgärtner/Lauer 2002.

4 Vgl. Moser 1961, 69; Benati 2018.

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111075143-016

bias schickt seinen gleichnamigen Sohn zum Eintreiben von Schulden in die Ferne. Für den gefährlichen Weg ruft er Gottes Schutz vom Himmel herab (Tob 5,17). Dieser ereignet sich tatsächlich, denn der Erzengel Raphael wird unerkannter Begleiter des Reisenden sein.[5] Als Reisende aus der Bibel können auch die Heiligen drei Könige berufen werden oder andere. Adolph Franz versammelte in seinem Klassiker über die *Kirchlichen Benediktionen* von 1909 reiches Belegmaterial im Kapitel „In Gefahren" unter dem Paragraphen „Für die Reise", welcher mit dem denkwürdigen Satz eingeleitet wird: „Die Verkehrsverhältnisse des MA waren sehr mangelhaft."[6] Dem wird man nicht widersprechen wollen und darauf wird noch zurückzukommen sein. Fürs Erste ist festzuhalten: Besegnungen können angesichts mangelhafter Verkehrsverhältnisse gewiss nicht schaden. Die Volkskunde hat die Grundstruktur solcher Segen ausgemacht: Geäußert wird ein Wunsch, bei Walther der Wunsch, morgens glücklich aufzustehen und unter Gottes Schutz zu reiten. Diesem folgt die sogenannte *historiola*. Sie wird im Deutschen mitunter als ‚Analogieerzählung' bezeichnet, weil die aufgerufene biblische Erzählung Ähnlichkeitsmomente zum geäußerten Wunsch aufweist.[7] Zuletzt und hier im Zusammenklang mit der Pointe, die in den Kanzonenstrophen der Sangspruchdichtung oft die Einzelstrophe sinnfällig beschließt, erfolgt die Bekräftigung des Wunsches: Gott möge den Reisenden behüten, sein Gebot sich an ihm bewähren. Anders als beim Segen des biblischen Tobias oder auch bei priesterlichen oder privaten Ausfahrtsegen wird der Segen hier nicht vom Zurückbleibenden gespendet, der Reisende besegnet sich selbst, bevor er sich morgens erhebt und zur Fahrt aufbricht. Funktion des Segens ist das Herabbitten transzendenten Schutzes auf einen der Kontingenz der Welt ausgesetzten Menschen. Aus säkularer Perspektive handelt es sich um ein Zu-sich-selbst-Sprechen über den Umweg der Transzendenz, worin eine Psychotechnik ausgemacht werden kann, welche den Gefährdeten justiert und in seiner Zuversicht bekräftigt,[8] ihn in einem heilsgeschichtlichen Weltentwurf verortet, der zwischen Gegenwart, vorweggenommener Zukunft und in Anspruch genommener heilsgeschichtlicher Vergangenheit eingerichtet ist, und damit seine Resilienz stärken kann. Walther hätte also eine auch anderwärtig literarisch bezeugte, im Grunde genommen aber vorliterarische Segenspraxis in eine Kanzone verwandelt. Auf den ersten Blick wäre das mehr oder weniger alles, was zu einem solchen Segen zu sagen wäre. Aber ist das auch wirklich alles?

Folgende Ausführungen dokumentieren eine Lektüre, in deren Fortgang der Versuch, die basale Struktur des Segens und Besegnens an den Details des Textes nachzuvollziehen, immer wieder mit Schwierigkeiten und Befremden konfrontiert war. Der Vergleich mit herkömmlichen gereimten Segen zeigt, dass bei Walther eine Literarisie-

5 Vgl. Moser 1961, 75–79; Stuart 1978; Stuart 1980; Stuart/Walla 1982; Stuart 1995; Spehr 2015, 146.

6 Franz 1909, Bd. 2, 261.

7 Vgl. Ohrt 2000; Schumacher 2000.

8 In diesem Sinne wurden auch psychotherapeutische Funktionen des Segens aus theologischer Perspektive betont: Ernst 2011.

rung auf verschiedenen Ebenen vorgenommen wurde.[9] Zunächst fällt auf, dass der Segen in Kanzonenform präsentiert wird. Äußerung des Wunsches und Anrufung Gottes zum Schutz sind auf die ersten beiden Stollen verteilt, der Abgesang bietet die *historiola* mit der Bekräftigung als Pointe. Die vorliterarische Form scheint somit schlüssig an die formalen Reglements jener Einheit einer ‚kleinen Rede' in einer Einzelstrophe angepasst, welche gattungstypisch für die Sangspruchdichtung sind.[10] Eine auffällige Abweichung zu herkömmlichen Reisesegen ist in der Syntax des Abgesangs auszumachen, hier findet sich nicht die im Segen typische Parataxe, sondern ein recht kunstvoll gebauter hypotaktischer Satz.[11]

Hinzu kommt, dass eine im Druck oder in der Handschrift präsentierte Selbstbesegnung dieser Art keine vollzogene Selbstbesegnung ist, sondern dass ein geschriebener Segen allenfalls das Sprachmaterial für den Vollzug einer solchen Selbstbesegnung vorrätig hält bzw. eine früher vollzogene mündliche Selbstbesegnung schriftlich dokumentiert. Und hier wird es schwierig: Dokumentiert Walthers Text tatsächlich eine Selbstbesegnung des Verfassers? Muss dabei nicht der prinzipielle Vortragscharakter dieser Texte bedacht werden? So betrachtet hätten wir es aber mit einer in einer Vortragssituation *inszenierten* Selbstbesegnung des Sängers zu tun. Der Segen erscheint in der Präsentation vor Publikum, die als Aufführungssituation zu denken ist, bereits seltsam verdoppelt, mithin virtuell und fiktiv.[12] In einer Vorführung wird Segen nicht gespendet, sondern dargestellt, was sich schon darin zeigt, dass der Segen vorgeblich vor dem Aufstehen gesprochen wird, während der ihn ausführende Sänger wohl bereits vor seinen Zuhörern steht. Die Ostentation des Segens vor den anderen kommt hinzu, womit das *Ich* des ersten Verses eine andere Relevanz bekommt als die erste Person Singular beim privaten Herabrufen des Schutzes auf das eigene Haupt. Und hierin sind nun in der Tat Zusatzdimensionen auszumachen, die sich einstellen, wenn vorliterarische Formen innerhalb einer Gattung, die eigenen Regularien folgt, literarisiert werden.[13]

Vollends aus dem Rahmen des Erwartbaren fällt schließlich die *historiola* in Walthers Kanzone. Aufgerufen wird die Weihnachtsgeschichte vom Gotteskind im Stall von Bethlehem, wobei im biblischen Text freilich der Erzengel Gabriel nicht vorkommt, der bei Walther das Kind in der Wiege schützt. In einem Ausreisesegen

9 Zurecht betonte bereits Hugo Moser den „große[n] Abstand" zu den anonym überlieferten Segen (Moser 1961, 87).

10 Die durch die Strophenform vorgenommene forcierte Strukturierung im Vergleich zu anderwärtig überlieferten Segen betont Moser 1961, 87–88.

11 Vgl. Moser 1961, 88; zur Syntax auch der Kommentar in: Walther von der Vogelweide, *Leich, Lieder, Sangsprüche*, hrsg. von Bein 2013, 77. Die editionsphilologischen Aufwände der Interpunktion des langen Satzes bespricht in seinen *Untersuchungen* von Kraus 1935, 71–72.

