

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

Sonett-Gemeinschaften

Die soziale Referentialität des Sonetts

Ferdinand Schöningh

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

Umschlagabbildung:

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

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

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

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

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

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

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

Internet: www.schoeningh.de

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

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

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

Inhaltsverzeichnis

Sonett-Gemeinschaften – Zur Einleitung 1

Annette Gerok-Reiter

Die mittelalterliche Kanzonenstrophe: Die ältere Schwester des Sonetts? 17

Andreas Kablitz

Poetische Arbitrarität

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

Joachim Knape

Verspäteter Petrarkismus?

Lyrikhistorische und rezeptionstheoretische Überlegungen zu den Anfängen des deutschsprachigen Sonetts 63

Hans-Georg Kemper

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

Bernhard Greiner

Charade

Bettine von Arnims Einschreibung in Goethes Sonettenzyklus 109

Michael Maurer

Einsamkeit und Freiheit

Die Alterssonette Wilhelm von Humboldts 125

Gertrud Maria Rösch

„Sonetten-Überschwemmungen“

August Wilhelm Schlegels poetologische Erneuerung des Sonetts 145

Helmuth Mojem

Romantisches Rückzugsgefecht

Ein unbekanntes Uhland-Sonett mit Wiederhall 159

Annette Gerok-Reiter

Die mittelalterliche Kanzonenstrophe: Die ältere Schwester des Sonetts?

In Erinnerung früherer ‚Sonettgemeinschaften‘

FÜR GEORG BRAUNGART

1 Die ältesten Sonette und ihr Sitz im Leben: Der sizilianische Referenzrahmen

Die Entstehung des Sonetts schreibt man bekanntlich dem Hof Kaiser Friedrichs II. in Sizilien um 1230 zu. Nachdem gegen Ende des 12. Jahrhunderts Sizilien in den Besitz der Staufer übergegangen war, nahm Kaiser Friedrich nach seiner Kaiserkrönung 1220 dort seinen Sitz. Der von Friedrich II. geschaffene sizilianische Beamtenapparat veränderte die früheren Feudalverhältnisse maßgeblich. „In der nächsten Umgebung des Kaisers, wie in seiner Person selber, trat ein neuartiger Typus der Führungsschicht zutage, der den Beruf des politischen Beamten mit literarischer Betätigung verband.“¹ So ist um Friedrich II. herum ein Kreis von Gelehrten, insbesondere von Notaren, Richtern, Advokaten, Juristen und Sekretären zu denken, die – lanciert über ihr Studium des Trivium (*grammatica*, *rhetorica* und *dialectica*) und unterstützt durch die Musterbücher der *artes dictaminis* – Meister der lateinischen Sprachkunst und Rhetorik waren,² zugleich aber die Volkssprache favorisierten,³ wie der Kaiser selbst, der „das Italienische als Muttersprache erlernt und am Hof als Umgangssprache eingeführt hatte.“⁴ Die „Zugehörigkeit zur Staatsverwaltung und zum Hofe des Kaisers“⁵ sowie die juristisch fundierte Gelehrsamkeit begründeten für diese Beamten eine soziale Referentialität, die durch die gemeinsame dichterische Tätigkeit noch verstärkt wurde. So entstand die sog. Sizilianische Dichterschule, keine Schule im engen Sinn, wohl aber ein „Kreis

1 Hugo Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M. 1964, S. 16.

2 Vgl. ebd., S. 20–23; Friedrich hebt diesen Aspekt besonders hervor.

3 Hans-Jürgen Schlütter: *Sonett*. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier. Stuttgart 1979, S. 1.

4 Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 16.

5 Ebd., S. 17.

von miteinander verbundenen Autoren“,⁶ die sich vor allem zweier lyrischer Formen annahmen: der Kanzone, die aus der provenzalischen Trobadordichtung übernommen wurde, sowie des Sonetts.

Überliefert sind aus diesem Kreis gesichert zwischen 19 und 35 Sonette.⁷ Mindestens 15 hiervon lassen sich dem Notar Giacomo da Lentini (gest. 1250) zuordnen. Ein Sonett geht auf den Verfasser Jacopo Mostacci (gest. 1262) zurück, dessen Amt nicht ganz geklärt ist; ein weiteres ist vom Kanzler Pier della Vigna (gest. 1246) überliefert, zwei werden dem Abt von Tivoli zugeschrieben.⁸ Die Verfasser sind „große Herren“, aber nicht zwingend von Adel, Gelehrte, „aber keine Ritter“.⁹ Über historische Zeugnisse, die die namentlich bekannten Verfasser als „wichtige politische, diplomatische bzw. administrative Ämterträger“¹⁰ in der Zeit zwischen 1220 und 1250 ausweisen, kann die zeitliche Einordnung dieser frühen Sonette erfolgen, deren Überlieferung in toskanischen Sammelhandschriften jedoch erst ans Ende des 13. Jahrhunderts fällt. In der Sizilianischen Dichterschule hatte offenbar Giacomo da Lentini die „Spitzenstellung“¹¹ inne; die nachfolgenden Literaten beziehen sich fast ausschließlich auf ihn. Da von ihm mit Abstand die meisten Sonette des Kreises überliefert sind, wird ihm in der Regel die ‚Erfindung‘ des Sonetts oder doch zumindest die Konsolidierung der spezifischen Sonettform zugesprochen.

Die Form dieser frühen Sonette lässt sich an dem im dritten Abschnitt des Beitrags wiedergegebenen Beispiel von Giacomo da Lentini verfolgen. Ich fasse knapp das Wichtigste zusammen: Grundlegend und bindend ist von Anfang an der Umfang von 14 Zeilen. Diese Bedingung wird sich über fast 800 Jahre halten. Die sizilianischen Dichter verwenden im Sonett zudem durchgehend

6 Ebd.

7 Wegen der Zuschreibungsunsicherheiten in den Handschriften variieren die Zahlen der einem Autor gesichert zugeordneten Lieder deutlich. Zu den schwierigen Autorschafts- wie Überlieferungsfragen vgl. Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 17f., 24.

8 So die Zuordnung im historischen Überblick bei Jörg-Ulrich Fechner: *Zur Geschichte des deutschen Sonetts*. In: *Das deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente*. Ausgewählt und hg. v. Jörg-Ulrich Fechner. München 1969, S. 19–32, hier S. 19. Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 31, spricht von 30 Sonetten, 25 davon verantwortete Giacomo. Raoul Schrott: *Die Erfindung der Poesie. Gedichte aus den ersten viertausend Jahren*. Frankfurt a. M. 1998, S. 393, nennt 35 Sonette, 21 davon könne man mit Wahrscheinlichkeit Giacomo zuschreiben.

9 Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 16.

