

SPOLIA BEROLINENSIA

BAND 39

Formen der Selbstthematization
in der vormodernen Lyrik

Herausgegeben von Dorothea Klein

WEIDMANN

Spolia Berolinensia
Beiträge
zur Literatur- und Kulturgeschichte
des Mittelalters und der Neuzeit

Herausgegeben von
Dorothea Klein und Udo Kühne

Band 39

Formen der Selbstthematization
in der vormodernen Lyrik

Herausgegeben von
Dorothea Klein



Weidmann

Formen der Selbstthematizierung in der vormodernen Lyrik

Herausgegeben von
Dorothea Klein

in Verbindung mit Thomas Baier, Brigitte Burrichter,
Michael Erler und Isabel Karremann



Weidmann

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

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

© Weidmannsche Verlagsbuchhandlung GmbH, Hildesheim 2020
www.olms.de
E-Book

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim
Alle Rechte vorbehalten
ISBN 978-3-615-40113-4

Vorwort

Dieser Band ist aus einem Colloquium hervorgegangen, das vom 14.–17. März 2018 an der Universität Würzburg stattfand; beteiligt waren Vertreter der Altphilologie, Neolatinistik, Anglistik, Romanistik und Germanistik. Den Kollegen und Kolleginnen, die dazu bereit waren, sich auf das Thema einzulassen und ihren Vortrag auszuarbeiten, sei an dieser Stelle nochmals ein herzliches Dankeschön gesagt. Zu danken habe ich auch meinem Kollegen Udo Kühne, der der Aufnahme dieses Bandes in die Reihe *Spolia Berolinensia* zustimmte. Dank gebührt schließlich der Weidmannschen Verlagsbuchhandlung (Georg Olms Verlag) mit ihrem Lektor Dr. Paul Heinemann für die Bereitschaft, das Buch in das Verlagsprogramm aufzunehmen und für eine speditive Drucklegung zu sorgen.

Würzburg, im Oktober 2019

Dorothea Klein

Inhalt

Vorwort	V
Dorothea Klein/Manuel Mildner Einführung	1
I. Spielräume lyrischer Selbstthematization	
Michael Erler <i>Poiesin poiein</i> . Selbstbezug und immanente Poetik in früh- griechischer Dichtung	21
Bernhard Zimmermann Selbstreferentialität in den dionysischen Gattungen Athens	35
Thomas Baier <i>carmina quae possint oculos aurisque morari Caesaris</i> . Ein Beitrag zu Selbstaussagen römischer Lyriker	45
Dietmar Rieger <i>Ieu port d'aicel mester la flor</i> . Selbstthematization bei den frühen Trobadors: Wilhelm IX. von Aquitanien und sein Publikum	67
Brigitte Burrichter Thibaut de Champagne: Lyrik im Gefängnis der Liebe	79
Manuel Braun Zur Gattungsgebundenheit lyrischer Selbstbezüglichkeit: Minnesang und Sangspruch des 13. Jahrhunderts im Vergleich	101
Matthias Meyer Wann spreche ich, und wer bin ich dann? Formen der Selbst- inszenierung bei Frauenlob	135
Gerhard Penzkofer Polemik, Parodie, Kommentar. Spielräume metapoetologischer Lyrik im spanischen Barock	153
II. Voraussetzungen lyrischer Selbstthematization	
Florian Kragl Das Dilemma der dritten Person. ‚Selbstlose‘ Referentialität im Minnesang des 12./13. Jahrhunderts	195

VIII — Inhalt

Tobias Dänzer <i>Afflabor maiore deo</i> . Selbstbewusstsein und Selbstreferentialität in der Dichtung Angelo Polizianos	225
Verena Lobsien Selbst und Sympathie. Poetologie der Klage bei Spenser, Sidney und Shakespeare	245
III. Typen lyrischer Selbstthematisierung: Fallbeispiele	
Christian Buhr <i>wâ sint nu alle, die von minnen sungen ê?</i> Selbstdarstellung und Selbstreferenz in Dichterkatalog und Totenklage	265
Miriam Wallraven Gedichte über Dichter. Die Etablierung einer literarischen Tradition der Selbstreferentialität in England zwischen Intertextualität und Interpersonalität	287
Emilie Séris <i>Dicere cogor amores ... fati cantor et esse mei</i> . Girolamo Angeriano und das Grab des Dichters	303
Isabel Karremann Postreformatorische Gedächtniskultur in Edmund Spensers ,The Ruines of Time‘	321
Beate Kellner Minnesang als Spiel. Formen lyrischer Selbstbezüglichkeit bei Reinmar und Walther	341
Martha Kleinhans [...] <i>cb'al tu' sonetto in parte contradico</i> . Poetische Kommunikation zwischen Dichtern der Dantezeit über (ihre) Dichtung	361
Manuel Mildner Das ‚Lied im Lied‘ als Phänomen der Kunstreflexion im hohen und späten Minnesang	389
Dorothea Klein Implizite Selbstthematisierung bei Reinmar	409
David Nelting <i>... giro in paradiso ...</i> Zur Selbstthematisierung höfischer Liebeslyrik bei Giacomo da Lentini (mit einem Seitenblick auf Dante)	431

Sophie Marshall	
Muskatblut und sein ‚Muskatblut‘. Selbstreferenzialität in einem Liedœuvre des 15. Jahrhunderts	447
Jörg Robert	
Selbstreferenz und Sozialtheorie. Antipetrarkismus als negative Poetik (Aretino, Visscher, Opitz)	471
Abkürzungen	491
Personen- und Werkregister	495
Handschriftenregister	507
Autoren und Herausgeber	509

Einführung

Selbstthematisierung, also die Fähigkeit von Kunst und Literatur, auf sich oder auf Elemente ihrer selbst zu verweisen und damit „ihr eigenes Verfasst- und Gemachtsein“¹ auszustellen, ist nicht nur ein Phänomen der Moderne oder gar der Postmoderne, sie ist vielmehr Kunst und Literatur schlechthin eigen. Diese Erkenntnis setzt sich auch in den Literaturwissenschaften allmählich durch, trotz gelegentlich anderslautender Behauptungen.² Versuche, das Phänomen zu historisieren, hat es in den letzten beiden Jahrzehnten vorzugsweise auf dem Gebiet der erzählenden Literatur gegeben; namentlich *descriptions* und Binnenerzählungen als Spiegelungen der erzählten Welt, Verdoppelungen von Handlungsschemata, paradigmatische Verknüpfungen und die Selbstreflexion in der nichterzählenden Rede eines Erzählers hat man als höchst produktive Varianten selbstbezüglichen Erzählens in den Volkssprachen beschrieben. Die Lyrik, insbesondere historische Formen der Lyrik, hat man unter diesem Aspekt bisher noch nicht systematisch in den Blick genommen.