12 Die hier relevante pragmatische Relation der Fiktion behandelt Warning 1983.

13 Fragestellungen dieser Art sind Erträge einer Performanzdebatte, welche sowohl für die Minnesangforschung als auch für die Sangspruchdichtung neue Perspektiven eröffneten; vgl. dazu zusammenfassend für den Minnesang Kellner 2018, 18–28; für die Sangspruchdichtung Wenzel 2019.

würde man an seiner Stelle eher den Erzengel Raphael als Schützer der Reisenden erwarten. Untypisch ist weiterhin, dass Walther Christus um der Ehre seiner Mutter willen (*dur dîner muoter êre*, V. 6) anruft. Als *mediatrix* des Heils ist die Gottesmutter zwar in der Laienfrömmigkeit von besonderer Relevanz, oft wird der Segen Gottes über die Bande der Mariologie erbeten, dennoch ist die Formulierung bei Walther ungebräuchlich. In der Zusammenschau wiederum haben die zunächst befremdlichen Befunde eine gewisse Plausibilität: Die besondere Ehre der Gottesmutter wird im englischen Gruß vom Engel der Verkündigung, Gabriel, eigens betont: *Benedicta tu in mulieribus*. Auch Walther hat sowohl im Leich als auch in Strophen des Bognertons Marienpreis verfasst. Als Minnesänger schließlich ist das Lob der höchsten Damen sein ureigentliches Anliegen und seine täglich geübte Praxis, solches stellt er auch in der sogenannten ‚Einlassbitte' an den Wiener Hof (L 20,31) in Aussicht. Vor diesem Hintergrund erscheint Walthers Aufforderung an Christus, er möge ihn um der Ehre seiner Mutter willen auf gefahrvollen Wegen schützen, ebenso wie der Erzengel Gabriel Christus im Stall von Bethlehem geschützt habe, im Sinne eines Reziprozitätsverhältnisses nachvollziehbar. Dieses Verhältnis wäre, lässt man diese Lesart gelten, poetologisch vermittelt und nicht aus frommer Folklore herzuleiten.[14] Der Segen erscheint so als heilsökonomischer Tausch, bei dem die Dichtung Walthers zu berücksichtigen ist.

Die Forschung zu Walthers Wiener Hofton, in welchem sich der sogenannte ‚Ausreisesegen' findet, hat darüber nachgedacht, wie eine Reihenfolge der in verschiedenen Strophenfolgen überlieferten Einzelstrophen des Wiener Hoftons festgelegt werden könnte.[15] Eine Gliederung der 14 Strophen in Gruppen führte immer wieder dazu, dass Walthers ‚Ausreisesegen' dem thematischen Komplex ‚Walther und Wien' zugeordnet wurde, also den beiden Strophen, die zum einen Walthers Wunsch, am Wiener Hof zu wirken, thematisieren (L 20,31) und zum anderen die Klage des personifizierten Wiener Hofes über den Niedergang der höfischen Freude während der Abwesenheit des Sängers vorbringen (L 24,33). Im ‚Ausreisesegen' selbst gibt es keinerlei Andeutung auf Wien. Begründet wurde die Zuordnung des Segens zu den beiden Wienstrophen damit, dass Walther sich auf dem Weg zum Wiener Hof besegne

14 Anders Moser 1961, 85, der hier in Gabriel „verhüllt" den in vergleichbaren Segen angerufenen Heiligen Geist vergegenwärtigt sieht und darauf hinweist, Walther hätte den Erzengel der Verkündigung „in eigener (oder legendärer?) Weise" (ebd., 86) der Weihnachtsgeschichte hinzugefügt.

15 Vgl. die Versuche, aus dem Strophenmaterial ‚Pentaden' und ‚Triaden' zu bilden seit Wilmanns 1867: Scholz 1973; Cossar 1980, 534–547; Scholz 2005; Brunner u. a. 2009, 154. Höhepunkt solcher Ordnungsbestrebungen unter ästhetizistischem Gesichtspunkt bildet Halbach 1957, 122: Im Sinne strengster Fügung werden hier die drei Strophen zur „Triade" hypostasiert. Halbachs ästhetizistische, unter anderem an Stefan George orientierten Formreflexionen sind heute argumentativ nicht mehr belastbar; vgl. hierzu Bulang 2015, 215–219.

oder aber auf dem Weg, der ihn vom Wiener Hof wegführe.[16] Was hier unter gliederungstechnischen Gesichtspunkten erwogen wurde, hat in seiner die Funktion der Einzelstrophe betreffenden Dimension nicht genug Aufmerksamkeit erfahren. Denn die Fragen nach solchen Strophenordnungen und der Zuordenbarkeit der Strophen haben Implikationen, die es weiter zu entfalten gilt: Walthers ‚Ausreisesegen' hat Funktionen und Semantik auch innerhalb eines Strophenverbunds im spezifischen Tonzusammenhang. Darauf hatte schon Moser in seiner Untersuchung von Walthers Ausfahrtsegen vor dem Hintergrund der Überlieferung literarischer Segen hingewiesen. Als „Wandlung" der Überlieferung vermerkte er die „enge Verbindung" des Segens mit anderen Arten der höfischen Lyrik im Tonzusammenhang.[17] Diesen Befund differenzierte Moser aber nicht weiter aus, das Phänomen war benannt, die Konzeptionalisierung der „Verbindung" unterblieb. Sie sei im Folgenden versucht.

Der Wiener Hofton beginnt in der Handschrift D, die durch eine besonders sinnfällige Strophenanordnung auffällt und für Überlegungen zur Strophengliederung meist den Ausgangspunkt bildet,[18] mit der *visio Danielis* (Dan 2), mit Nebukadnezars Traum von den vier Weltreichen (L 23,11), der Versifizierung eines Grundtextes mittelalterlicher Apokalyptik und Geschichtstheologie.[19] Um die Vorzeichen des Jüngsten Gerichts, die Entartung der Welt, die Korrumpierung der Menschen durch Besitz, die Notwendigkeit der Erziehung und Verwandtes geht es in weiteren Strophen des Tons (z. B. L 20,16; 22,23; 23,26). Verfallsklagen gelten der *zuht*, der höfischen Wohlerzogenheit (vgl. L 24,3); auch der Wiener Hof klagt, dass das Höfische mit dem Sänger vom Hof verschwunden sei (L 24,33). Überall auf den Wegen – so heißt es in einer apokalyptischen Strophe über die Vorzeichen des Jüngsten Gerichts – habe die Treulosigkeit ihre Samen ausgesät (L 21,25). Allenthalben regiere Gewalt. Grund genug, sich vor der Ausreise zu segnen, besonders wenn man schützendes Obdach am Wiener Hof zu erlangen versucht bzw. nicht erlangt hat: Wenn – wie es im Reichston heißt – überall Hinterhalt lauert und Gewalt auf der Straße fährt, ist Gebet und Besegnung geboten. Wie gesagt: „Die Verkehrsverhältnisse des MA waren sehr mangelhaft"[20] – insbesondere in der Krisenzeit des staufisch-welfischen Thronstreits. Damit verlagert sich aber der Transzendenzbezug des Segens immer mehr in die Horizontale des Tons, in die Vernetzung der Strophen durch Sinnbezüge untereinander. Und damit sind es auch nicht die konkreten Verkehrsverhältnisse des Mittelalters, die hier Gegenstand sind, sondern jene von Walther entworfenen Verkehrsverhältnisse, mitsamt ihrer allegorischen Überhöhung und wertekritischen Zuspitzung. Segen wird poetisches Mittel, He-

16 Siehe den kritischen Kommentar zu solcher Vereindeutigung einer flexibel zu verschiedenen Anlässen einsetzbaren Vortragsstrophe in: Walther von der Vogelweide, *Spruchlyrik*, hrsg. von Schweikle/Bauschke-Hartung 2009, 481–482.