10 Fechner: *Zur Geschichte des deutschen Sonetts* (Anm. 8), S. 19.

11 Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 17, so auch Schlüter: *Sonett* (Anm. 3), S. 1. Giacomo wird oftmals repräsentativ für die gesamte Sizilianische Dichterschule genannt. Keineswegs aber kamen deren Mitglieder immer aus Sizilien, vgl. Friedrich, S. 17.

den Elfsilber (*endecasillabo*) in isosyllabischer Bauweise im Gegensatz zur Kanzone, in der sich Siebenzeiler (*settenario*) und Elfzeiler oft heterosyllabisch innerhalb einer Strophe mischen. Zentral ist weiter der Reimwechsel zwischen Oktav und Sextett und damit die prinzipielle Zweiteiligkeit des Sonetts. Die strophische Binnenuntergliederung der Oktav wird formal nicht immer ausgeführt, während sie für die Sextette fest steht. Die Oktav verwendet in den Anfängen den Kreuzreim, erst später setzt sich der umarmende Reim durch (dann auch mit konsequenter Zweiteilung der Oktav). In der Regel werden in den Quartetten dieselben Reime a und b verwendet. Der Kreuzreim abab, abab mit der Terzettfolge cde, cde bildet die häufigste Form, aber auch cdc dcd (so etwa im Beispiel bei Giacomo) oder cde dce sind möglich.¹²

Bereits in den frühen Belegen lässt sich häufig ein dualistischer oder syllogistischer Gedankengang erkennen,¹³ denkbar ist die Vorliebe einer solchen Struktur möglicherweise aufgrund der „allgemeine[n] Disputationstechnik des Hochmittelalters“ sowie der „dialektischen Schulung der Juristen“.¹⁴ Zudem fällt der belehrende Ton vieler Sonette, etwa in theoretischen Reflexionen über Amor, auf. Dieser Tendenz entspricht auch, dass sich die Sonette von Anfang an in Gruppen zu Streitgedichten, den *tenzoni*, zusammenfügen, die gemeinsam gleichsam *disputationes* über ein Thema darstellen.¹⁵ Die soziale Referentialität der Autorengruppe, beruhend auf ihrem gesellschaftlichen wie intellektuellen Status, erweitert sich insofern formal wie inhaltlich in den literarischen Bereich hinein: formal in der Sonettgruppenbildung, inhaltlich im Umkreisen eines gemeinsamen Themas.¹⁶

Die Sizilianische Dichterschule knüpft an die vielfältigen provenzalischen Dichtungstraditionen an, reduziert jedoch nicht nur die lyrischen Gattungsformen, sondern auch die Themen. „Politische, moralische, religiöse Gedichte gibt es bei ihnen nur in geringster Zahl“; das entscheidende Thema ist in der sizilianischen Sonettdichtung die Liebe, in der Form der hohen Liebe, *fine amor*.¹⁷ Vorgetragen wurden die Sonette vor einem in „literarischer

12 Vgl. zur Form ebd., S. 28f. und 30; Fechner: *Zur Geschichte des deutschen Sonetts* (Anm. 8), S. 19; Schlüter: *Sonett* (Anm. 3), S. 1–8; Schrott: *Die Erfindung der Poesie* (Anm. 8), S. 395–401 (unter Berücksichtigung auch der Melodie).

13 So Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 31; dies bedarf jedoch meines Erachtens einer genaueren Überprüfung von Fall zu Fall.

14 Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 32.

15 Ebd., S. 32.

16 Beispiel einer solch frühen Disputationsgruppe bietet die Sonettzone Giacomos, Jacopos und Pieros, die aufeinander rekurrierend ergründen wollen, was die Liebe ausmache; vgl. Fechner: *Zur Geschichte des deutschen Sonetts* (Anm. 8), S. 19f.

17 Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 34.

Kennerschaft geeinte[n] Zirkel“,¹⁸ der nicht das Neue, sondern das reizvolle Spiel mit Variationen auf engstem Raum erwartete und goutierte: Soziale Elitenbildung durch artistische Konzentration und Sprachkennerschaft. Darauf ist zurückzukommen. Zunächst bleibt festzuhalten, dass der konkrete soziale Referenzrahmen, den der Hof Friedrichs II. bot, die Entstehung des Sonetts befördert, dessen syllogistische Form herausfordert sowie eine artistisch orientierte Rezeptionselite mitbegründet hat.

2 Impulse der Entstehung: Der europäische Referenzrahmen

Doch welche Impulse haben zur Herausbildung der Sonettform geführt? An welche Traditionslinien konnte man anknüpfen? Hier ist der Blick einerseits innerhalb des sizilianischen Referenzrahmens zu vertiefen, andererseits über ihn hinaus zu öffnen. In der Regel werden zwei Angebote an Traditionslinien gemacht. Das erste führt die Sonettoktave auf das Strambotto zurück, die sizilianische *canzona*. *Canzona* ruft dabei nicht den spezifischen Liedtypus der Kanzone auf, der Begriff steht vielmehr allgemein für ‚Lied‘. Verwandtschaft zwischen Sonett und Strambotto besteht im verwendeten Elfzeiler, in der alternierenden Reimung, in der nicht durchgeführten Oktavteilung, die auch die frühen Poetiken des Francesco da Barberino (um 1315) und des Antonio da Tempo (1332) nicht zwingend für das Sonett ansetzen.¹⁹ Da die schriftliche Überlieferung dieser Form erst später als 1230 erfolgt, muss hier jedoch Ungewissheit bleiben. Fraglich erscheinen aber vor allem solche Deutungen, die von hier aus das Sonett als bloße Erweiterung der volkstümlich-populären Grundschrift,²⁰ für die das Strambotto steht, d. h. als „Ergebnis einer volkstümlichen Überlieferung“ erklären wollen.²¹ Die Erklärungsformen der Anfänge mittelalterlich-lyrischer Dichtungen aus dem ‚Volkstümlichen‘, ‚Einfachen‘, ‚Naiven‘

¹⁸ Ebd., S. 26.

¹⁹ Vgl. Schlütter: *Sonett* (Anm. 3), S. 2: So führen Francesco da Barberino und Antonio da Tempo die Teilung der Sonettoktav in Quartette nicht an, während sie die Teilung der „Kanzonen-, *frons*“ hervorheben. Vgl. zu deren Sonett-Poetiken auch Peter Weinmann: *Sonett-Idealität und Sonett-Realität. Neue Aspekte der Gliederung des Sonetts von seinen Anfängen bis Petrarca*. Tübingen 1989, S. 15–30.

²⁰ Paradigmatisch für die ältere Forschung: E.H. Wilkins: *The Invention of the Sonnet*. In: Ders.: *The invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature*. Rom 1959, S. 11–39, insbes. S. 38.