Den wissenschaftlichen Blick für derartige Phänomene hat erstmals wohl die strukturelle Linguistik geschärft, insofern nämlich, als sie vor allem die Relationen innerhalb eines Zeichensystems untersuchte und den Wert eines sprachlichen Zeichens über diese Relationen bestimmte; das Interesse für die Referenz der Zeichen auf systemexterne Objekte stellte sie demgegenüber zurück. Gerade diese aber sind für die Literaturwissenschaft von Bedeutung, stellen sie doch neben den systeminternen Selbstbezügen die zweite Hauptform der Selbstthematisierung von Literatur dar. Auf die Literaturwissenschaften hatte ferner insbesondere Einfluss die soziologische Systemtheorie mit ihrer Adaptation des Autopoiesis-Konzepts, die ihre wesentliche Prägung in den 1980er Jahren durch Niklas Luhmann erfuhr.³ Ursprünglich entstammt das Konzept, also die Vorstellung autonomer, sich selbst organisierender Systeme, der Biologie, wobei hier federführend Humberto Maturana und Francisco Varela zu nennen sind.⁴

¹ EVA GEULEN/PETER GEIMER: Was leistet Selbstreflexivität in Kunst, Literatur und ihren Wissenschaften? In: Deutsche Vierteljahrsschrift 89 (2015), S. 521–533, hier S. 522.

² So kann man noch in einem renommierten Lexikon lesen, dass Selbstreferenz „ein typisches Phänomen der Postmoderne“ darstelle: CH[RISTOPH] R[EINFANDT]: Selbstreferenz: In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Hg. von ANSGAR NÜNNING. Stuttgart, Weimar 2004, S. 601. Daran ändert auch nichts das Zugeständnis, dass man in der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte schon lange logische oder erkenntnistheoretische Probleme selbstbezüglich formuliert habe.

³ Für die Literaturwissenschaft relevant ist in diesem Zusammenhang vor allem NIKLAS LUHMANN: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1995.

⁴ An dieser Stelle seien nur zwei Grundlagenwerke genannt: HUMBERTO MATURANA/FRANCISCO VARELA: Autopoiesis and Cognition: The Realization of the Living. Dordrecht [u. a.] 1980 sowie FRANCISCO VARELA: Principles of Biological Autonomy. New York 1979.

Seit den späten 1980er Jahren richtete man jedenfalls auch in den Literaturwissenschaften vermehrt das Augenmerk auf Phänomene literarischer Selbstbezüglichkeit, sowohl theoretisch als auch in der praktischen Analyse. Literaturtheoretische Konzepte zu ihrer Erfassung verdanken wir im deutschsprachigen Raum vor allem der Anglistik; zu nennen sind hier insbesondere die Arbeiten von Werner Wolf für den Bereich der Epik und Eva Müller-Zettelmann für die Lyrik.⁵ Wolf beschreibt in seiner Habilitationsschrift zur ‚Ästhetischen Illusion‘ mit dem Terminus ‚Metafiktion‘ zunächst eine Möglichkeit des Zurschaustellens von Künstlichkeit durch die Technik der Illusionsstörung bzw. -durchbrechung, für die er sodann, unterteilt nach Inhalts- und Kontextebene, konkrete Ausprägungsformen ermittelt.⁶ Der Benennungsproblematik versucht er mit möglichst präzisen und eindeutigen terminologischen Neubildungen zu entgegnen.⁷ Müller-Zettelmann entwickelt zunächst für eine Gattungsabgrenzung lyrischer Texte ein Mehrkomponentenmodell, das es erlaubt, „[d]ie einzelnen Gattungen [...] nicht mehr als abgeschlossene, undurchlässige, klar hierarchisch strukturierte Gebilde, sondern als einander berührende, überlagernde oder umschließende Körper mit poröser Oberfläche“⁸ zu verstehen. Als zentrale, die Lyrik prägende Opposition versteht sie die Ebenen *enounced* („Ebene des beschriebenen Inhalts“) und *enunciation* („Ebene der Vertextung“ oder „alle Techniken, die der Modellierung, Reliefbildung und Sinngebung des *enounced* dienen“⁹). Es sind dies Kategorien, die auch in ihren weiteren Überlegungen eine Rolle spielen. Denn anknüpfend an ihre Dissertation, widmet sich Müller-Zettelmann zusammen mit Marion Gymnich erneut der Metalyrik mit dem Ziel, Formen und Funktionen des selbstreferentiellen Sprechens in der Lyrik zu klassifizieren und zu beschreiben;¹⁰ sie konzentrieren sich freilich auf die

⁵ Vgl. WERNER WOLF: *Ästhetische Illusion und Illusionsdurchbrechung in der Erzählkunst: Theorie und Geschichte mit Schwerpunkt auf englischem illusionsstörenden Erzählen*. Tübingen 1993 (Buchreihe der Anglia 32); ders.: *Formen literarischer Selbstreferenz in der Erzählkunst. Versuch einer Typologie und ein Exkurs zur ‚mise en cadre‘ und ‚mise en reflet/série‘*. In: *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Fieger*. Hg. von JÖRG HELBIG. Heidelberg 2001 (Anglistische Forschungen 294), S. 49–84; ders.: *Spiel im Spiel und Politik. Zum Spannungsfeld literarischer Selbst- und Fremdbezüglichkeit im zeitgenössischen englischen Drama*. In: *Poetica* 24 (1992), S. 163–194; EVA MÜLLER-ZETTELMA: *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg 2000.

⁶ Vgl. WOLF, *Ästhetische Illusion* [Anm. 5], S. 220–259.

⁷ Freilich führt dies bisweilen zu sperrigen ‚Begriffsmonstern‘, z. B. „[n]ichtkognitiv funktionalisierte transtextuelle Selbstbezüge“, ebd., S. 73.

⁸ MÜLLER-ZETTELMA, *Lyrik und Metalyrik* [Anm. 5], S. 18.

⁹ Alle Zitate ebd., S. 66 u. 68.

¹⁰ Vgl. MARION GYMNICH/EVA MÜLLER-ZETTELMA: *Metalyrik: Gattungsspezifische Besonderheiten, Formenspektrum und zentrale Funktionen*. In: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen, historische Perspektiven, Metagattungen, Funktionen*. Hg. von JANINE HAUTHAL [u. a.]. Berlin 2007 (spectrum Literaturwissenschaft 12), S. 65–91. Die Überlegungen zu Formen und Funktionen der Selbstthematization in der Lyrik bleiben in dem Grundlagenaufsatz allerdings noch recht rudimentär.

Moderne und Postmoderne. Gymnich und Müller-Zettelmann unterscheiden dabei, Werner Wolf folgend, explizite („thematisierende“) und implizite („inszenierende“) Formen von Metalyrik, wobei sie für erstere Parameter wie „punktuell“ oder „extensiv“, „offen“ oder „verdeckt“, „kritisch“ oder „nicht-kritisch“ zur genaueren Bestimmung vorschlagen.¹¹ Anders umzugehen sei hingegen mit impliziten Varianten, von Metalyrik, denn diese seien „nicht diskursiv isolierbar, also nicht ‚zitierbar‘“.¹² Im konkreten Einzelfall seien implizite Selbstbezüge oftmals nur mithilfe von expliziten Markern zu erkennen, die ganz generell dazu dienen, die Aufmerksamkeit des Rezipienten für selbstbezügliche Phänomene im Text zu schärfen. Als typische Formen impliziter Metalyrik benennen die Autorinnen etwa eine „Entwertung des *enounced*“, d. h. der Inhaltsebene, oder eine „Unverständlichkeit des *enounced*“, aber auch „Formspiele“ oder eine auffällig starke Betonung der Vermittlungsebene (*enunciation*).¹³ Auch zu möglichen Funktionen von Selbstbezüglichkeit in der Lyrik geben Gymnich und Müller-Zettelmann Denkanstöße. So nennen sie unter anderem das „Lob der Dichtkunst und des Dichters“¹⁴, sprach- oder sozialkritische Funktion und die komische Funktion,¹⁵ jedoch fallen die Überlegungen hierzu eher knapp aus, was auch schon die Kapitelüberschrift ‚Zentrale Funktionen von Metalyrik‘ andeutet.