17 Vgl. Moser 1961, 88–89.

18 Vgl. Cossar 1980.

19 Vgl. zur *visio Danielis* im Kontext der Lehre von der *translatio imperii* Goez 1958, 97–98, 366–377.

20 Franz 1909, Bd. 2, 261.

rabrufen des transzendenten Schutzes Teil der Selbstthematisierung des Sängers Walther von der Vogelweide in einem Strophenverbund, eines Sängers, der als Agent höfischer Freude in Zeiten apokalyptischen Verfalls und allenthalben grassierender Zuchtlosigkeit ‚in Gefahren' unterwegs ist. Wer – wie Walther – den Menschen die höfische Freude wiederbringt, ist in solchen Zeiten besonders auf den Schutz der Transzendenz angewiesen. In der Aufführungssituation wird die Selbstbesegnung so zum Argument: Der Sänger repräsentiert buchstäblich das Exil eines Wertekanons, dessen die höfische Kultur vollends verlustig zu gehen droht, versichert seinem Publikum, dass seine Wege durch diese Welt – die im Dienste der Wiederherstellung höfischer Freude stehen – von Gott geschützt und diesem wohlgefällig sind.

Die Wiederholung eines vorliterarischen Segens in einer Kanzonenstrophe ist keine ‚nackte' Wiederholung, keine schlichte Reproduktion.[21] Es ist nicht das Gleiche noch einmal. Die Wieder-Holung des Segens im Kontext sangspruchmeisterlicher Kunst lässt ihn seine Wirkung im Rahmen veränderter Bezüglichkeit entfalten, womit neue Sinnpotentiale aktiviert werden.[22]

2 Lyrischer Schamanismus im intertextuellen Raum – Thomas Kling und Marcel Beyer

Im Gedichtband *Graphit* von Marcel Beyer findet sich unter dem Titel ‚Wespe, komm' folgendes Gedicht:

> Wespe, komm
>
> Wespe, komm in meinen Mund,
> mach mir Sprache, innen,
> und außen mach mir was am
> Hals, zeigs dem Gaumen, zeig es
>
> uns. So ging das. So gingen die
> achtziger Jahre. Als wir jung
> und im Westen waren. Sprache,
> mach die Zunge heiß, mach
>
> den ganzen Rachen wund, gib mir
> Farbe, kriech da rein. Zeig mir

21 Aufs Grundsätzliche gehende philosophische Aufmerksamkeit auf das inkommensurable Moment der Nicht-Identität bei der Wiederholung (gefasst in die Metapher der ‚bekleideten' Wiederholung) bietet Deleuze 1992.

22 Den kritischen Nachfragen von Herfried Vögel verdanken meine Ausführungen zu Walther wichtige Anregungen. Ihm sei hiermit herzlich gedankt.

Wort- und Wespenfleiß, machs
dem Deutsch am Zungengrund,

innen muß die Sprache sein. Immer
auf Nesquik, immer auf Kante.
Das waren die Neunziger. Waren
die Nuller. Jahre. Und: so geht das

auf dem Land. Halt die Außensprache
kalt, innen sei Insektendunst, mach
es mir, mach mich gesund,
Wespe, komm in meinem Mund.[23]

Es handelt sich um eines der meistzitierten und -interpretierten Gedichte von Marcel Beyer.[24] Dies liegt an seiner poetologischen Relevanz und seiner Intensität. Und auch daran, dass sich dieser Text auf einen markanten Einschnitt in Beyers Biographie beziehen lässt – nämlich den Tod des Freundes und Kollegen Thomas Kling am 1. April des Jahres 2005. Als Hommage an Kling wurde das Lied schon in frühen Rezensionen gewürdigt, Beyer selbst hatte diesbezüglich schon nach der Entstehung des Gedichtes im Jahr 2005 Hinweise gegeben.[25] Unverkennbar war es für alle, die Klings Auseinandersetzung mit der Wespe als seinem Totemtier kannten.[26] Immer wieder war Kling im schwarz-gelb gemusterten Pullover aufgetreten, um das Wespenhafte von Dichter und Dichtung auszustellen.

Zur poetologischen Relevanz des unberechenbaren Wespenflugs und zur Wirkungsästhetik der unverhofft im Stich erfahrenen Aggression der Wespe sind interessante und gültige Dinge gesagt worden,[27] auch über die Würdigungen, welche beide Autoren, Thomas Kling und Marcel Beyer, einander bereits zu Lebzeiten in Gedichten und Kommentaren zukommen ließen.[28]

Mir geht es um das poetologische Potential von Besegnung und Beschwörung. Beyers ‚Wespe, komm' ist in einer Weise überdeterminiert, dass die deutende Zunft bereits zu vielen Vergleichen gegriffen hat.

23 Beyer 2014, 125. Vgl. auch den Abdruck im Begleitband zur Ausstellung „Sprache" im Deutschen Hygienemuseum Dresden: Schmitz/Weiss 2016, 67. Vertont wurde der Text vom Komponisten Enno Poppe; siehe die CD Poppe 2013. Eine Autorlesung anlässlich der Frühjahrstagung der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung am 16.05.2015 in London: https://www.youtube.com/watch?v=iEjFlyeMLuk (ab Minute 9:10 bis Ende, abgerufen am 01.12.2022).

24 Beyer 2009; Lehmkuhl 2014; Geisenhanslüke 2018.

25 Vgl. Beyer 2009.

26 „Zum Bildprogramm des Dichters Thomas Kling gehört die Wespe." Winkels 2005, 27; Trilcke 2012, 34, 324. Friederike Reents' Rezension der Werkausgabe von Kling war mit „Unter Wespen" betitelt: Reents 2021.

27 Vgl. Lehmkuhl 2004; Knott 2016; Schmitz/Weiss 2016; Cox/Hamann 2018; Düwell 2018, 92; Geisenhanslüke 2018; Eickmeyer 2019; Schmidt 2019.

28 Vgl. Beyer 2000; Kling 2001, 326.

Abb. 1: Andreas Züst: *Thomas Kling in Spiegelberg 1985*. Nachlass Andreas Züst Zürich und Graphische Sammlungen der Schweizerischen Nationalbibliothek Bern, courtesy Galerie und Edition Marlene Frei, Zürich.

Ist ‚Wespe, komm' von Marcel Beyer eine Selbstbesegnung? Wohl kaum, denn der Schutz Gottes oder jener seiner Heiligen wird hier nicht auf den Segnenden herabgerufen. Die Frage, wo der Segen endet und die Beschwörung beginnt, ist eines der Reizthemen bei der Erforschung der vielfach überlieferten mittelalterlichen Segen, Zaubersprüche, Beschwörungen.[29] Die verschiedenen Überlegungen zu diesem Gedicht gehen in andere Richtungen. Vom Totengespräch war hier bereits die Rede,[30] vom Musenanruf.[31] Der Begriff des Totengesprächs erscheint eher unpassend, nimmt man ihn nicht metaphorisch als Auseinandersetzung mit dem verstorbenen Kollegen, sondern im Sinne jener satirischen Gattung der Literaturgeschichte, für die beispielsweise Lukian von Samosata und viele weitere bis in die Gegenwart stehen.[32] Wenn bei Beyer der tote Dichterfreund aufgefordert wird, etwas zu machen, zuletzt den Anrufenden gesund zu machen, so hat man es eher mit einer Totenbeschwörung zu tun bzw. – da der Dichter doch in Gestalt eines Insekts erscheint – mit einer Beschwörung, die dem sogenannten Lorscher Bienensegen

29 Vgl. Schusser 2000 [1927]; Angenendt 2000, 389–404; Baumgartner/Daxelmüller/Keil 2002; Spehr 2015, 147.

30 Diesen Begriff verwendete Lothar Müller in seiner Laudatio anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises 2015 an Marcel Beyer.