²¹ So kritisch Schlütter: *Sonett* (Anm. 3), S. 1. Ebenso distanzieren sich Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 18f., und Fechner: *Zur Geschichte des deutschen Sonetts* (Anm. 8), S. 20f. Dagegen Schrott: *Die Erfindung der Poesie* (Anm. 8), S. 396f.

haben Tradition, hier wie auch etwa im deutschsprachigen Minnesang,²² und sie sind in der Regel allesamt falsch, geschuldet biologistisch-anthropologischen Kulturkonzepten des 18. und 19. Jahrhunderts – deutlich oftmals in der Rede von Keim und Entfaltung, Wurzel und Baum, Frühling²³ und Sommer, Kindes- und Mannesalter –, Konzepte, in die sich wesentlich die Implikate einer frühen Literaturwissenschaft der Nationalliteraturen eingeschrieben haben.²⁴

Zu Recht hat deshalb bereits Hugo Friedrich diese monokausalen Herleitungsthese scharf zurückgewiesen und auf die lateinische Bildung der frühen Sonett Autoren verwiesen, die von vornherein ein europäisches Format impliziere.²⁵ Angesichts des europäischen Siegeszuges, den das Sonett, von Sizilien ausgehend, angetreten ist, sollte dieser europäische Anfang und Atem daher nicht ausgeblendet bleiben.

Und eben deshalb überzeugt, so meine ich, die zweite Erklärungsvariante mehr, wenngleich sie keineswegs als strikte Alternative verstanden werden muss: die Verbindung zur provenzalischen Trobadoryrik, insbes. zu deren Kanzonendichtung.²⁶ Für die Verbindung zur provenzalischen Lyrik sprechen verschiedene Gründe: zum einen die „Provenzalisten der Laut- und

²² Vgl. etwa Theodor Frings: *Die Anfänge der europäischen Liebesdichtung im 11. und 12. Jahrhundert*. München 1960; Ders.: *Frauenstrophe und Frauenlied in der frühen deutschen Lyrik*. In: Joachim Müller (Hg.): *Gestaltung, Umgestaltung. Festschrift zum 75. Geburtstag von Hermann August Korff*. Leipzig 1957, S. 13–28; wieder in: *Pauls und Braunes Beiträge* 91 (1971), S. 497–519.

²³ Diesem Gedanken verdankt sich wohl auch der Titel der Standardausgabe früherer mittelhochdeutscher Lyrik, der sich durch alle Auflagen hält, so auch in der 37. Auflage: *Des Minnesangs Frühling*. Bearbeitet von Hugo Moser und Helmut Tervooren, unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moritz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus. Bd. 1: *Texte*. Stuttgart 37/1988.

²⁴ Vgl. zu diesem Begründungsmuster im Kontext des mittelhochdeutschen Minnesangs: Annette Gerok-Reiter: *Dû bist mîn, ich bin dîn (MF 3,1) – ein Skandalon? Zur Provokationskraft der volkssprachigen Stimme im Kontext europäischer Liebesdiskurse*. In: Udo Friedrich, Manfred Eikermann (Hg.): *Praktiken europäischer Traditionsbildung im Mittelalter. Wissen – Literatur – Mythos*. Berlin 2013, S. 75–115. Annette Gerok-Reiter: *Ästhetik der Polyphonie. Der frühe deutschsprachige Minnesang als Austragungsort kultureller Diversität*. In: Ingrid Kasten und Laura Auteri (Hg.): *Transkulturalität und Translation: Literaturwissenschaftliche Mediävistik heute. Festschrift für John Greenfield*. Berlin, Boston 2017, S. 29–47.

²⁵ Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 18f. Vgl. auch: Ernst Robert Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Tübingen, Basel 11/1993.

²⁶ Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 17, 19f., 29f.; Fechner: *Zur Geschichte des deutschen Sonetts* (Anm. 8), S. 21f.

Wortformen, der Wortbedeutungen und der Syntax“²⁷ die die Forschung wiederholt in Bezug auf die Sizilianische Dichterschule hervorgehoben hat; zum anderen das durchgehende Interesse an der provenzalischen Dichtung, bezeugt etwa in provenzalischen Sammelhandschriften, die in Italien hergestellt wurden. Nachweislich schrieb der Provenzale Uc Faidit um 1235 eine Grammatik des Provenzalischen (*Donat proensal*) für Auftraggeber aus dem Kreis Friedrichs II. Weiter lässt sich die explizite Hinwendung zur Volkssprache der Sizilianischen Dichterschule, verbunden mit einem hohen Kunstanspruch, als Parallele zum provenzalischen Ideal verstehen. Und unübersehbar ist das gemeinsame Thema: die exklusive Liebe, *fine amor*, in ihren Variationen.²⁸ Schließlich scheint die Form der Kanzone maßgeblich gewirkt zu haben: Denn sie bietet in der Gliederung von *frons* (Stirn) und *sirma* oder *causa* (Schleppe) (z. T. auch *volta*), d. h. dem Auf- und Abgesang, eine Zweiteilung an, wie sie das Sonett in der Trennung von Oktav und Terzett kennt, bzw. eine Dreiteilung, stellt man in Rechnung, dass der jeweilige Aufgesang der Kanzone zwingend an zwei in Metrum, Kadenz und Reimfolge gleiche Stollen gebunden ist in der Grundstruktur AAB, wobei der Abgesang B in der Regel kürzer zu sein hat als der Aufgesang AA.

Doch eben im formalen Bereich setzen dann auch die gravierenden Unterschiede an. Zum einen: Die Grundfigur der Kanzone, 1. Stollen, 2. Stollen und Abgesang, kann in den unterschiedlichsten Zeilenvariationen auftreten, von der einfachen 6-zeiligen bis hin zur 17 (und mehr) -zeiligen Strophe. Zum anderen: Entsprechend variantenreicher ist auch das Reimgefüge. So ist die Reimbindung der Kanzone im Aufgesang weniger festgelegt als im Sonett, d. h. in der Kanzone sind 1. und 2. Stollen oftmals zwar durch die Reimfolge, nicht aber durch gleiche Reimqualität aufeinander bezogen (in dieser Hinsicht dürfte das Sonett sich möglicherweise tatsächlich stärker am Strambotto orientiert haben). Noch variabler sehen die Reimmöglichkeiten im Abgesang aus. Und schließlich: Die formale Vergleichbarkeit von Kanzone und Sonett basiert auf dem asymmetrischen Vergleich von Strophe (Kanzone) und ganzem Lied (Sonett), insgesamt zeigt die Kanzone häufig eine sehr viel ausladendere Gesamtgestalt (vgl. etwa das zitierte Beispiel von Bernart de Ventadorn). Man sollte also auch im Bereich der Formreferenz in Richtung Kanzone sehr vorsichtig sein mit stringent genetischen Ableitungen bzw. monokausalen Filiationen. Kanzone und Sonett scheinen aber nichtsdestotrotz verbunden zu sein im Willen zur klar strukturierten zwei- und dreigeteilten Form. Dieser Impuls der klaren Zwei- und Dreigliederung könnte, so meine ich, bei der

27 Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 19.

28 Vgl. zu diesen Verbindungen ebd., S. 19f.

Sonettentstehung produktiv aufgegriffen worden sein. Dabei wurden jedoch beim Sonett gegenüber der Kanzone die Spielarten konzentriert, die Regularitäten verschärft, die individualisierende Bandbreite eingeschränkt: Etabliert wird so ein fester neuer Liedtypus: 14 Zeilen, zweimal abab, Reimtrennung in den Sextetten, Liebesthema. Gegenüber der Formvariabilität der Kanzone sind dies zweifelsohne massiv verengte Vorgaben.