Parallel zu ersten Sondierungen in Form kleinerer Beiträge¹⁶ legte Sabine Obermaier mit ihrer Monographie zu ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruch 1995 eine erste ausführliche Fallstudie für den Bereich der germanistischen Mediävistik vor, in der sich die Autorin dem Phänomen der Selbstthematisierung von den Primärtexten her annähert.¹⁷ Stärker von der theoretischen Seite und mit dem Ziel einer Typologisierung widmete sich die germanistische Erzählforschung dem Komplex. Zu nennen sind hier die ‚Formen selbstreflexiven Erzählens‘ von Michael Scheffel aus dem Bereich der Neugermanistik, der seinen Ansatz mithilfe von zahlreichen exemplarischen Analysen an Erzähltexten von der Aufklärung bis in die jüngste Vergangenheit erprobt.¹⁸

¹¹ Alle Zitate ebd., S. 70f. u. 81.

¹² Ebd., S. 81.

¹³ Ebd., S. 81.

¹⁴ Ebd., S. 86.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 87–89.

¹⁶ Vgl. hierzu etwa CHRISTOPH HUBER: Herrscherlob und literarische Autoreferenz. In: Literarische Interessensbildung im Mittelalter. DFG-Symposium 1991. Hg. von JOACHIM HEINZLE. Stuttgart, Weimar 1993 (Germanistische Symposien. Berichtsbd. XIV), S. 452–473; sowie JENS HAUSTEIN: Autopoietische Freiheit im Herrscherlob. Zur deutschen Lyrik des 13. Jahrhunderts. In: *Poetica* 29 (1997), S. 94–113; ferner den Sammelband: Aufführung und Schrift im Mittelalter und Früher Neuzeit. Hg. von JAN-DIRK MÜLLER. Stuttgart, Weimar 1994 (Germanistische Symposien. Berichtsbd. XVII).

¹⁷ SABINE OBERMAIER: Von Nachtigallen und Handwerkern. ‚Dichtung über Dichtung‘ in Minnesang und Sangspruchdichtung. Tübingen 1995 (Hermaea N. F. 75).

¹⁸ Vgl. MICHAEL SCHEFFEL: Formen selbstreflexiven Erzählens. Eine Typologie und sechs exemplarische Analysen. Tübingen 1997 (Studien zur deutschen Literatur 145).

In den letzten zehn Jahren fand das Paradigma der Selbstthematizierung in immer mehr Fachdisziplinen Widerhall. Für die Romanistik entwickelte Doris Pichler an verschiedenen Texten der italienischen Gegenwartsliteratur eine ‚Typologie metafictionaler Erzählverfahren‘, wobei sie das Augenmerk besonders auf das Zusammenspiel von Fiktion, Selbstreflexion und Ästhetik legte.¹⁹ Auch die Kultur- und Kunstgeschichte entdeckte den Mehrwert selbstreflexiver Deutungsmuster für ihre Fächer neu und versuchte in ihren Ansätzen vornehmlich fachübergreifende Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten.²⁰ Im Zentrum des Interesses standen weniger definitorische Überlegungen als vielmehr die Frage nach dem Mehrwert von Selbstthematizierung für die Interpretation, aber auch nach den mit diesem Deutungsansatz verbundenen Problemen.

Aus den zurückliegenden Jahren liegen erste Anschlussuntersuchungen zu Sabine Obermaiers Monographie ‚Dichtung über Dichtung‘ zu einzelnen Gattungen oder konkreten Themen vor. Valeska Lembke etwa widmete ihre 2013 erschienene Dissertation der Minnekommunikation in epischen und lyrischen Texten aus der Zeit um 1200.²¹ In ihre theoretischen Überlegungen bezog sie auch Metareferentialität, deiktische Schlagworte und den literarischen Diskurs mit ein. Christian Buhr befasste sich dagegen mit ‚Form und Funktion selbstreferentiellen Erzählens‘ im höfischen Roman, wobei er die entscheidenden Impulse für die Selbstbezüglichkeit vom Thema Liebe gegeben sieht.²² Als höchst produktive Varianten selbstreferentiellen Erzählens versteht er nicht nur Phänomene wie *mise en abyme*, Text im Text und Dichten über Dichtung, sondern auch Verdoppelungen von Handlungsschemata und paradigmatische Verknüpfungen.

Die neuesten Forschungsansätze aus der Germanistik versuchen sich dem Phänomen der Selbstthematizierung von der Kategorie der Ästhetik her zu nähern; sie wollen herausfinden, was Texte selbst über die ihnen zugrundeliegende ästhetische Theorie aussagen.²³ Für die vielseitigen Variationen selbstreflexiver Erscheinungsformen wird dabei der Fachbegriff der ‚ästhetischen Reflexionsfigur‘ geprägt. Dem stehen theoretische Überlegungen gegenüber, die in ihrer Terminologie an die bisher etablierten Begriffe anzuknüpfen und diese zu adaptieren, zu entkomplizieren und zu vereinheitlichen suchen.²⁴

¹⁹ DORIS PICHLER: Das Spiel mit Fiktion. Ästhetische Selbstreflexion in der italienischen Gegenwartsliteratur. Eine Typologie metafictionaler Erzählverfahren. Heidelberg 2011 (Studia Romanica 165).

²⁰ Zu nennen ist hier an erster Stelle der in Anm. 1 genannte Aufsatz von EVA GEULEN und PETER GEIMER.

²¹ VALESKA LEMBKE: Minnekommunikation: Sprechen über Minne als Sprechen über Dichtung in Epik und Minnesang um 1200. Heidelberg 2013 (Studien zur historischen Poetik 14).

²² CHRISTIAN BUHR: Zweifel an der Liebe. Zu Form und Funktion selbstreferentiellen Erzählens im höfischen Roman. Heidelberg 2018 (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 57).

²³ Vgl. hierzu den Sammelband: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven. Hg. von ANNETTE GEROK-REITER [u. a.]. Heidelberg 2019 (GRM-Beiheft 88).

²⁴ Vgl. etwa den Beitrag von Manuel Braun in diesem Band, S. 104–107.

Eine solche Vereinheitlichung und terminologische Entwirrung scheint ein dringliches Desiderat in der Selbstthematisierungsforschung zu sein. Die Zahl der Begriffe, den Bezug der Kunst und der Künstler auf sich selbst zu bezeichnen, ist inzwischen beinahe unüberschaubar groß geworden. Termini wie ‚Selbstbezug‘, ‚Rückbezug‘, ‚Selbstreflexion‘, ‚Selbstreferentialität‘, ‚Ipsoreflexion‘, ‚Rekursivität‘, ‚Selbstreferenz‘, ‚Spiegelung‘, ‚Autothematismus‘, ‚Autoreferenz‘, ‚Autoreflexivität‘, ‚Metaisierung‘, ‚Metafiktion‘ oder ‚Metatext‘ werden teilweise in völlig disparater Verwendung und oftmals auch unkommentiert nebeneinandergestellt in der trügerischen Hoffnung, die Wörter würden sich aus ihren Wortbestandteilen heraus selbst erklären. Harald Fricke wies bereits im Jahre 2001 auf diese Problematik und Gefahr hin;²⁵ inzwischen hat sich die Zahl der Begriffe noch vermehrt. Um dem Begriffswirrwarr zu entkommen, gebrauchen wir hier in der Einleitung als Oberbegriffe ausschließlich ‚Selbstthematisierung‘ und ‚Selbstbezüglichkeit‘.