31 Vgl. Geisenhanslüke 2018, 68.

32 Vgl. Krapinger 2012.

verwandt ist, der ja streng genommen auch nur bedingt mit dem Begriff des ‚Segens' angemessen erfasst ist. Näher noch liegt die Vergleichbarkeit mit der Invokation der Musen, dem Musenanruf. Hier zeigt der Vergleich mit den literarischen Traditionen deutlich die Alleinstellungsmerkmale von Beyers Gedicht. Bei Homer wird die Muse gebeten, den Zorn des Achill zu singen bzw. die Taten des Odysseus zu nennen.[33] Die christlichen Autoren des Mittelalters ersetzen den Musenanruf mitunter durch das Gebet an den Heiligen Geist, der um die Begabung des Sängers gebeten, um Inspiration angerufen wird, und von dem erwartet wird, dass er auch den Geist des Sängers bewegen möge.[34] Beyers Wespe soll nicht vom Zorn singen, keine Taten nennen und auch der Geist des Dichters soll nicht begabt werden. Wespe soll vielmehr den Sprech-, den Artikulationsapparat des Dichters reizen und in dieser Weise ein sprechendes Dichten in Gang bringen: Hals – Zungengrund – Rachen. Wie Beyer war auch Kling sehr auf den Vortragscharakter seiner Gedichte bedacht, inszenierte sie sorgfältig als Performances, räumte der Spezifik ihrer Darbietung entscheidende Sinnpotentiale ein.[35] Und tatsächlich ist das In-Gang-Bringen solcher Dichtung in der Beschwörung nicht vorweggenommen, sondern paradoxerweise mit der Beschwörung zugleich vollzogen. Dabei ereignet sich eine Simultanität von Herbeirufung des Ereignisses und dessen gleichzeitigem artikulatorischen Vollzug. In seiner Kommentierung des eigenen Gedichtes hat Marcel Beyer den „Gesichtspunkt", „[d]ie Möglichkeiten des eigenen Artikulationsapparats [zu] erkunden, während man denselben thematisiert"[36] eigens betont.

Zu Lebzeiten Klings hatten sich beide Dichter gegenseitig inspiriert und angespornt, hier beschwört nun Beyer den Toten, damit auch weiterhin fortzufahren. Hier berührt Beyers Gedicht die Gattung des Dichternachrufes, wohlgemerkt des Dichternachrufs von einem anderen Dichter,[37] im Mittelalter liegen solche Nachrufe beispielsweise mit Walthers von der Vogelweide Nekrolog auf Reinmar oder mit Frauenlobs Preis des verstorbenen Kollegen Konrad von Würzburg vor. Dabei können solche Nachrufe auch von der Konkurrenz der Sänger geprägt sein, durchaus – das könnte an den genannten mittelalterlichen Nachrufen gezeigt werden – Momente der Aggression aufweisen.[38] Es ist vielleicht in diesem Zusammenhang nicht trivial, dass der Bezug des deutschen Wortes Nachruf auf die literarische Gattung des Nekrologs sekundär ist. Eingeführt und geprägt wurde das Wort vom Deutschpuristen Philip von Zesen, der keine Lehnwörter im Deutschen dulden mochte und das Wort ‚Nachruf' als Alternative für das Fremdwort

33 Vgl. Schmitzer 2000.

34 Vgl. Ohly 1961/1962.

35 Eindrücklich hierzu das Hörbuch Kling 2015.

36 Beyer 2009, 23–24.

37 Dieses Thema verdiente weitere Forschungen für die Gegenwartsliteratur. Für den Zeitraum der Frühen Neuzeit bis zum Vormärz dazu folgende verbindliche Monographie: Bogner 2006.

38 Vgl. die beiden Reinmar-Nachrufe Walthers (Walther von der Vogelweide, *Spruchlyrik*, hrsg. von Schweikle/Bauschke-Hartung 2009, 274–277 [Texte mit Übersetzung], 495–498 [Kommentare]). Zu Frauenlobs Nachruf auf Konrad von Würzburg vgl. *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*, hrsg. von Wachinger 2010, 410–411 (Text und Übersetzung), 885–888 (Kommentar); Meyer 2021.

‚Echo' ins Spiel brachte. Insofern sind Nachruf und Widerhall verwandt.[39] Oft werden in solchen Dichternachrufen auch Fragen nach der Kontinuität der Kunst gestellt, Fragen, die akut werden, weil der Tod eine Lücke gerissen hat, die auch eine Lücke in der Geschichte der Dichtung ist.

Ich meine, es geht in Beyers Text um diese Lücke, die der Text markiert und invisibilisiert, indem er sie im Zuge ihrer Konstatierung zugleich tilgt: Die Beschwörung des Toten vollzieht den Fortgang der Dichtung im Vollzug der Beschwörung selbst. Auch in dieser Beschwörung gibt es neben den Anrufungen das Artikulieren der Wünsche (bei denen es sich hier um geradezu aggressiv hervorgebrachte Imperative handelt: „mach!", „mach es mir!", „komm!"). Hier äußert sich eine erregte, „sexualisierte Variante von Inspirations-, ja Infusions-Topik",[40] die allerdings ganz auf die Sprachfindung, ja die Sprachwerdung des Menschen bezogen ist. Die im Text aufgespannte Zeit der Gegenwart der Beschwörung, der künftig vorweggenommenen Sprachwerdung und der gemeinsamen Vergangenheit der Dichterfreunde implodiert im Zuge des Textes in die Gegenwart des Vollzugs der Beschwörung als jene Dichtung, die das Erbe fortführt. Die Passagen in der Vergangenheit, welche an die Achtziger, die Neunziger und die Nuller Jahre erinnern, bieten in dieser Beschwörung das Äquivalent für die *historiola* mittelalterlicher Segenssprüche. Auf die Reihe der imperativischen Forderungen an die Wespe folgt das „So ging das", die Formel eröffnet die Analogieerzählung, welche das gemeinsame Dichten in der Vergangenheit, die wechselseitige Inspiration und Motivierung, in äußerst verknappter Form in Erinnerung ruft. Äußerst knapp wird die Jugendzeit „im Westen" aufgerufen, Zeiten des Studiums („Wort- und Wespenfleiß" – hier übrigens als Gegensatz zum emsigen Bienenfleiß akademischer Blütenlesen)[41] und des Dichterlebens in Rausch und Wahn (lakonisch gewendet in: „Immer | auf Nesquick, immer auf Kante" – also Industriezucker und Stress).[42] Mit den weiteren Versen wird die Vergangenheit von den Achtzigern über die Neunziger und die Nuller Jahre immer weiter an die Gegenwart herangeführt, wobei vor der Gegenwart noch das Sterbedatum Klings, am 1. April 2005, liegt und mithin jene Zäsur, welche die lebendige Dyade der Dichter abrupt beendete und damit den Beschwörer der früheren Gemeinsamkeit auf den Plan ruft. Der vierte Vers der vierten Strophe weist einen auf den ersten Blick überflüssigen Punkt auf, der genau diese Zäsur, eine buchstäbliche Nullung, am Anfang der „Nuller Jahre" markiert: „Das waren die Neunziger. Waren | die Nuller. Jahre. Und: so geht das […]." Der Punkt, der für den Zeitpunkt von Klings Tod steht, bedingt auch den Wortartenwechsel des Adjektivs ‚nuller' zum Nomen, wie durch Großschreibung angezeigt. Losgelöst vom Adjektiv werden die „Jahre" gewissermaßen zwischen zwei Punkten eingekeilt, als Zwischenzeit.[43] Bemerkenswert ist der Wechsel in das Präsens nach dieser Zäsur,

39 Vgl. hierzu Bogner 2006, 19.

40 Vgl. Eickmeyer 2019, 11.

41 Zu Bienengleichnissen im Zusammenhang von Studium und Lektüre vgl. von Stackelberg 1956.

42 Vgl. hierzu auch Cox/Hamann 2018, 35.

43 Vgl. auch die Interpretation der Interpunktion dieser Verse bei Eickmeyer 2019, 14.

welche nach dem „und“ durch Doppelpunkt auf folgende Zeit geöffnet wird: „so geht das [...].“ Von hier an ist das gemeinsame Dichten nicht mehr nur Vergangenheit, sondern gegenwärtiges Ereignis im Fortgang des Gedichts selbst. In dieser temporalen Struktur der Wunschäußerung, der Analogieerzählung und der Bekräftigung, die auf eine Vergegenwärtigung des Vergangenen und Verlorengeglaubten hinausläuft, zeigt sich durchaus Verwandtschaft mit Segen und Selbstbesegnung.