Sizilianisch-volkstümliche, lateinische, provenzalische Einflüsse:²⁹ Sie alle mögen – in unterschiedlicher Gewichtung – beteiligt gewesen sein am Entstehen des Sonetts. Was mit diesen Verweisen angezeigt ist, verdient Interesse jedoch nicht als formgeschichtlich-genetische, gar eindimensionale Filiation, sondern weil damit – umgekehrt – ein Referenzrahmen europäischen Ausmaßes aufgespannt ist, vielfältig und disparat. Dieser weitgespannte europäische Referenzrahmen steht im Hintergrund der Sonettentstehung, speist diese von Anfang an. Doch zugleich kapriziert sich die Sizilianische Dichterschule vorrangig auf eine sehr fest gefügte, im Prinzip nur minimal variable Form von 14 Zeilen, das Sonett: ein Engpass, ein kulturelles Nadelöhr! Wie schafft das Sonett von hier aus (wieder) die europäische Weitung, seinen zukünftigen Siegeszug? Nicht die Filiationen, sondern ebendies scheint mir die eigentlich interessante Frage.

Um hier versuchsweise, experimentierend (und auch wildernd in fremdem Gelände) weiterzukommen, ist die Ebene genetischer Herkunftstheorien zu verlassen und von den überlieferten Zeugnissen selbst auszugehen. Daher möchte ich im Folgenden eine provenzalische Kanzone aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts, ein mittelhochdeutsches Minnelied um 1200 und ein Sonett Giacomos aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts unter den systematischen Gesichtspunkten der Form, des Liebesdiskurses sowie – und dies ist entscheidend – der sozialen Referentialität, wie sie nun in den Liedern selbst eröffnet wird, vergleichen. Die drei Beispiele, die drei Generationen an lyrischer Produktion repräsentieren, stellen Paradigmen der provenzalischen, der deutschen und der sizilianischen Dichtung dar, Paradigmen zwischen Kanzone und Sonett, die durch Formanklänge sowie Thema bzw. einzelne Motive in engere Relation gesetzt werden können. Gleichwohl bleibt die Auswahl im weiten Feld der Möglichkeiten lediglich stichprobenartig. Auch kann ich hierbei keine Gesamtinterpretationen bieten, was im provenzalischen und italienischen Feld auch meine Kompetenzen weit übersteigen würde. Ich fokussiere vielmehr jeweils nur ausgewählte Aspekte unter zwei Fragestellungen: In welcher Weise hängen Verschiebungen und Umbesetzungen der sozialen

29 Erwogen werden können auch arabische Einflüsse, die sich in Sizilien seit dem 9. Jahrhundert festmachen lassen und z. T. auf die europäische Lieddichtung einwirken; vgl. Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 20.

Referentialität im Vergleich von Kanzone und Sonett mit deren jeweiliger Produktivität zusammen? Und lässt sich von hier aus etwa auch erklären, warum die Kanzone, die die vorherrschende lyrische Form des Hochmittelalters darstellte, verschwunden ist und womöglich vom Sonett als neuer europäischer Form abgelöst wurde?

3 Umbesetzungen sozialer Referentialitäten

BEISPIEL I Bernart de Ventadorn (2. Hälfte 12. Jhd.), *Can la frej'aura venta*

1	Can la frej'aura venta deves vostre päis, vejaire m'es qu'eu senta un ven de paradis	Wenn die kalte Luft von eurem Land her weht, deucht es mir, als spürte ich einen Wind aus dem Paradies
5	per amor de la genta vas cui eu sui aclis, on ai meza m'ententa e mo coratg'assis, car de totas partis	um der Liebe zu der Lieblichen willen, der (gegenüber) ich ergeben bin, auf die hin ich mein Streben gerichtet habe und mein Herz gesetzt, denn von allen [Damen] schied ich
10	per leis, tan m'atalenta!	um ihretwillen, so sehr gefällt sie mir!
11	Sol lo be que-m presenta sos bels olhs e-l francs vis, que ja plus no-m cossenta, me deu aver conquis.	Allein schon das Gut, das sie mir gewährt, ihre schönen Augen [nämlich] und das edle Antlitz – so daß sie mir niemals mehr zugesteht –, muß mich erobert haben.
15	no sai per que-us en menta, car de re no-n sui fis;	Ich weiß nicht, warum ich euch da belügen sollte, denn ich bin [was meine Dame betrifft] keiner
20	mas greu m'es que-m repenta, qued una vetz me dis que pros om s'afortis e malvatx s'espaventa.	Sache sicher; aber es fällt mir schwer [meine Liebe] zu bereuen, denn einmal sagte sie zu mir, daß ein wackerer Mann mit Kraft durchhält und ein schlechter Angst hat.
111	De domnas m'es vejaire que gran falhimen fan per so car no son gaire amat li fin aman.	Meine Meinung über die Damen ist, daß sie einen großen Fehler begehen, deshalb [nämlich], weil die treuen Liebenden [von ihnen] kaum geliebt werden.
25	eu no-n dei ges retraire mas so qu'elas volran, mas greu m'es c'us trichaire a d'amor ab enjan o plus o atretan	Ich soll [zwar] darüber nur das berichten, was sie [die Damen] möchten, aber es bedrückt mich, daß ein Betrüger mit Falschheit von der Liebe mehr oder ebensoviel hat
30	com cel qu'es fis amaire.	wie derjenige, der ein treuer Liebender ist.

IV	Domna, que cujatz faire de me que vos am tan, c'aissi-m vezetz mal traire e morir de talan?	Herrin, was meint Ihr mit mir zu machen, der ich Euch so sehr liebe, daß Ihr mich so leiden seht [d.h. sehen könnt] und vor Sehnsucht sterben?
35	ai! francha de bon aire, fezetx m'un bel semblan, tal don mos cors s'esclaira! que mout trac gran afan, e no-i dei aver dan,	Ach, Edle von guter Art, macht mir [doch] ein schönes Gesicht, derart, daß sich mein Herz dadurch erhellt! Denn eine sehr große Qual erdulde ich und soll dabei [doch] nicht deshalb Schaden nehmen, weil ich mich ihr nicht entziehen kann.
40	car no m'en posc estraire.	
V	Si no fos gens vilana e lauzenger savai, eu agr' amor certana; mas so en reire-m trai.	Wenn nicht die gemeinen Leute wären und die bösen Übelredner, hätte ich eine gesicherte Liebe; aber dies zieht mich rückwärts [d.h. hält mich davon ab].
45	de solatz m'es umana can locs es ni s'eschai, per qu'eu sai c'a sotzmana n'aurai encara mai, c'„astrucs sojorn' e jai	Im Umgang ist sie zu mir freundlich, wenn Gelegenheit ist und es sich ziemt, weshalb ich weiß, daß ich heimlich von ihr noch mehr haben werde, denn „wem das Glück hold ist, der hat Kurzweil und liegt [bei der Geliebten],
50	e malastrucs s'afana“.	aber wem nicht, der müht sich [nur] ab“.
VI	Cel sui que no soana lo be que Deus li fai, qu'en aquella setmana can eu parti de lai,	Ich bin einer, der das Gute, das Gott ihm tut, nicht verschmäht, denn in jener Woche, als ich von dort schied,
55	me dis en razo plana que mos chantars li plai. tot'arma crestiana volgra, agues tal jai com eu agui et ai,	sagte sie mir in klaren Worten, daß mein Singen ihr gefällt. Jede Christenseele, so möchte ich, sollte solche Freude haben, wie ich [sie] hatte und habe, denn nur dessen rühmt es [mein Singen] sich.
60	car sol d'aitan se vana.	
VII	Si d'aisso m'es sertana, d'autra vetz la-n creirai; o si que no, ja mai no creirai crestiana. ³⁰	Wenn sie mir darüber Gewißheit gibt, werde ich ihr ein zweites Mal Glauben schenken; oder wenn nicht, werde ich niemals mehr einer Christin glauben.