Mit diesem Buch wollen wir einen Beitrag zur Aufarbeitung des historischen Phänomens ‚lyrischer Selbstthematisierung‘ leisten. Den Begriff und die damit verbundene Fragestellung fassen wir relativ weit. Zu den Formen selbstbezüglichen Sprechens in der vormodernen Lyrik rechnen wir nicht nur eine jede explizite Thematisierung des Singens bzw. Dichtens und seiner Funktion, sondern auch die Reflexion der eigenen Poetik sowie alle anderen Varianten von Reflexivität, die das Lied bzw. Gedicht als literarisches Konstrukt ausstellen. Dazu zählen wir aber auch jeden expliziten Bezug auf pragmatische Kontexte, also auf das Publikum, Publikumserwartungen und Aufführungssituation, auch auf die materiellen und medialen Bedingungen des Dichtens, und wir zählen *mise en abyme*-Phänomene aller Art dazu, auch solche der Gattungskreuzung, etwa das Lied im Lied bzw. das Gedicht im Gedicht und das Lied oder Gedicht im Drama (z. B. in der antiken Komödie oder im Drama der Frühen Neuzeit) oder in der Autobiographie. Nicht immer wird man bei der Erforschung selbstbezüglicher Phänomene genau zwischen „Objektebene“ und „Beobachterebene“ unterscheiden können, „das Oszillieren von Selbstreflexivität zwischen einer Texteigenschaft und einer Interpretation unter besonderer Optik“ gilt, wie Eva Geulen und Peter Geimer hervorheben,²⁶ für die Lyrik wie für andere Phänomene literarischer Selbstbezüglichkeit auch. Dies trifft insbesondere für alle Formen kommentierender bzw. reflektierter Intertextualität zu, seien es Einzeltextreferenzen, wie sie etwa in der Auseinandersetzung mit der literarischen Leistung von Vorgängern, in Form- und Motivziten, Selbst-

²⁵ HARALD FRICKE: Oper in der Oper. Potenzierung, Ipsoreflexion, *mise en abyme* im Musiktheater. In: *Fiori Musicologici. Studi in onore di Luigi Ferdinando Tagliavini nella ricorrenza del suo LXX compleanno*. Hg. von FRANÇOIS SEYDOUX [u. a.]. Bologna 2001, S. 219–245. Ein ausführlicher Forschungsbericht mit einer Aufarbeitung der Begriffe aus dem Bereich der Selbstbezüglichkeit und deren unterschiedliche Verwendung ist in der Dissertation von Manuel Mildner zu erwarten, die sich mit dem Phänomen der Selbstbezüglichkeit in der Lyrik des Tannhäusers befasst.

²⁶ GEULEN/GEIMER, Was leistet Selbstreflexivität [Anm. 1], S.524.

parodien oder Kontrafakturen greifbar werden, seien es Systemreferenzen (etwa Gattungsbezüge und Gattungsparodien) oder Diskursreferenzen (wie z. B. der Bezug auf das Thema ‚Liebe‘ oder ‚Alter‘). Offen zutage tritt die Verschiebung von der „Objektebene“ auf die hermeneutische Ebene im Fall der impliziten Selbstthematization: Hier lenkt der Text nicht explizit, wohl aber durch sprachliche und inhaltliche Unterspezifikationen, Polysemie u. a. die Aufmerksamkeit auf seine sprachliche Gemachtheit. Dieser Form selbstbezüglichen Sprechens wäre auch die Sprachkritik zuzurechnen, also die Kritik der lyrischen Sprache, die Thematisierung ihrer Grenzen und die Reflexion semiotischer Bedingungen. Zu den anspruchsvollsten Varianten impliziter Selbstthematization gehört schließlich die Verknüpfung selbstbezüglichen Sprechens mit anderen Themen, z. B. der Liebe, in der Objekt- und Metasprache in Konkurrenz zueinander treten.

Dieser Band will freilich nicht nur die Vielfalt selbstbezüglicher Formen in der Lyrik der Vormoderne, von der Antike bis in die Frühe Neuzeit, in Augenschein nehmen. Er versucht auch, Antworten auf die Frage nach den Funktionen solcher Selbstthematization zu finden, und zwar in einer fächerübergreifenden synchronen und diachronen Zusammenschau.

Die Beiträge der ersten Sektion loten Spielräume lyrischer Selbstthematization in verschiedenen europäischen Literatursprachen aus. Dass die Reflexion der Dichtung, ihrer Funktion und Regeln so alt ist wie die Dichtung selbst, vermag nur den zu überraschen, der eine streng teleologische Entwicklung der Dichtung vom Einfachen zum Komplexen, vom Naiven zum Sentimentalischen annimmt. Michael Erler (S. 21–34) weist diesen Zusammenhang von Poesie und Reflexion bereits in der frühen griechischen Dichtung nach, die verschiedene Möglichkeiten dichterischer Selbstthematization zwar nicht in einer deskriptiven oder normativen Poetik, wohl aber in den poetischen Texten selbst entwickelt hat. Während die Epiker die Erwartungen des Publikums an aktuelle Themen reflektieren – das zeigt etwa in der ‚Odyssee‘ der Kommentar des Telemachos zum Vortrag des Phemios, eine Szene, mit der Homer sich zugleich für seine eigene höchst aktuelle Heimkehrergeschichte lobt – oder Detailgenauigkeit und Plausibilität des Erzählens zum Qualitätskriterium ihrer Werke erheben, schlagen die Lyriker andere Wege ein: Pindar verknüpft erstmals (in der siebten ‚Olympischen Ode‘) die traditionelle Vorstellung von der Inspiration des Dichters durch die Musen mit dem Anspruch auf eigene Kunstfertigkeit. Andere stellen ihre Kompetenz und Leistung mit poetologischen Metaphern aus dem Handwerk aus, und Sappho schreibt ihrer Dichtung zu, für unsterblichen Ruhm zu sorgen – der bzw. des Besungenen oder der Dichterin selbst. Wiederum andere Formen poetologischer Selbstvergewisserung haben die lyrischen Erzähler, Ibykos etwa, hervorgebracht: In intertextuellen Kommentaren üben sie Kritik an den Qualitätskriterien der Epiker, oder aber sie fassen die Inkohärenz lyrischen Erzählens im Bild von der von Blüte zu Blüte fliegenden Biene. Der Hellenismus gab diese Praxis der immanenten Selbstthematization an die gesamte griechische und römische Antike weiter.