Ist so an die Stelle der Transzendenz bzw. der außerweltlichen Mächte die Freundschaft getreten, die Dichterfreundschaft, die über den Tod fortwirkt? Sicherlich auch dies, aber nicht nur.

Denn „Wespe“ ist nicht der einzige Akteur, der im Text beschworen wird, die Imperativformen gelten auch einer weiteren Instanz, jener der Sprache selbst.[44] Wenn es in der zweiten Strophe heißt: „Sprache, mach die Zunge heiß“ – so changiert das Nomen grammatisch zwischen einem Akkusativobjekt, dem die Wespe die Zunge heiß machen soll, und andererseits der angesprochenen Sprache, die ihrerseits zum Erhitzen der Zunge aufgefordert wird. Und hier kommt ein Aspekt ins Spiel, der für Kling ebenso wie für Beyer charakteristisch ist. So sehr Kling auch als mitunter aggressiv auftretender Performer aktiv in den Vordergrund rückte, sah er das Dichten auch als passives Unterfangen an, den Dichter als Medium, durch den sich die Sprache selbst in ihrer Vielfältigkeit und auch ihrer historischen Vielschichtigkeit zeigt und erweist. *Sprachspeicher* hat Kling die von ihm herausgegebene Lyrikanthologie genannt, die übrigens den Lorscher Bienensegen als zweiten Text hat (wozu Kling wie zu anderen mittelalterlichen Texten eine Übersetzung gefertigt hat) und mit Marcel Beyers Gedicht ‚Das kommende Blau‘ endet.[45] Kling selbst fungiert hier als Medium und Katalysator der Sprache, des großen Speichers – in origineller Abwandlung von Herausgeberformeln konstatiert das Titelblatt, die Sprache sei von ihm „eingelegt und moderiert“ worden. Die so indizierte Paradoxie einer sprachlichen Selbstermächtigung, die aber jederzeit zugleich der geschichtlich gewordenen Sprache unterworfen bleibt, einer nach Außen gewendeten Aggression, der innen zugleich die Hingabe an die Sprache selbst entspricht, fasst Beyers Gedicht in Bilder von Hitze und Kälte: „Halt die Außensprache | kalt, innen sei Insektendunst“.[46]

Achim Geisenhanslüke hat in der Beschwörungsformel: „mach mich gesund, | Wespe, komm in meinem Mund“, die Überwindung der Trauer und die im Vollzug der Poetik sich bewährende Heilung gesehen:

> Das Gedicht gibt sich so in einem doppelten Sinne als Anrufung der Musen zu erkennen: als Anrufung der Wespe, die auf deutlich erotisch konnotierte Weise in die Mundhöhle eindringt und das Sprechen poetisch verändert, und als Anrufung des europäischen Wespendichters Thomas Kling als einer zentralen Inspirationsquelle, der sich das Gedicht noch einmal trauernd vergewissert: Der abschließende Reim „mach mich gesund, | Wespe, komm in meinen Mund“, der durch den

44 Darauf wies auch Eickmeyer 2019, 13, hin: „Adressiert wird nicht mehr die Titel-Wespe, sondern eine ‚Sprache‘ [...].“

45 Vgl. Kling 2001, 12–13 (Lorscher Bienensegen) und 326 (Marcel Beyer: ‚Das kommende Blau‘).

46 Vgl. hierzu Cox/Hamann 2018, 34.

> Paarreim eine eigentümliche Rundung und Geschlossenheit herstellt, verweist auf einen Heilungsprozess, der eben in der Trauerarbeit des Gedichts selbst besteht, das als Hommage an Thomas Kling diesem verpflichtet bleibt und aus der Erinnerung an ihn heraus eine Form der Dichtung hervorbringt, die zwar von ihm inspiriert ist, sich aber dennoch von ihr unterscheidet.[47]

Hierin freilich erweist sich die Sprache, als historisch gewordene, selbst als Trostgrund; die Sprache, an der Dichter partizipieren und die sie umgestalten, der sie neue Wörter und neuen Sinn abgewinnen. Ist sie doch auch das verbindende Medium der Dichterfreunde gewesen und trägt als solches über die Zäsur hinaus. Im Vollzug der Beschwörung bewährt sich diese Bindung.

Thomas Kling war vom Gestus des Beschwörens fasziniert, ließ sich mit Schamanenhüten fotografieren und verglich den Dichter in seinem Essayband *Itinerar* explizit mit dem Schamanen, dem *memorizer*, in dem er – zusammen mit der ethnographischen Forschung – den Erinnerungsexperten indigener Völker sah.[48]

Abb. 2: Thomas Kling mit Schamanenhut. Foto: © Ute Langanky; VG-Bild-Kunst, 2022.[49]

47 Geisenhanslüke 2018, 68.

48 Kling: „Sprachinstallation2“, in: Kling 1997, 15–26, hier: 16; wieder in: Kling 2020, Bd. 4: *Essays*, 13–22; vgl. Bulang 2019, 248–249.

49 Ich danke Frau Langanky herzlich für die freundliche Übersendung des Bildes. Das Bild wurde auch veröffentlicht in: Winkels 2005, 59. Ein weiteres ihrer Fotos zeigt Kling mit einem anderen Schamanenhut und findet sich in: Kling 2012, 78.

Diese Funktion war im Falle von Klings schamanistischer Selbstinszenierung deutlich auf die geschichtliche Sprache bezogen. Insofern beschwört Marcel Beyer seinerseits einen Beschwörer. Und im Vollzug dieses schamanistischen Doppel-Rituals ereignet sich ein Totenkult, der so privat wie zugleich intertextuell überdeterminiert ist. In der Beschwörung des Beschwörers kommen die verschiedenen Zeiten – die Gegenwart des Beschwörens, die Vergangenheit gemeinsam erlebter Fülle und das von der Zukunft erhoffte Gedicht – zusammen.

3 Beschwörung als überhistorisches Lyrik-Register

Ein Vergleich der Strophe Walthers und des Gedichts von Marcel Beyer wäre müßig, wollte man darin etwa eine geschichtliche Säkularisationsbewegung ausmachen, die vom Herabrufen transzendenter Instanzen zur Beschwörung innerweltlicher Freundschaft o. Ä. reichte, vom Gebetsgestus zu intertextueller Vielschichtigkeit progredierte. Der Nachweis der Identität des Säkularisierten mit dem Säkularisat, den Hans Blumenberg für solcherlei Behauptungen eingefordert hatte, stünde dabei aus.[50] Zweck meiner Überlegungen war vielmehr zu zeigen, dass die Gesten der Segnung oder Beschwörung, einmal im ‚Sprachspeicher' vorhanden, immer wieder im dichterischen Zugriff komplexen und kompakten poetologischen Reflexionen im Medium der Dichtung selbst nutzbar gemacht werden können, ja dass solche Reflexionen dann besonders produktiv und intensiv sind, wenn sie sich in die Geschichtlichkeit von Sprache und Literatur hinein entwerfen und spiegeln.