30 Text nach: Bernart von Ventadorn: *Seine Lieder*. Hg. v. Carl Appel. Halle 1915, S. 212–215. V. 61 nach Bernart von Ventadorn: *Ausgewählte Lieder*. Hg. v. Carl Appel. Halle 1926; Übersetzung: Dietmar Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik*. In: Heinz Bergner u. a. (Hg.): *Lyrik des Mittelalters I. Probleme und Interpretationen. Mittellateinisch. Altprovenzalisch. Altfranzösisch*. Stuttgart 1983, S. 197–390, hier S. 277–281; zum Lied ebd., S. 280–292.

Die Entstehung der Liebeskanzone ist „faktisch in der zweiten Trobadorgeneration“, terminologisch mit der „als *canço* bezeichneten Gattung“ im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts vollzogen.³¹ Prägend für die Liebeskanzone nach der Mitte des 12. Jahrhunderts war zweifellos Bernart de Ventadorn (1130/40–1190/1200), der im Dienst von Heinrich Plantagenet stand und nach dessen Krönung zum englischen König übersiedelte. Die hier vorgestellte Kanzone kann als ‚klassische Liebeskanzone‘ gelten, was Metrik, Zahl der Strophen oder auch Reim betrifft; die handschriftliche Überlieferung ist reich, das Lied war offenbar weithin bekannt.³² Von der Form her haben wir – ähnlich wie im sizilianischen Sonett – konsequent die abab-Folge, in der Cauda jedoch keinen Reimwechsel, sondern lediglich eine umgekehrte „alternance des rîmes“ (ba),³³ die die Strophe je bündig beschließt.

Im Sinn der *fine amor* preist die erste Strophe die Geliebte über alle Damen („car de totas partis | per leis, tan m'atalenta!“ I,9f.), die zweite besingt die Treue trotz des vergeblichen Wartens auf Erfüllung, die dritte Strophe wechselt im Urteil über alle *domnas* zu einer verallgemeinernden Position („De domnas m'es veiaire | que gran falhimen fan“; III,21f.), die jedoch in der vierten Strophe, in der die Herrin nun direkt angesprochen wird („Domna, que cujatz faire | de me que vos am tan, | c'aissi-m vezetz mal traire | e morir de talan?“ IV,31–34), wieder zurückgenommen wird: Das werbende Ich erläutert der Dame sein Leid. Die fünfte Strophe macht mit den ‚bösen Übelrednern‘ („lauzenger savai“ V,42) die eigentlich Schuldigen an der misslichen Situation ausfindig, um von hier aus zu einem beruhigt-freudvollen Ton umzuschwenken – Strophe VI: Denn was alle Unsicherheit aufwiegt, ist die Gewissheit, dass der Dame wenn nicht der Werber, so doch dessen Gesang gefallen habe: „que mos chantars li plai“ (VI,56). Was dann jedoch wieder Anlass gibt, dass das werbende Ich erneut ‚auf ein zweites Mal‘ zu hoffen beginnt („Si d'aisso m'es sertana, | d'autra vetz la-n creirai“; VII, 61f.) – und damit im Prinzip an den Anfang des Liedes zurückkehrt.

Progression in der gedanklichen Argumentation und zugleich Zirkulation bestimmen die Kanzone in ihrer Gesamtstruktur wie auch in ihrer spezifischen Reimfolge. Denn die Reimabfolge abab abab, die zunächst zügig voranzuschreiten scheint, erweist sich in der Wiederholung der jeweils folgenden Strophe als Litanei ohne wirkliches Procedere. Und die Umkehrung der Alternanz ab zu ba am Ende der Strophe stoppt diese Litanei des Immergleichen nur für einen Moment, einen Moment, dessen Retardation spiegelbildlich in der

31 Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik* (Anm. 30), S. 264.

32 Vgl. ebd., S. 280f.

33 Ebd., S. 281.

Folgestrophe repetiert wird ([...] ba || ab [...]) und dadurch zunächst verstärkt erscheint, zugleich jedoch zur Kippfigur wird, die die Bewegung denn doch wieder in die bloße Abfolge der litaneihaften Wiederholung hin verflacht. Wie werbendes Ich und Dame sich nicht treffen, wird auch letztlich die Reimalternanz nicht aufgelöst. Die umarmenden Reime am Ende der Strophen bieten Eschersche Vexierschauspiele. Sie bleiben ohne Bestand.

Zugleich jedoch konstruiert das Lied eine zweite Ebene des Bezugs, zunächst unauffällig, doch aufs Ganze gesehen nachhaltiger: den Bezug zur Hörerschaft. Nicht nur der Dame, sondern auch und vor allem der Hörerschaft muss der Gesang gefallen, die eben jetzt, im Vollzug des Vortrags, in dessen Präsenz eingeschlossen ist und gleichsam immer präsenter ist als die Dame selbst. Diese Präsenz der Hörerschaft gehört zu den zentralen Charakteristika der mittelalterlichen Liebeskanzone. Sie macht eben diese *nicht* zu einem intimen Gespräch zwischen Werber und Dame oder zum Forum einer subjektiven Selbstaussage: Der soziale Referenzrahmen bleibt der öffentliche Raum des mündlichen Vortrags. Gleich zu Beginn sind der Natureingang und die damit verbundene Anrede an das Publikum hierfür entscheidend: „Can la frej'aura venta | debes vostre päis [...]“ (Wenn die kalte Luft | von eurem Land her weht [...]; I,1f.). *Vostre*: damit sind die Zuhörer angesprochen, die ebenso in Strophe II,15 direkt adressiert sind. Carl Appel kommentiert: „Der Dichter spricht zu seinen Hörern, mit denen er [...] wohl zusammen das Land der Geliebten verlassen haben muß. Er kann z.B. zu Herren und Damen des englischen Hofes singen, mit denen er nach Frankreich gekommen ist [...]“.³⁴ Der Sänger konstruiert mit dieser Anrede Nähe und signalisiert zugleich Distanz. Es kann die Nähe zu derjenigen konkreten sozialen Gruppe der arrivierten Feudalherren sein, für die er – als aufsteigender Juven – eigentlich singt, auf deren Zurückweisung er aber gleichwohl in der Metapher des kalten Windes anspielt. Es kann die Nähe zu der ihm gleichgestellten Gruppe der Juven sein, deren gemeinsame Anklage gegen alle Damen er stellvertretend in der „Digression [...] ins Generelle“³⁵ in Strophe III formuliert, zugleich andeutend, dass die ihm Gleichgestellten immer auch zu Rivalen des Aufstiegs, zu Betrügnern seines Liebesanspruchs werden können; oder es kann allgemein alle jene umfassen, mit denen er sich auf den Code eines gemeinsamen hohen Lebens- und Minnegefühls geeinigt hat, nicht ohne den Preis hierfür zu verschweigen. In jedem Fall aber markiert der Sänger sich von Anfang an als im Gespräch mit einem konkret anwesenden Publikum. Die soziale Referentialität seines Gesangs bleibt damit auf