Komplementär dazu beschreibt Bernhard Zimmermann (S. 35–43) Formen der Selbstthematization in der anlässlich der dionysischen Festspiele aufgeführten Chorlyrik und in den sich daraus entwickelnden dramatischen Gattungen. Die agonale Situation – die Chorlieder wurden im Wettstreit ausgetragen – begünstigte die Selbstbezüglichkeit, sie trieb die Dichter dazu, sich kritisch zum Werk des Kollegen wie auch zur literarischen Tradition zu äußern und die Qualität des eigenen Werks implizit und explizit zu reflektieren. Der eigentliche Ort für eine solche Reflexion ist dann in der Komödie die Parabase, in welcher der Chor das Publikum direkt anspricht. So bietet Aristophanes in seinen ‚Ritern‘ in der Choransprache eine kleine Geschichte der griechischen Komödie, um schließlich seinen eigenen Werdegang zu skizzieren. In den Parabasen anderer Komödien legt er hingegen seine poetischen Prinzipien dar. Im Unterschied dazu setzen sich die Tragödiendichter nur implizit, etwa durch Wiederaufnahme desselben Stoffs, mit der Konkurrenz auseinander. Zu einer metapoetischen Lektüre lädt insbesondere das Einzugslied des Chors der Bakchantinnen in den Euripideischen ‚Bakchen‘ ein, das den pragmatischen Entstehungskontext der Tragödie aus dem Dionysoskult rekapituliert. Darin zeigt sich das Erbe der Chorlyrik, die, wie Zimmermann am Beispiel eines Pindarischen Dithyrambus zeigt, neue Choreographie und Klangeffekte thematisiert und in einer *mise en abyme* in der aktuellen Feier die himmlischen Dionysien spiegelt.

In der römischen Literatur wird die Rolle des Autors im Spannungsfeld von *ingenium* und *ars*, göttlicher Begabung und erworbener Kunstfertigkeit, besonders stark in der Lyrik reflektiert. Die Lyriker haben mit ihren Formen der Selbstthematization allerdings nicht nur das griechische Erbe fortgesetzt, sondern, so Thomas Baiers These (S. 45–66), durchaus eine eigengesetzliche Tradition aufgebaut. Literarhistorisch gründet diese in der römischen Komödie: So wie das lyrische Ich der Liebeselegien von der Komödie sein Figurenprofil vom verliebten *adulescens* und seine die römische Geschlechter- und Gesellschaftsordnung unterlaufende Beziehung zur *puella* ererbt hat, so haben die Lyriker auch die Thematisierung des Dichtens und der Kunst von den Komödiendichtern übernommen – als Vorbild wären hier in erster Linie die literarischen Prologe des Terenz zu nennen. Ein römisches Spezifikum ist die satirische Selbststilisierung der Lyriker als Taugenichtse, als gescheiterte, für jede Art von öffentlicher Aufgabe unnütze Existenzen. Baier entwickelt diese These an den Beispielen Catull und Horaz. Ersterer stilisiert sich nicht nur als *poeta amator* mit intertextuellen Zitaten – Carmen 51 beschreibt die physischen Folgen der Liebe nahezu wörtlich mit einem Sapphischen Gedicht, lehnt sich konzeptionell aber auch an die ‚Phaedra‘ des Euripides an –, sondern betreibt nicht weniger eine ironische Selbstdiagnose: in Carmen 51 als Nichtsnutz und Tunichtgut, in Carmen 5 als neoterischer, gegen alle Sittenstrenge rebellierender Dichter, und dies in polemischer Absicht gegen den kunstfernen Pragmatismus des offiziellen Roms. In ähnlicher Absicht agiert Horaz, wenn er sich selbst in der literarischen Epistel 1,13 als Tolpatsch, sein Umfeld aber als unzivilisierte Menge ohne Kunstverstand charakterisiert.

Die okzitanische Lyrik des hohen Mittelalters hebt sich zwar in Literatursprache und Konzeption von der lateinischen Dichtung ab, weist aber wie diese eine große Fülle selbstbezüglicher Äußerungen auf. Dies gilt bereits für den ersten namentlich bekannten Trobador, Wilhelm IX. von Aquitanien. Wiederholt inszeniert sich das Ich seiner Lieder, wie Dietmar Rieger ausführt (S. 67–77), als Dichter und Sänger vor unterschiedlichen (fingierten) Hörerkreisen mit unterschiedlichen poetologischen Erwartungen, spricht es von *faire* und *chan-tar*, der Verfertigung eines Liedes und seiner Entstehung im *obrador*, der Dichterwerkstatt, und von der Funktion seines Dichtens, wobei es verschiedene Möglichkeiten der Selbstthematizierung absteckt. So wendet sich das Ich in Lied I etwa, dem ersten *companho*-Lied, das zwei Damen und zwei Liebeskonzepte vergleicht, in der Rolle des Feudalherrn und Kriegers an seine Waffengefährteten, im zweiten und dritten Lied spricht es hingegen als oberster Gerichtsherr, der mit der Klage einer allzu streng bewachten Dame konfrontiert ist. In anderen Liedern äußert sich das Ich über die Liebe aus der Sicht des Hofes, rühmt sich etwa in Lied VI zuerst seines dichterischen Talents, dann seiner Fähigkeit auf erotisch-sexuellem Gebiet, wobei das eine auf das andere verweist, während das rätselhafte Lied über das „reine Nichts“ angeblich nicht in der Werkstatt, sondern im Traum gedichtet wurde (Lied IV), und das sogenannte Buß- und Abschiedslied (Lied XI) vielleicht mit autobiographischen Bezügen operiert.

Als Beispiel für die nordfranzösische Trouvèreliryk, die, was Niveau und Vielfalt selbstbezüglicher Formen angeht, mit der provenzalischen zunächst nicht mithalten konnte, wählt Brigitte Burrichter Thibaut de Champagne, den letzten Vertreter des *grand chant courtois* (S. 79–99). Seine 37 – in den großen mittelalterlichen Sammlungen zu einem stabilen Zyklus angeordneten – Liebeslieder sind hochgradig selbstreferentiell, wobei diese Referentialität ganz vom Minnediskurs her bestimmt ist: Die Lieder thematisieren das Singen in all seinen Funktionen – als Auslöser des Begehrens und Mittel der Werbung, als Ausdruck der Liebe und als Medium der Reflexion verschiedener Gefühlszustände –, aber auch den Zusammenhang von Lieben und Singen. Liebe ist demnach Voraussetzung des Singens, und das Verharren des Ichs in seinem Gefängnis der Liebe ist Bedingung seines Dichtens, was sich in einem weiteren Sinn metapoetisch im Liederzyklus, einem poetischen *hortus conclusus*, spiegelt. Paradoxerweise aber kann das Ich, indem es sich erinnert und Verse schreibt, Autonomie gewinnen, denn die Dichtung ist dem Einfluss der Geliebten entzogen. Indem die Lieder immer wieder denselben engen thematischen Kern umkreisen, greifen sie indes auch Gattungsmuster auf und kommentieren damit implizit die Gattung des ‚hohen‘ Sangs; das programmatische Eingangsglied ‚Amors me fait commencer‘ nimmt überdies spielerisch auf das Eingangsgedicht aus Ovids ‚Amores‘ Bezug. Einen Kommentar ganz eigener Art bietet schließlich ein einziges Lied des Freuden und Leiden des Liebenden in Szene setzenden Zyklus, in dem gelingt, was vielleicht auch nur überlieferungsbedingt so sein mag: der Ausstieg aus dem Liebesgefängnis, nämlich die Hinwendung zur Gottesmutter.