Bibliographie

Quellen

Beyer, Marcel: „Kling. Haltung", in: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Thomas Kling*. München: Edition Text + Kritik, 2000 (= Edition Text + Kritik, 147), 70–78.

Beyer, Marcel: *Aurora. Münchener Rede zur Poesie*. Hrsg. von Ursula Haeusgen und Frieder von Ammon. München: Stiftung Lyrik-Kabinett, 2006.

Beyer, Marcel: „Wespe, komm", in: Thomas Geiger (Hrsg.): *Laute Verse. Gedichte aus der Gegenwart*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2009, 22–24.

Beyer, Marcel: *Graphit. Gedichte*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014.

Deutsche Lyrik des späten Mittelalters. Hrsg. von Burghart Wachinger. Berlin: Deutscher Klassiker Verlag, 2010 (= Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch, 43).

Kling, Thomas: *Itinerar*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997 (= edition suhrkamp, 2006).

Kling, Thomas (Hrsg.): *Sprachspeicher. 200 Gedichte auf Deutsch vom achten bis zum zwanzigsten Jahrhundert, eingelagert und moderiert von Thomas Kling*. Köln: DuMont, 2001.

50 Vgl. Blumenberg 1988, 219.

Kling, Thomas: *Das brennende Archiv. Unveröffentlichte Gedichte, Briefe, Handschriften und Photos aus dem Nachlaß sowie zu Lebzeiten entlegen publizierte Gedichte, Essays und Gespräche*. Zusammengestellt von Nobert Wehr und Ute Langanky mit einem Nachwort von Marcel Beyer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2012 [zuerst als *Schreibheft* 76].

Kling, Thomas: *Die gebrannte Performance. Lesungen und Gespräche. Ein Hörbuch*. Hrsg. von Ulrike Janssen und Norbert Wehr. Düsseldorf: Lilienfeld, 2015 (= Schriftenreihe der Kulturstiftung NRW. Literatur, 5).

Kling, Thomas: *Werke in vier Bänden*. Hrsg. von Marcel Beyer in Zusammenarbeit mit Frieder von Ammon, Peer Trilcke und Gabriele Wix. Berlin: Suhrkamp, 2020.

Poppe, Enno: *Arbeit · Wespe · Trauben · Schrank · Salz*. CD. Berlin: Deutschlandfunk und KAIROS Music Productions, 2013.

Walther von der Vogelweide: *Werke.* Bd. 1: *Spruchlyrik*. Mittelhochdeutsch – Neuhochdeutsch. Hrsg. von Günther Schweikle und Ricarda Bauschke-Hartung, übersetzt und kommentiert von Günther Schweikle. Dritte, verbesserte und erweiterte Auflage. Stuttgart: Reclam, 2009.

Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sangsprüche*. 15., veränderte und um Fassungseditionen erweiterte Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns. Aufgrund der 14., von Christoph Cormeau bearbeiteten Ausgabe neu hrsg. und mit Erschließungshilfen und textkritischen Kommentaren versehen von Thomas Bein. Edition der Melodien von Horst Brunner. Berlin/Boston: de Gruyter, 2013. [L]

Forschungsliteratur

Aarburg, Ursula: „Wort und Weise im Wiener Hofton“ [1957/58], in: Siegfried Beyschlag (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1971 (= Wege der Forschung, 112), 495–513.

Angenendt, Arnold: *Geschichte der Religiösität im Mittelalter*. Zweite, überarbeitete Auflage. Darmstadt: Primus Verlag, 2000.

Baumgartner, Jakob/Christoph Daxelmüller/Gundolf Keil: Art. „Beschwörung“, in: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, 2061–2063.

Benati, Chiara: „Against the Dangers of Travel: Journey Blessings and Amulets in the Medieval and Early Modern Germanic Tradition“, in: Albrecht Classen (Hrsg.): *Travel, Time and Space in the Middle Ages and Early Modern Time. Explorations of World Perceptions and Processes of Identity Formation*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2018, 120–164.

Blumenberg, Hans: *Die Legitimität der Neuzeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, ^{2}1988.

Bogner, Ralf Georg: *Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz*. Tübingen: Niemeyer, 2006 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 11).

Brunner, Horst u. a. (Hrsg.): *Walther von der Vogelweide. Epoche – Werk – Wirkung.* Zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage. München: Beck, 2009.

Bulang, Tobias: „Die Praxis der Interpretation mittelalterlicher deutscher Texte und die Geschichte der Interpretationen – am Beispiel Walthers von der Vogelweide (L 19,17)“, in: Andrea Albrecht u. a. (Hrsg.): *Theorien, Methoden und Praktiken des Interpretierens*. Berlin/München/Boston: de Gruyter, 2015 (= linguae & litterae, 49), 205–236.

Bulang, Tobias: „Poetische Ermittlungen“, in: Frieder von Ammon/Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*. Paderborn: mentis, 2019, 227–249.

Cossar, C. Douglas M.: „The Unity of the Wiener Hofton“, in: *Neophilologus* 64 (1980), 534–547.

Cox, Christoph/Christof Hamann: „Insektenpoetik. Biene und Wespe bei Marcel Beyer“, in: Christof Hamann (Hrsg.): *Marcel Beyer*. München: Edition Text + Kritik, 2018 (= Edition Text + Kritik, 218/219), 20–38.

Daxelmüller, Christoph: Art. „Segen“, in: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 7. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, 1696–1697.

Deleuze, Gilles: *Differenz und Wiederholung*. Aus dem Französischen von Joseph Vogl. München: Fink, 1992.

Düwell, Susanne: „‚Husky voices‘ und ‚Mischmundarten‘. Stimme und Klang in Texten Marcel Beyers“, in: Christof Haman (Hrsg.): *Marcel Beyer*. München: Edition Text + Kritik, 2018 (= Edition Text + Kritik, 218/219), 82–99.

Eickmeyer, Jost: „Monument. Zweites Bündel Marginalien zu Marcel Beyers *Graphit*“, in: *Die Wiederholung. Zeitschrift für Literaturkritik* 8 (2019), 5–20.

Ernst, Wolfgang: *Beschwörungen und Segen. Angewandte Psychotherapie im Mittelalter*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2011.

Franz, Adolph: *Die kirchlichen Benediktionen im Mittelalter*. 2 Bde. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1909.

Geisenhanslüke, Achim: „Wespenstiche und Bienenbilder. Zum Rhythmus des modernen Gedichts bei Francis Ponge, Thomas Kling und Marcel Beyer“, in: Christian Klein (Hrsg.): *Marcel Beyer. Perspektiven auf Autor und Werk*. Stuttgart: Metzler, 2018 (= Kotemporär, 1), 63–71.

Geisenhanslüke, Achim: „Der Stachel der Dichtung. Thomas Kling, der europäische Wespendichter“, in: Frieder von Ammon/Rüdiger Zymner (Hrsg.): *Gedichte von Thomas Kling. Interpretationen*. Paderborn: mentis, 2019, 37–48.

Goez, Werner: *Translatio imperii. Ein Beitrag zur Geschichte des Geschichtsdenkens und der politischen Theorien im Mittelalter und der frühen Neuzeit*. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1958.

Halbach, Kurt Herbert: Rez. „Friedrich Maurer: *Die politischen Lieder Walthers von der Vogelweide*. Tübingen: Niemeyer, 1954 “, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 76 (1957), 107–123.

Hamann, Christof (Hrsg.): *Marcel Beyer.* München: Edition Text + Kritik, 2018 (= Edition Text + Kritik, 218/219).