34 Bernart von Ventadorn: *Seine Lieder* (Anm. 30), S. 216.

35 Rieger: *Die altprovenzalische Lyrik* (Anm. 30), S. 289.

einen konkreten ‚Sitz im Leben‘ hin transparent.³⁶ Durch diese Transparenz wird der artifizielle Code pragmatisch geöffnet, wird idealisierter Frauendienst zum Spiegel eines auf ökonomische Sicherheit abzielenden Herrendienstes. Doch dieser ‚Sitz im feudalen Leben‘ bleibt, obwohl immer wieder in der Adressierung aktualisiert, nur Fluchtpunkt ohne reale Wegbeschreibung, ohne Handlungsstrategie. Einzig der Anerkennungsritus und Treuebeweis in der unendlichen Repetition des Leid-Gesangs könnte eine Brücke bauen und eben deshalb darf die Repetition im Gesang, die Variation des Immergleichen in ihrer zirkulären Struktur nicht verlassen werden.

BEISPIEL 2 Heinrich von Morungen (gest. um 1220), *Vil sūeziu senftiu toeterinne* (MF 147,4)

<p>Vil sūeziu senftiu toeterinne, war umbe welt ir toeten mir den lîp, und ich iuch sô herzeclîchen minne, zwâre vrouwe, für elliu wîp? Waenent ir, ob ir mich toetet, daz ich iuch iemer mêr beschouwe? nein, iuwer minne hât mich des ernoetet,</p> <p>daz iuwer sêle ist mîner sêle vrouwe. sol mir hie niht guot geschehen von iuwerem werden lîbe, sô muoz mîn sêle iu des verjehen, daz iuwerre sêle dienet dort als einem reinen wîbe.³⁷</p>	<p>Süße, sanfte Mörderin, warum wollt Ihr mich töten, wo ich Euch doch so von Herzen liebe, wirklich, Herrin, mehr als alle anderen Frauen? Glaubt Ihr, dass ich Euch, wenn Ihr mich tötet, niemals mehr anschauen kann? Nein, meine Liebe zu Euch hat mich dazu gezwungen, dass Eure Seele Herrin meiner Seele ist. Soll mir hier nicht durch Euch Edle Gutes geschehen, dann muss meine Seele Euch versichern, dass sie Eurer Seele drüben dienen wird wie einer vollkommen reinen Frau.</p>
--	--

Heinrich von Morungen gehört mit Reinmar und Walther zur Trias der drei großen Minnedichter um 1200. Er hat die Minnekanzone wie kein anderer metaphorisch angereichert, poetisch geformt und psychologisch verfeinert. Das Lied MF 147,7 reiht sich ein in den europäischen Diskurs über die höfische Minne und überschreitet den Anspruch der Hohen Minne doch subtil. Eben daher mag Morungen auch die Form der klassischen Kanzone, die er vielfach nutzt und virtuos beherrscht, bewusst verlassen haben: Wir finden

³⁶ Ebd., S. 283.

³⁷ Text nach: *Des Minnesangs Frühling* (Anm. 23), S. 282. Zum Lied: Trude Ehlert: *Das ‚klassische‘ Minnelied. Heinrich von Morungen: Vil sūeziu senftiu toeterinne*. In: Helmut Tervooren (Hg.): *Gedichte und Interpretationen. Mittelalter*. Stuttgart 1993, S. 43–55; Ingrid Kasten: *Kommentar*. In: *Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters*. Edition der Texte und Kommentare v. Ingrid Kasten, Übersetzungen Margherita Kuhn. Frankfurt a. M. 1995, S. 551–1071, hier S. 809f. mit weiterer Literatur.

in drei Quartetten durchgehend alternierenden Reim, jeweils von Quartett zu Quartett wechselnd. Entscheidend ist bei diesem Beispiel die Konzentration des gesamten Liedes auf eine Strophe,³⁸ wodurch das Lied im Anspruch des äußerst knappen Formrahmens dichter an die Sonettstruktur heranreicht. Das Lied Morungen, der zeitlich zwischen Bernart und Giacomo steht, nimmt somit auch formal eine gewisse Zwischenposition ein.

Auch hier geht es um die Qualen des Liebenden, der kein Gehör findet, um das Ringen um Hoffnung, um die Suche nach einem Ausweg, einem Berührungspunkt mit der Dame. Doch dieser Ausweg findet sich nicht – auch nicht punktuell – in der Anerkennung des Gesangs, der die unendliche Geschichte des ‚Windes vom Paradies‘ immer wieder neu zu aktualisieren hat, und damit im Sprung auf die Metaebene der Performanz des Vortrags. Der Ausweg besteht hier vielmehr in der Fortsetzung der qualvollen und doch beseligenden Verehrung der Dame bis ins Jenseits hinein. Das sprengt in der Raum-Zeitdimension den Vorstellungsrahmen des klassischen Minneliedes, ebenso wie es dessen weitere essentielle Positionen fast gewaltsam ins Extreme steigert: Die Dame ist nicht mehr nur leidbringende Herrin, sondern sanfte Mörderin, die Abhängigkeit des Liebenden reicht nun bis ins Jenseits, der Frauendienst mutiert zum Seelendienst.