Die beiden folgenden Aufsätze gehen der Frage nach, inwieweit sich die lyrischen Gattungen in Art und Grad der Selbstbezüglichkeit unterscheiden, selbstbezügliche Formen also gattungsspezifisch sind. Manuel Braun vergleicht dafür die mittelhochdeutsche Liebeslyrik und den Spruchsang des 13. Jahrhunderts (S. 101–134). Seine Versuchsanordnung, welche die professionellen Minnesänger des frühen 13. Jahrhunderts und die nicht weniger eigenständiges Profil entwickelnden Lyriker um 1270/1300 ausklammert, gelangt zu prägnanten Ergebnissen. Dabei bestätigt der Befund für den Minnesang, was Brigitte Burrichter bereits am Einzelfall Thibaut beschrieben hat: Die Liebeslyrik thematisiert variantenreich das Singen für die Liebe. Das Singen ist demnach, wie in zahlreichen Beispielen belegt wird, – in einzelnen Liedern auch zur Reflexion ausgebaut – Mittel der Werbung, speziell auch der Frauenpreis, es ist Ausdruck eines von der Dame (oder der Minne) ausgeübten irrationalen Zwangs und Medium, um Leid und Freude auszudrücken. Nur selten wird das Singen selbst, auch als Unterhaltung des höfischen Publikums, zum eigentlichen Thema. Während der schlichte Bezug auf das Singen im Minnesang nahezu ubiquitär ist, begegnet er im Spruchsang seltener, dafür aber in vielfältigen Formen; umso öfter wird über die Bedingungen des Singens und seinen pragmatischen Kontext nachgedacht. Braun ermittelt vier Gegenstandsbereiche der Selbstreflexion im Sangspruch: (1) die Autorschaft, die mit Berufung auf göttliche Inspiration, eigenem Kunstvermögen und/oder mit der Vermittlung religiös-moralischer Werte begründet, abgesichert und reflektiert wird; (2) die Auseinandersetzung mit anderen Dichtern, sei es zu Lob und Ehren der Vorgänger, sei es in polemischer Absicht mit der zeitgenössischen Sängerkonkurrenz; (3) die Qualität des Gesangs und deren Kriterien wie etwa ein breites Typenrepertoire und Originalität; und (4) der pragmatische Kontext, der Gönner und höfisches Publikum ebenso einschließt wie die prekäre Fahrennenexistenz.

Was Manuel Braun für die lyrischen Gattungen als solche beschrieben hat, untersucht Matthias Meyer am Einzelfall, dem vielgestaltigen *Œuvre* Heinrichs von Meißen, genannt Frauenlob (S. 135–151). Auch hier bestätigt sich die Gattungsgebundenheit lyrischer Selbstthematisierung: Neben den Fürstenlobstrophen GA V,8–12, die den Prozess des Dichtens thematisieren, und der Lobstrophe auf den verstorbenen Konrad von Würzburg, die dessen Ästhetik rühmt und zugleich überbietet (GA VIII,26), profiliert sich Frauenlob, wie Meyer herausarbeitet, in seinen Sangspruchstrophen vor allem als Künstler (in der bekannten ‚Selbststrümmung‘ GA V,115) oder als Sprecher für die Gruppe der Gegenwartskünstler (GA XIII,4.6.8). Gemeinsam ist diesen zuletzt genannten Strophen die Herabwürdigung der Alten. Frauenlobs Minnelieder (GA XIV) kommen hingegen ganz ohne explizite Selbstreferenz aus. Es ist dies der Spezifik der Lieder geschuldet, die als Effekt der Minne den Ich-Verlust thematisieren. Insofern stellen die Lieder in jeder Hinsicht einen Sonderfall dar. Dies gilt auch, wenngleich in anderer Weise, für Frauenlobs Leichdichtung, insbesondere für den Marienleich (GA I). Hier kommt es zu einer komplexen Inszenierung inspirierter Sprecherinstanzen: Eingangs spricht der Dichter Frau-

enlob in einer visionären Schau, sich eines Bildes aus der Offenbarung des Johannes bedienend, und fordert die Gottesmutter auf zu sprechen; Marienrede und Dichterrede lassen sich danach nicht mehr säuberlich unterscheiden, die eine wird zum Sprachrohr des anderen und umgekehrt. Zusätzlich setzt sich der *meister* – Frauenlob – in Versikel 14 über die verwendete Kleidermetaphorik in Analogie zum Schöpfergott und gibt sein Werk als das Gewand aus, das er Maria anlegt.

Mit dem Beitrag von Gerhard Penzkofer (S. 153–193) machen wir einen zeitlichen Sprung und zugleich einen Sprung in einen gänzlich anderen historischen Kontext. Im spanischen Siglo de Oro ist Lyrik als Thema der Lyrik omnipräsent. Namentlich die dem Stil der *obscuritas* verpflichteten Dichtungen Góngoras provozierten in Zustimmung und Ablehnung gleichermaßen heftige Reaktionen unter den Zeitgenossen. Geführt wurde der metapoetische Diskurs in der Brief- und Traktatliteratur, vor allem aber in der Lyrik selber; er ist Indiz und Ausdruck einer intensiven literarischen Streitkultur, die im 17. Jahrhundert – die höfische Konkurrenzgesellschaft modellhaft abbildend – zwischen *antiqui* und *moderni*, zwischen Provinz und höfischem Madrid geführt wurde. Als dominante Formen beschreibt Penzkofer Polemik, Parodie und Kommentar. An Beispielen von Góngora, Quevedo und Lope de Vega zeigt er, wie der polemische Metadiskurs persönliche Beleidigung und Bloßstellung des Kollegen mit der poetologischen Kontroverse verbindet und den inkriminierten ‚obskuren‘ Stil in den Kontext von Krankheit und Sünde stellt. Während die literarische Polemik vorzugsweise einzelne Autoren und ihr Werk attackiert, rechnet die Parodie hauptsächlich mit den Gattungen, Motivbeständen und Sprachkonventionen der Lyrik, insbesondere mit der Liebeslyrik in ihrer höfisch-petrarkistischen Variante, ab. Als Beispiele dafür wählt Penzkofer Gedichte aus Lope de Vegas Alterswerk ‚Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos‘, welche die Topik der klassischen Liebesdichtung in ein außerhöfisches Milieu transferieren und das höfische Liebesideal als literarische Konvention entlarven. Zynische Qualität bekommt die antihöfische Parodie, wo sie sich – wie in den Burlesken Quevedos – mit dem (nicht nur) barocken Thema der Vergänglichkeit alles Irdischen verknüpft. Eine dritte Variante selbstthematizierender Lyrik wird schließlich in jenen Gedichten greifbar, die sich als Artefakt und damit ihr eigenes Gemachtsein ausstellen und reflektieren: So rechtfertigt Góngora in den Einleitungsversen seiner ‚Soledades‘ seinen dunklen und rätselhaften Stil als „von den Musen diktiertem ästhetischem Programm“ (S. 181). Widmungsgedichte, etwa das Góngoras an El Greco, erweisen sich als implizites Sprechen über die eigene Person und die eigenen ästhetischen Vorstellungen. Wieder andere, etwa Lope de Vegas Sonett ‚Responde a vn Poeta‘, bieten nichts anderes als eine versifizierte Poetik. Und nochmals andere beziehen ihren ganzen Reiz und Witz aus der Tatsache, dass sie Gattungs- und Medienbewusstsein stärken, indem sie – beide Beispiele bei Lope de Vega – ein Sonett über das Verfassen eines Sonetts schreiben oder einen Dialog des Autors mit seiner eigensinnigen Feder inszenieren. Literarische Selbstbezüglichkeit

konstituiert sich so im historischen Kontext des spanischen Barock als ein hochproduktives Zusammenspiel von Selbstreferenz, Selbstreflexion, Intertextualität und literarischer Kommunikation.