Hampp, Irmgard: *Beschwörung, Segen, Gebet. Untersuchungen zum Zauberspruch aus dem Bereich der Volksheilkunde*. Stuttgart: Silberburg-Verlag, 1961 (= Veröffentlichungen des staatlichen Amtes für Denkmalpflege Stuttgart. Reihe C: Volkskunde, 1).

Kellner, Beate: *Spiel der Liebe im Minnesang*. Paderborn: Fink, 2018.

Knott, Marie Luise: „Sie nennen es Sprache. Über Begegnungen“ (2016), in: *Logbuch Suhrkamp. Das Onlinemagazin vom Suhrkamp-Verlag*, URL: https://www.logbuch-suhrkamp.de/marie-luise-knott/sie-nennen-es-sprache/ (abgerufen am 18.11.2022).

Krapinger, Gernot: Art. „Totengespräch“, in: Gerd Ueding (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 10. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2012, 1308–1316.

von Kraus, Carl: *Walther von der Vogelweide. Untersuchungen*. Berlin/Leipzig: de Gruyter, 1935.

Langgärtner, Georg/Hans Hugo Lauer: Art. „Benediktionen“, in: *Lexikon des Mittelalters*. Bd. 1. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002, 1903.

Lehmkuhl, Tobias: „Von Bienen und Wespen. Thomas Klings gelbschwarze Dichtung“, in: *Neue Rundschau* 115,4 (2004), 137–149.

Lehmkuhl, Tobias: „Wespe, stachel mich an! Marcel Beyers Gedichtband ‚Graphit‘ ist auch eine Verbeugung vor Thomas Kling“, in: *Die Zeit*, 27.11.2014.

Leuenberger, Martin (Hrsg.): *Segen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015 (= Themen der Theologie, 10).

Meyer, Matthias: „Frauenlobs Totenklage auf Konrad von Würzburg. *Gefiolierte blüte kunst*“, in: Uta Störmer-Caysa/Claudia Lauer (Hrsg.): *Lesebuch Frauenlob. Texte, Übersetzungen, Kommentare*. Heidelberg: Winter, 2021, 477–488.

Moser, Hugo: „Vom Weingartner Reisesegen zu Walthers Ausfahrtsegen. Gereimte Gebetssegen des frühen und hohen Mittelalters“, in: *Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur* 82

(1961), Sonderband: *Elisabeth Karg-Gasterstädt zum 75. Geburtstag am 9. Februar gewidmet*. Halle (Saale): Niemeyer, 1961, 69–89.
Ohly, Friedrich: „Wolframs Gebet an den Heiligen Geist im Eingang des Willehalm“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur* 91 (1961/1962), 1–37.
Ohrt, Ferdinand: Art. „Segen“, in: Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 3., unveränderte Auflage mit einem neuen Vorwort von Christoph Daxelmüller. Bd. 7. Berlin/New York: de Gruyter, 2000 [1936], 1582–1620.
Reents, Friederike: „Unter Wespen. Die vierbändige Werkausgabe Thomas Klings offenbart das Ausmaß der Bildung, Drastik und Komik dieses Dichters“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.04.2021, 10.
Schaefer, Joerg: *Walther von der Vogelweide und Frauenlob. Beispiele klassischer und manieristischer Lyrik im Mittelalter*. Tübingen: Niemeyer, 1966 (= Hermaea N.F., 18).
Schmidt, Antje: „Zwischen Sinn(en)fülle und Widerstand. Bienen und Wespen als poetologische Symbole in der Lyrik Jan Wagners und Thomas Klings“, in: *Germanica* 64 (2019), 57–72.
Schmitz, Colleen M./Judith Elisabeth Weiss (Hrsg.): *Sprache. Ein Lesebuch von A–Z. Perspektiven aus Literatur, Forschung und Gesellschaft*. Hrsg. für das Deutsche Hygiene-Museum Dresden und die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Göttingen: Wallstein, 2016.
Schmitzer, Ulrich: Art. „Musenanruf“, in: Hubertus Cancik/Helmuth Schneider (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 8. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000, 514–515.
Scholz, Manfred Günter: „Die Strophenfolge des Wiener Hoftons“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 92 (1973), 1–23.
Scholz, Manfred Günter: *Walther von der Vogelweide*. 2., korrigierte und bibliographisch ergänzte Auflage. Stuttgart: Metzler, 2005.
Schumacher, Meinolf: „Geschichtenerzählzauber. Die *Merseburger Zaubersprüche* und die Funktion der *historiola* im magischen Ritual“, in: Rüdiger Zymner in Verbindung mit Elisabeth Stein, Ulrich Ernst und Dieter Lamping (Hrsg.): *Erzählte Welt – Welt des Erzählens. Festschrift für Dietrich Weber*. Köln: ed. chora, 2000, 201–215.
Schusser, Marianne: Art. „Beschwörung, beschwören“, in: Hanns Bächtold-Stäubli (Hrsg.): *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. 3., unveränderte Auflage mit einem neuen Vorwort von Christoph Daxelmüller. Bd. 1. Berlin/New York: de Gruyter, 2000 [1927], 1109–1129.
Spehr, Christopher: „Segenspraxis und Segenstheologie in der Christentumsgeschichte“, in: Martin Leuenberger (Hrsg.): *Segen*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2015 (= Themen der Theologie, 10), 135–164.
von Stackelberg, Jürgen: „Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen *Imitatio*“, in: *Romanische Forschungen* 68 (1956), 271–293.
Stuart, Heather: „Zur Interpretation der Reisesegen“, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 97 (1978), 2–15.
Stuart, Heather: „Das ist der rechte und wahrhafte Tobiassegen: The Tobiassegen of Vienna Codex 2817“, in: *Euphorion* 74 (1980), 95–112.
Stuart, Heather/F. Walla: „Eine Neuausgabe des mittelalterlichen Tobiassegens“, in: *Daphnis* 11 (1982), 777–780.
Stuart, Heather: Art. „Tobiassegen“, in: Kurt Ruh u. a. (Hrsg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon.* 2., völlig neu bearbeitete Auflage. Bd. 9. Berlin/New York: de Gruyter, 1995, 947–949.
Trilcke, Peer: *Historisches Rauschen. Das geschichtslyrische Werk Thomas Klings = The historical poetry of Thomas Kling*. Göttingen, 2012. Diss. Online, URL: https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0006-AEDE-3 (abgerufen am 1.12.2022).
Warning, Rainer: „Der inszenierte Diskurs. Bemerkungen zur pragmatischen Relation der Fiktion“, in: Dieter Henrich/Wolfgang Iser (Hrsg.): *Funktionen des Fiktiven*. München: Fink, 1983 (= Poetik und Hermeneutik, 10), 183–206.
Warning, Rainer: „Konterdikursivität bei Rabelais“, in: Beate Kellner/Jan-Dirk Müller/Peter Strohschneider (Hrsg.): *Episteme und Erzählen. Literatur im 16. Jahrhundert*. Berlin/New York: de Gruyter, 2011 (= Frühe Neuzeit, 136), 21–39.

Wenzel, Franziska: „Vortragssituation – Mündlichkeit und Schriftlichkeit – Reflexion und Inszenierung medialer Bedingungen im Text“, in: Dorothea Klein/Jens Haustein/Horst Brunner (Hrsg.): *Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch*. Berlin/Boston: de Gruyter, 2019, 91–106.
Wilmanns, Wilhelm: „Zu Walther von der Vogelweide“, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 13 (1867), 217–288.
Winkels, Hubert: *Der Stimmen Ordnung. Über Thomas Kling*. Köln: DuMont, 2005.