Entscheidend erscheint im Kontext der Frage nach der sozialen Referentialität nun jedoch, dass der direkte Publikumsbezug – gegen die fast durchgehende Gewohnheit auch des deutschsprachigen Minneliedes – verlassen ist. Dies mag eine Konsequenz aus der einstrophig komprimierten Form von 12 Zeilen sein, die für eine dritte Position nicht mehr Spielraum bietet. Ebenso aber lässt sich die fehlende Gesellschaftsposition auch als Folge jener übersteigerten Minnesituation verstehen, die den affektiven Austausch der Partner nun gleichsam bis zur intimen Seelenschau vorantreibt, was keinen öffentlichen Bezugspunkt mehr braucht, ja diesen als indiskret ausschließen muss. Mit dem Ausschluss der bisher thematisierten Gesellschaft aber unterhöhlt das Konzept der Hohen Minne sich selbst, da es eben jene öffentliche Referentialität aufgibt, die Kontrolle und – im Gesang – Lösung zugleich bot. Eben deshalb mag Morungen die zirkuläre Regressstruktur der Kanzone verlassen haben, die nur in Bezug auf die Ebene des Publikums ihren Sinn haben konnte. Stattdessen zeigt sein Lied eine unumkehrbare Gedankenprogression, die mit jedem Quartett die extremen Positionen nochmals syllogistisch weiterdenkt: Schritt 1: Tod durch Liebe, Schritt 2: Liebe der Seelen, Schritt 3: Frauendienst als Seelendienst – bis zur klaren Schlusspointe: „daz iuwerre sêle dienet dort als einem reinen wîbe“ (V. 12).

³⁸ So die Überlieferung 104 C und 43 Ca.

Doch der Wechsel in der sozialen Referentialität, der mit dem Ausschluss des gesellschaftlichen Bezugs auch den Anspruch auf eine konkrete feudale Situierung aufgibt, bleibt auf halbem Weg stecken. Denn die Vortragssituation ist immer noch als mündliche und öffentliche zu denken. Das intratextuell nicht thematisierte Publikum ist daher gleichwohl nicht ausgeschlossen. Vielmehr wird es in der öffentlichen Situation des mündlichen Vortrags zum fast voyeuristischen Zuschauer jener Seelenschau, die nicht nur *süeze*, sondern auch wechselnde Gewaltrollen der Partner zeigt.³⁹ Auch in der Hinsicht sozialer Referentialität erweist sich Morungens Lied somit als Zwitter. Das Publikum ist nicht mehr Akteur, Kommentator und Richter innerhalb eines Minne- bzw. Aufsteigerdramas, bleibt jedoch in der Vortragssituation kritischer Zuhörer und Zuschauer der evozierten *images* und damit Mitdiskutant in Fragen richtigen oder falschen Liebens. Die soziale Referentialität hat sich auf einen Kreis an exklusiven Minnekennern verschoben.

BEISPIEL 3 Giacomo da Lentini (gest. 1250), *Io m'agio posto in core a Dio servire*

Io m'agio posto in core a Dio servire com'io potesse gire in paradiso: al santo loco c'agio audito dire si mantiene sollazo, gioco e riso.	Mein Herzenswille ist es, Gott zu dienen, Daß er mich aufnahm' in sein Paradies, Zur heil'gen Stätte, davon ich vernahm, Daß dort nur eitel Lust und Jauchzen sei.
Sanza mia donna non vi voría gire, quella c'à blonda testa e claro viso, ché sanza lei non porzería gaudire, estando da la mia donna diviso.	Doch ohne meine Herrin ging' ich nicht, Die Blonde mein' ich mit dem Antlitz blank, Denn ohne sie könnt' ich mich niemals freuen, Ich wäre ja von meiner Herrin fern.
Ma non lo dico a tale intendimento perch'io peccato ci volesse fare, se non veder lo suo bel portamento,	Das alles sag' ich nicht, weils mich gelüftet, Da oben lauter Sünden zu begeh'n, Nein, sie nur sehn möcht' ich, ihr schön Gebaren,
e lo bel viso e'l morbido sguardare; ché lo mi tería in gran consolamento vegiendo la mia donna in ghiora stare. ⁴⁰	Ihr schönes Antlitz, ihren weichen Blick; Welch große Tröstung würde mir, sah' ich In ihrer Glorie die Herrin mein!

39 Dass Morungen mit der konsequenten Übersteigerung der Konstituenten der Hohen Minne nicht nur das Leid des Werbenden, sondern vor allem die Ausweglosigkeit der Dame zur Darstellung bringt, die zwar angeredet wird, nicht jedoch selbst das Wort ergreifen kann und insofern nicht nur der Verfolgungsgewalt des Werbers ausgesetzt ist, sondern auch in der Wortgewalt des Sängers steht, sei hier nur angemerkt. Vgl. Beate Kellner: *Gewalt und Minne. Zu Wahrnehmung, Körperkonzept und Ich-Rolle im Liedcorpus Heinrichs von Morungen*. In: *Pauls und Braunes Beiträge* 119 (1997), S. 33–66.

40 Text nach: Gerolamo Lazzeri: *Antologia dei primi secoli della letteratura italiana*. Mailand 1954 [Nachdruck], S. 542; Übersetzung: Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 38f.

Giacomos Sonett spricht nicht wie dasjenige Bernarts vom Wind, der aus dem Paradies der Geliebten von sehr fern herüberweht. Giacomo spricht auch nicht wie Morungen von einem unaufhebbaren Seelendienst, der bis ins Jenseits reicht. Ja, Giacomo spricht im ersten Quartett gar nicht von der Geliebten. Vielmehr thematisiert er zunächst Gott und das Paradies als Ort, der heilig, gleichwohl, so Friedhelm Kemp in seiner Übersetzung, voller „Lustbarkeit, Spiel und Lachen“ ist.⁴¹ Eine Herzensangelegenheit sei es daher, eben dorthin zu gelangen und Gott zu dienen (nicht der Dame). Dann erst, im zweiten Quartett, erfolgt die thematische Wende, die Provokation.⁴² Ohne Begleitung der Geliebten zählt das göttliche Paradies nicht, und weil das göttliche Paradies im Prinzip nicht zu überbieten ist, zählt also nichts neben der Dame: eine fast häretische Anmaßung,⁴³ die in der provenzalischen Stilisierung der Dame als *summum bonum* angelegt ist und – etwa auch bei Morungen in verschiedenen Liedern – immer wieder in der Kanzonendichtung anklingt.

Aufgestellt ist damit in These, 1. Quartett, und Antithese, 2. Quartett, eine klare Alternative, die kein unlösbares Paradox bedeutet, sondern nun entschieden nach einer Auflösung verlangt. Überraschend formulieren die Terzette nun jedoch nicht die zu erwartende Konsequenz, lieber auf Erden die Geliebte zu genießen. Vielmehr werden in humorvoller Wendung die Stränge zunächst zusammengeführt: Ins göttliche Paradies soll es durchaus gehen, aber in jedem Fall mit der Geliebten. Dass die Engführung der Terzette zu einer Milderung oder sogar Aufhebung der anmaßenden Konkurrenz von Gottes Paradies *versus* paradiesischer Dame führen könnte, entpuppt sich jedoch sogleich als Trugschluss. Denn der Werbende ruft im ersten Terzett nicht nur in der Negation jeder sinnlich-erotischen Annäherung eben diese Annäherung als Möglichkeit des göttlichen Paradieses „direkt und unverblümt“⁴⁴ auf, sondern er übertrumpft nun eben dieses dialektisch verneinte und doch gesetzte Begehren, indem er in der erhofften *visio* der Geliebten ihre Wahrnehmung

41 Vgl. die Übersetzung von Friedhelm Kemp: *Das europäische Sonett*. Bd. 1. Göttingen 2002, S. 47f.: „Gott zu dienen – diesen Vorsatz habe ich meinem Herzen eingepflanzt, daß ich den Weg fände hinauf ins Paradies, zu der heiligen Stätte, wo, wie ich habe sagen hören, Lustbarkeit, Spiel und Lachen ewig währen. || Ohne meine Herrin aber möchte ich nicht dorthin gehen, jene mit dem blonden Haar und dem hellen Gesicht, denn ohne sie gäbe es keine Freude für mich; von ihr getrennt zu sein, wäre unerträglich. || Doch wenn ich dies sage, geht mein Sinnen nicht dahin, daß ich dort mit ihr sündigen wollte; ihr holdes Betragen zu sehen, genügte mir, || und ihr schönes Antlitz, ihren sanften Blick; das wäre mir ein großer Trost, wenn ich meine Herrin in der Glorie stehen sähe.“ Zum Lied ebd., S. 47–49.