Die schmale zweite Sektion enthält Beiträge zu den kommunikativen und poetologischen Voraussetzungen lyrischer Selbstthematisierung. Florian Kragl geht aus von der Beobachtung, dass im Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts nur ganz selten ein Ich das geliebte Du anspricht, die kommunikative ‚Normalform‘ vielmehr das Sprechen über die Liebe und die Geliebte ist, das sich an ein Publikum richtet, die Liebe also in einer Ich-Sie-Relation besteht (S. 195–223). Damit verschiebt sich aber auch die Referenzebene: Es geht nicht mehr darum, die Liebe der Frau zu gewinnen oder zu bewahren; vielmehr werden das Liebesleid und der Klagegesang darüber thematisch, oder aber die Reaktionen des Publikums und/oder die Aufführungssituation werden in den Liedtext selbst eingespielt. In beiden Fällen besteht die Selbstreferenz – hier verstanden als Bezug auf den Sprechakt im Lied – nun darin, dass die liedinterne kommunikative Situation die reale Aufführungssituation der Lieder abbildet. Im zweiten Teil seines Beitrags bespricht Kragl Beispiele aus dem Donauländischen und dem klassischen Minnesang, welche die Geliebte direkt adressieren – ihre Zahl ist gering – und diskutiert eine mögliche Chronologie der beiden Kommunikationsformen. Kragls Überlegungen legen nahe, dass erst die Aufgabe der kommunikativen ‚Grundform‘, also der hermetischen Ich-Du-Relation, und die Reflexion über die Liebe gegenüber Dritten die verschiedenen Phänomene der Selbstthematisierung, wie man sie in der romanischen und deutschen Minnelyrik beobachten kann, ermöglicht haben.

Andere Voraussetzungen der Selbstthematisierung hat man in der Renaissance entwickelt. Dass ihre Dichter, aber nicht nur diese, ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein an den Tag legten, lässt sich am Beispiel Angelo Polizianos studieren, der gegenüber seinem Mäzen, Lorenzo de' Medici, nachdrücklich sein dichterisches Talent hervorhob. Tobias Dänzer untersucht in seinem Beitrag die ideengeschichtlichen Prämissen für eine solche Selbstdeutung (S. 225–243). Ansatzpunkt ist ihm die platonische Inspirationstheorie, die sich den Dichter als mit göttlichem *furor* begabt denkt; schon die frühen Florentiner Humanisten, vor allem aber Leonardo Bruni und Marsilio da Ficino, führten qualitätsvolle Dichtung auf den Einfluss des Numinosen zurück und bezogen von daher ihr Selbstwertgefühl. Unter dem Einfluss Lorenzo Vallas nahm Poliziano allerdings eine Umdeutung der einschlägigen Inspirationsbegriffe vor: Namentlich den für die Inspirationstheorie zentralen Begriff des *ingenium* verstand er mit Valla als die dem Menschen angeborene schöpferische Potenz und die affektive Kraft des Dichters als eine „natürliche Disposition“ (S. 232). Diese Umdeutung des traditionellen Inspirationskonzepts hatte Auswirkungen auch auf Polizianos Dichtungsverständnis, d. h., sie beförderte die Reflexion des poetischen Prozesses und der Entstehungsbedingungen von Dichtung, wie Dänzer zunächst am Beispiel der ‚Stanze‘, einem petrarkistisch angehauchten Versepos, zeigt. Während Poliziano hier vor allem darüber nachsinnt, den Leser

emotional zu affizieren, gelangt er in den ‚Silven‘, lyrischer Dichtung mit starkem Lehrgedichtcharakter, zu einem historischen Ansatz, wenn er die Entstehung von Dichtung abhängig von der vorausgehenden literarischen Tradition denkt.

Verena Lobsien schließlich (S. 245–264) setzt beim Phänomen der Autoreferentialität, hier verstanden als Introspektion von Innenwelt, und deren Kommunikation nach außen an. Die zentrale Frage ihres Beitrags gilt dem Zusammenhang von ins Wort gebrachter Introspektion und Wirkung beim Leser, doch zeigen zwei ihrer Beispiele – Edmund Spensers Pastoraldichtung ‚The Shepherdes Calender‘ (1579) und die erste Fassung von Sir Philip Sidneys Romanze ‚Arcadia‘ (1580) – auch einen auffälligen Zusammenhang zwischen der Thematisierung des Selbst und der Ausstellung des eigenen poetischen Verfahrens. Schon in den Paratexten, die sein Erstlingswerk schwarmartig umgeben, macht Spenser die Neuartigkeit seiner Dichtung geltend, und zwar mit sprachpolitischen, karriereprogrammatischen und poetologischen Argumenten. Insbesondere stellt er sich in die lange Tradition antiker und humanistischer Vorbilder, reklamiert also Diskursbezug, steigert indes noch in seiner dichterischen Praxis die für die Gattung konstitutive Reflexivität: durch Überbietung der traditionellen Motive, Selbstzitat, elaboriertes Spiel mit der Sestinenform und Zirkularität als Thema des Textes. Um diskursive Bezüge und Spiegelungsphänomene geht es auch bei Sidney, wenn etwa ein Freundespaar seine Verzweiflung und zugleich den eigenen Gesang besingt, und dies in einer bemerkenswerten Abwandlung der Sestinenform. Einen ganz anderen Akzent im Spiel zwischen Tradition und Innovation setzt indes William Shakespeare mit der Klage in ‚The Rape of Lucrece‘ (1594), die der Protagonistin nicht nur eine eindringliche Innensicht gestattet, sondern auch die Kunst – in diesem Fall ein Bild von der Belagerung Trojas, das ausführlich beschrieben wird – zum Spiegel der spezifischen Befindlichkeit und Erfahrung von Lucrece als Vergewaltigungsoffer macht.

Die Beiträge der dritten Sektion nehmen anhand von Fallbeispielen einzelne Typen lyrischer Selbstthematization in den Blick. Drei Aufsätze sind dem Thema „Dichter über Dichter“ gewidmet. Eine Sonderstellung nehmen in diesem Zusammenhang die Totenklagen ein, welche die Sangspruchdichter des 13. und 14. Jahrhunderts auf verstorbene Dichterkollegen gedichtet haben. Fast immer stellen sie nämlich, wie Christian Buhr zeigen kann (S. 265–285), auch eine Selbstbezüglichkeit zweiten Grades her, indem sie nicht nur den Tod anderer Dichter beklagen, sondern diese Klage zum Ausgangspunkt des eigenen poetischen Könnens und Geltungsanspruchs machen. So verweist bereits der – elf Namen umfassende – Katalog in einer vielleicht Reinmar von Brennenberg gehörenden Strophe diskret auf den leeren zwölften Platz, den der Verfasser dieser Strophe für sich beansprucht, um damit zugleich den eigenen Nachruhm zu sichern. Dieselbe Strategie verfolgt Hermann Damen in seiner Totenklage auf Konrad von Würzburg, der überhaupt die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat. Ein Dreierbar im Langen Ton Regenbogens, erst im späteren 15. Jahrhundert überliefert, stellt Konrad an den Schluss einer

Reihe von sieben Dichtern und verknüpft diesen kleinen Katalog mit einer Poetik und mit einer Strophe über das Verfassen einer Strophe im Langen Ton, die Dichtung also lange vor Lope de Vega *in statu nascendi* vorführt. Boppe hingegen referiert in seinem Gebet für Konrad auf dessen hochartifizielle Mariendichtung und präsentiert sich damit als dessen würdiger Nachfolger. Übertroffen wird er hierin aber noch von Frauenlob, der die rhetorischen Figuren des ‚geblühten Stils‘ in seinem Nachruf auf Konrad wirkungsvoll einsetzt, um sich als denjenigen zu inszenieren, der Konrads ästhetische Prinzipien verstanden hat und deren Fortbestand garantiert.