Personenregister

Vorbemerkung: Das Register umfasst die Namen historischer Personen und bezieht sich auf alle Nennungen im Fließtext. Fußnoten und Verzeichnisse sind nicht berücksichtigt; Personen, die im Band als Verfasser:innen von Forschungsliteratur genannt werden, sind nicht aufgeführt. Die Abkürzung HRR steht für Heiliges Römisches Reich.

Alanus ab Insulis (Alain de Lille) 320, 391–392
Albert von Malaspina *siehe* Malaspina, Alberto
Alberti, Antonio degli 212
Alboin (Ælfwine) 180, 185
Albrecht von Johannsdorf 243, 363
Alexander der Große 180, 238–239
Alighieri, Dante 49, 90, 193, 212, 214, 223
Alkaios 2, 150, 163, 165, 192
Alkman 154
Alphons II. von Aragon 236–238
Alram von Gresten 264
Alunno d'Alife, Niccolò 214
Anakreon 154–155, 163, 192
Andreas Capellanus 364
Anguissola, Lancillotto 217–219
Archilochos 154, 163
Ariost (Ludovico Ariosto) 26
Aristoteles 1, 20, 59–60
Attila 180, 183
Augustinus 193, 196

Ball, Hugo 22
Baudelaire, Charles 23
Beethoven, Ludwig van 65, 93–94
Beheim, Michel 13, 378, 388–405
Belondi, Rigo 212
Bembo, Pietro 45–47
Berthold von Regensburg 305
Beyer, Marcel 13, 414–421
Bligger von Steinach 304
Bonifaz I. von Montferrat (Bonifacio I., marchese di Montferrato) 242–243
Boppe 384, 386
Brahms, Johannes 65, 101
Brion, Friederike 29
Burkhard von Hohenfels 11, 276–279

Caesar (Gaius Iulius Caesar) 179–180, 190
Calvino, Italo 27
Catull (Gaius Valerius Catullus) 192
Cavalcanti, Guido 220, 223
Cervantes, Miguel de 26
Chopin, Frédéric 101
Colonna, Giovanni 50

Da Barberino, Francesco 220
Da Tempo, Antonio 220
Damen, Hermann 384, 386, 392
Dante *siehe* Alighieri, Dante
Darius (Dareios) III. 238
David (König) 127
Dietmar von Eist 253–254
Dionysios von Halikarnassos 159
Donato da Firenze 212
Du Bellay, Joachim 28

Ealhhild 180, 182, 185–186
Eberhard von Cersne 13, 349, 351, 356, 360–369
Eichendorff, Joseph von 8, 40, 91
Emmerich von Ungarn 237
Ermanarich (Eormanric) 178–180, 182, 185

Folquet de Marseille 231
Folz, Hans 383
Fontane, Theodor 8, 98–100
Frauenlob (Heinrich von Meißen) 329, 385–388, 405, 417
Friedrich II. (HRR) 234, 292
Fulgentius 303

Giovanni da Cascia (da Firenze) 217–219
Goethe, Johann Wolfgang von 1, 8, 20, 29, 57, 97–98, 128, 131
Gottfried von Straßburg 11, 302–305, 308–311
Gundahar (Guthere) 185

Hannibal 190
Harder, Konrad (?) (Der Harder) 321
Hausmann, Raoul 22
Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 1, 291
Heinrich VI. (HRR) / Kaiser Heinrich 234–235, 237–239, 253

Open Access. © 2024 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783111075143-017

Heinrich von Morungen 252, 255–257
Heinrich von Mügeln 352, 369, 380–382
Heinrich von Rugge 252, 258
Herder, Johann Gottfried 128
Herodot 163–164
Hieronymus (Kirchenvater) 390
Hipponax 154, 163
Homer 59, 417
Horaz (Quintus Horatius Flaccus) 21–22, 192
Hrothgar 179–181, 186
Hrothulf 179–181, 186
Hugo Falcandus 234
Hugo von Montfort 353
Hugo, Victor 21–22
Hygin 301

Ibykos 154–155
Isidor von Sevilla 301

Jacopo da Bologna 212
Jandl, Ernst 32–33
Jaufre Rudel 115–122, 215
Julius Caesar *siehe* Caesar

Der Kanzler 383
Kling, Thomas 13, 414–421
Königin von Saba 127
Kokoschka, Oskar 72–74, 78
Konrad von Würzburg 12, 304–313, 370, 379–380, 386, 405, 417
Konstanze von Aragon 237
Konstanze von Sizilien 234

Lamartine, Alphonse de 31
Leopold V. von Österreich 235
Lowth, Robert 128
Lukian von Samosata 416

Maecenas, Gaius 21
Malaspina, Alberto (Albert von Malaspina) 243
Malatesta, Pandolfo 44
Mallarmé, Stéphane 27, 95–96
Manfred I. Lancia 243
Manuzio, Aldo 45
Marcabru 37
Marchettus von Padua 215–216
Maria (Gottesmutter) 12, 201–202, 319–340, 377–378, 383–384, 390, 412
Maximos Tyrios 163–164
Meinloh von Sevelingen 251, 253
Mönch von Salzburg 13, 323, 345–371
Muskatblut 352, 356, 369
Mythograph, dritter Vatikanischer 302–303

Napoleon I. (Napoleon Bonaparte) 73
Nebukadnezar II. 413
Neidhart 11, 249, 251, 260–280
Nunnenbeck, Lienhart 383

Offa 179, 186
Öser, Irmhart 389
Oswald von Wolkenstein 12, 278, 321–340, 348–351, 353, 358, 369
Otto IV. (HRR) 239
Otto von Passau 388–389, 393, 396
Ovid (Publius Ovidius Naso) 8, 11, 192, 215, 303–304, 310–311, 364

Peire de la Cavarana 233–234
Peire Vidal 10, 233–243
Petrarca, Francesco 7, 9, 30, 32, 41–50, 90–92, 189–206, 211–212, 215, 220–222, 358
Petrus II. von Aragon 238
Philipp II. August von Frankreich 237
Piero 217–218
Pindar 2
Platon 1, 20–21, 67–70
Properz (Sextus Aurelius Propertius) 192
Pseudo-Longinos 159

Racine, Jean 88–89
Raimbaut de Vaqueiras 234, 242
Ramses V. 127
Regenbogen 383
Reinmar der Alte 12, 256–257, 259, 302, 417
Reinmar von Zweter 379
Richard Löwenherz 235–236, 238
Rilke, Rainer Maria 23
Rimbaud, Arthur 23
Robespierre, Maximilien de 74–75, 77
Ronsard, Pierre de 28–29
Rosenplüt, Hans 348
Rudolf von Fenis 231

Sacchetti, Franco 211–213, 218, 220–222
Salomo (König) 8, 127, 138
Sappho 2, 8–9, 28, 31, 126, 137, 149–169, 192–193
Von Scharpfenberg 276

Schiller, Friedrich 8, 85, 93–95
Schinkel, Karl Friedrich 74–75
Seuse, Heinrich 389
Sieburg, Friedrich 74–77
Soldanieri, Niccolò 212
Süßkind, Patrick 66

Der Tannhäuser 379
Tasso, Torquato 26
Tibull (Albius Tibullus) 192
Trissino, Giovan Giorgio 225
Der Tugendhafte Schreiber 305, 311–312

Ulrich von Liechtenstein 308

Vergil (Publius Vergilius Maro) 303–304
Vitry, Philippe de 215
Voltaire 125

Walther von der Vogelweide 2, 7, 10–11, 13, 35–39, 231–244, 285–300, 409–414, 417, 421
Wilhelm IX. von Aquitanien 34, 101–121
Wolfger von Erla 242–243

Zesen, Philip von 417
Zorn, Fritz 383