42 Diese geht vermutlich auf Ovid: *Amores* II,17, V. 14 zurück („ich möchte ohne dich nicht im Himmel sein“); vgl. Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 38.

43 So auch Friedrich: *Epochen der italienischen Lyrik* (Anm. 1), S. 38.

44 Kemp: *Das europäische Sonett* (Anm. 41), S. 49.

mit mariologischen, ja christologisch konnotierten Aspekten („e lo bel viso e'l morbido sguardare“ V. 12; „Ihr schönes Antlitz, ihren weichen Blick“) überschreibt, so dass nicht das göttliche Heil, sondern eben die Geliebte seligmachende Tröstung, „consolamento“ (V. 13), verbürgt.⁴⁵ Doch damit nicht genug: Pointiert steigert der Schlussvers noch einmal: Denn was jene seligmachende Tröstung spendet, ist nicht, wie zu erwarten, der Herr, Gott, in der Glorie, vielmehr nimmt eben diese Position nun „la mia donna“ (V. 14) ein.

These – Antithese – Engführung und Volta: Die Struktur des Sonetts ist hervorragend ausgenutzt, stringent bis in die Wortstellungen hinein pointiert (was die deutschen Übersetzungen so stringent nicht nachvollziehen können) und doch in der Übersteigerung humorvoll gebrochen. Lust, Spiel und Lachen sind nicht nur Teil des thematisierten Paradieses, sondern treten an die Oberfläche der Gestaltung. Es ist kunstvolle Gedankenakrobatik, die hier inszeniert wird, ausgestellte *imaginatio*. Die soziale Referentialität des Sonetts ist damit nicht gebunden an einen mit spezifisch feudalen Interessen verbundenen ‚Sitz im Leben‘, wie das am stärksten in der provenzalischen Kanzone und ihren Kontexten zu fassen ist. Auch lässt sich bei Giacomo allenfalls von einer augenzwinkernden Fortführung der Minnediskussion sprechen, die im deutschsprachigen Bereich doch immerhin als Repräsentation des neuen höfischen Kulturprogramms Verbindlichkeit und Authentizität beanspruchte.⁴⁶ Es geht Giacomo, so möchte ich sagen, nicht wirklich um die Diskussion eines richtigen oder falschen Liebens in Konkurrenz zur religiösen Wahrheit. Vielmehr geht es in seinem Sonett um die Demonstration der raffinierten Verarbeitung der Tradition, um die Demonstration der perfekten Ausnutzung von Syntax und Reim, um die Demonstration der auf Metapherebene geleisteten Interferenz von irdischem und überirdischem Bereich.⁴⁷ Eben deshalb treffen wir

45 „[C]onsolamento“ avisiert nach Kemp, ebd., S. 48, „sozusagen das Liebessakrament, in dem Leib und Seele eins sind.“

46 Vgl. Jan-Dirk Müller: *Literarische und andere Spiele. Zum Fiktionalitätsproblem in vormoderner Literatur*. In: *Poetica* 36 (2004), S. 281–311.

47 Vgl. die Spielarten entsprechender Interferenzen im deutschsprachigen Bereich, die durchaus ebenso artifizial sind, dennoch aber weitaus weniger nur der artistischen Demonstration dienen: Susanne Köbele: *Frauenlobs ‚Minne und Welt‘. Paradoxe Effekte literarischer Säkularisierung*. In: Susanne Köbele, Bruno Quast (Hg.): *Literarische Säkularisierung im Mittelalter*. Berlin 2014, S. 221–258; Annette Gerok-Reiter: *Maria als Reflexionsfigur zwischen Religion, Minnediskurs und Ästhetik. Semantische Traversalen im Werk Frauenlobs*. In: Renate Dürr, Annette Gerok-Reiter, Andreas Holzem u. a. (Hg.): *Religiöses Wissen im vormodernen Europa (800–1800). Transfers und Transformationen religiösen Wissens* (erscheint voraussichtl. 2019).

hier konsequent weder auf die Anrede des Publikums noch auf die Anrede der Dame. Und dennoch hat auch dieses Sonett einen Adressatenkreis: jenen Kreis an gelehrten Kennern der unterschiedlichen europäisch-literarischen Traditionen, die an diese europäisch-literarischen Traditionen Anschluss suchen im Beweis ihrer literarischen Könnerschaft.

Diese Könnerschaft ist, eben weil sie nicht an die existentiellen Forderungen der Juven, nicht an die Authentizität einer Minnediskussion als ritterlicher Repräsentationsleistung gebunden ist, artifizialer, von Anfang an manieristischer, auch theoretischer und diskursiver. Die strenge Formgebundenheit des Sonetts sowie die Logik seiner Struktur kamen diesem artistischen Ansatz wohl entgegen. Verbunden mit der zunehmenden Schriftkultur, in der sich die Logik des Sonetts möglicherweise noch deutlicher als über das Ohr manifestieren konnte, ebnet die neue soziale Referentialität artistischer Kenner- und Könnerschaft in einer Zeit, in der die Kanzone dichtung im provenzalischen, altfranzösischen und deutschsprachigen Bereich ihren Zenit schon überschritten hat, den Weg in die poetische Formensprache der Zukunft. Entscheidend scheint mir aber vor allem zu sein, dass eben die soziale Referentialität der Kunstkenner auf der Basis einer festgefügt Form dann auch jene Themenwechsel erlaubte und schließlich forderte, die für die Minnekanzone nicht vorgesehen waren. Blieb die Minnekanzone der strukturierten Offenheit ihrer Form bei gleichbleibendem Thema verhaftet, drehte das Sonett diese Relation von Offenheit und Festlegung in Bezug auf Form und Inhalt im Lauf seiner weiteren Entwicklung um. Eben dadurch gewann das Sonett sich nicht nur neue Inhalte hinzu, sondern fand überhaupt zu tragfähigen, d. h. sozial in neuer Weise relevanten ‚Inhalten‘ zurück. Und eben dadurch lief es der Kanzone, der es so viel verdankte, so meine ich, in der Zukunft den europäischen Rang ab.