In der englischen Lyrik des 15. und 16. Jahrhunderts erweisen sich Gedichte über Dichter als zentral für die Herausbildung einer poetischen Tradition. Miriam Wallraven stellt Elegien und Epitaphe vor, welche die Verstorbenen oder ihre Seele teils direkt ansprechen und ihre Persönlichkeit – mit welchen sprachlichen Konventionen auch immer – würdigen (S. 287–302): Henry Howard rühmt den verstorbenen Thomas Wyatt, indem er dessen Körperteile und innere Qualitäten in Bezug zueinander setzt, als Verkörperung des zeitgenössischen Männlichkeitsideals, während Henry Constables vor allem seine Trauer um Philip Sidney und damit den persönlichen Verlust zum Ausdruck bringt. Ben Jonson wiederum preist John Donne als Vorbild in Leben, Werk und Sprache, Thomas Carew hingegen stellt in seiner Donnes Stil imitierenden Elegie dessen Qualitäten als Prediger und Dichter heraus, und Robert Herricks preist Ben Jonson nicht nur als lyrisches Vorbild, sondern auch als Mentor und Freund. Hier wird ein entscheidender Unterschied zu den Totenklagen im Spruchsang des hohen und späten Mittelalters deutlich: Während diese vorwiegend den Verlust für die Kunst beklagen, thematisieren die englischen Lyriker der Frühen Neuzeit auch und vor allem den Verlust der menschlichen Beziehung. Gemeinsam ist beiden aber, bei allen Unterschieden im einzelnen, das Gedicht als Ansatzpunkt für die eigene dichterische Selbstdarstellung.

Einen Sonderfall des Dichtens über Dichter stellt der neapolitanische Dichter Girolamo Angeriano mit seinem ‚Erotopaegnion‘ (erstmal gedruckt 1512) dar, denn Angeriano spricht in dieser Sammlung ausschließlich über sich selbst. Dabei inszeniert er sich, wie Emilie Séris herausarbeitet (S. 303–320), in drei Masken – „als unglücklich Liebender, als stoischer Held, der sein Leben beendet, und als epikureischer Weiser“ (S. 319) –, und er wendet drei literarische Verfahren an: Reflexionen über sein gemaltes Porträt bzw. seine Totenmaske – diese zeigen den abgekehrten Liebhaber der antiken Elegie und Komödie –, Selbstanalyse und -beschreibung in Selbstgesprächen sowie Selbstbekenntnisse in erzählendem Stil. Der ganze Zyklus fügt sich in der Rückschau zu einem fiktiven Grabmal – das letzte Gedicht ist folgerichtig ein Epitaph –, dazu gedacht, die *memoria* des Dichters in der Nachwelt zu sichern. Dass Angeriano diese Unsterblichkeit nicht vergönnt war, macht vielleicht die Tragikomik seines Unterfangens aus.

Thematisch schließt hier der Beitrag von Isabel Karremann zu Edmund Spensers ‚The Ruines of Time‘ an. Dieses programmatische Gedicht eröffnet Spensers ‚Complaints‘, eine Sammlung von Klagegedichten, und kreist um die

Frage, was die angemessene Form der *memoria* sei. Karremann liest diesen Text als Ausdruck einer Sprach- und Gedächtniskrise, ausgelöst durch die ruinösen Folgen der Reformation für die englischen Klöster und ihre Buchkultur, und zugleich erkennt sie darin die kreative Bewältigung dieser Krise (S. 321–339). Im ersten, längeren Teil des Gedichts beklagt eine weibliche Figur, Verlame, zunächst den Untergang der einst prächtigen römischen Stadt Verulamium, dann den Tod von Sir Philip Sidney, dessen Ruhm sie in der Dichtung verewigen wolle, und schließlich führt sie Anklage gegen all jene, welche die Unsterblichkeit der Dichtung und damit der Dichter in Frage stellen. Ihre Klage wird freilich nicht zuletzt dadurch, dass sie mit intertextuellen Zitaten aus der biblischen Beschreibung vom zerstörten Babylon und aus einem im späten 16. Jahrhundert entstandenen anonymen Gedicht über die zerstörte Priorei Walsingham überblendet wird, zur „Parodie auf die katholische Gedächtniskultur“ (S. 329). Ihr wird im zweiten Teil eine neue Dichtungs- und Gedächtnispraxis aus reformatorischem Geist entgegengehalten: Zurückgewiesen wird der Anspruch, den Dichtern ewiges Gedenken zu sichern, vielmehr votiert die Sprechinstanz dafür, das Totengedenken durch fortwährende aktualisierende Lektüre in die Zeit zu holen. ‚The Ruines of Time‘ erweisen sich so als eine „Poetik des Dichtergedenkens“ und damit als eine Reflexion der Dichtkunst wie der Praxis des Totengedenkens gleichermaßen. Den Abschluss bildet eine Übersetzung ausgewählter Strophen von Spensers Gedicht, das bislang noch nicht ins Deutsche übertragen wurde.

Zwei Beiträge, ein altgermanistischer und ein romanistischer, bieten exemplarische Analysen von Dichtung über Dichtung: Beate Kellner untersucht anhand von Reinmars Lied ‚Ich wirbe umbe allez, daz ein man‘ (MF 159,1ff./MFMT XXI.X) und Walthers von der Vogelweide polemischer Reaktion darauf, wie die Auseinandersetzung um das Lob auf die Dame für die Selbstprofilierung des Sänger- und Dichter-Ichs genutzt wird (S. 341–359). Reinmars Lied setzt mit einem hyperbolischen Frauenpreis ein, mit dem das Ich zugleich den hohen Rang seiner Dichtkunst geltend macht, mehr noch: den Vorrang seiner Dame wie den Vorrang seiner Kunst vor der Konkurrenz behauptet. Herausgestellt wird aber auch, dass die solchermaßen idealisierte Dame eine literarische Fiktion ist, über die das Sänger-Ich in seiner Phantasie beinahe nach Belieben verfügen kann. Das ist eine von mehreren Strategien, sich vom Verhalten der Dame nicht abhängig zu machen. Wie kein anderer Dichter in seiner Zeit behauptet Reinmar, dass die Liebe ihren Grund allein im liebenden Subjekt hat. Auf Geltungsanspruch und Verinnerlichungskonzept gleichermaßen scharf reagiert Walther mit dem Wechsel ‚Ein man verbiutet ein spil âne phliht‘ (L. 111,22ff.), in dem das Walther-Ich und Reinmars Dame Motive aus Reinmars Lied aufnehmen, um kritisch über dessen Autor zu sprechen. Indem Walther der Dame gestattet, selbstbewusst Reinmars Phantasien zurückzuweisen, behauptet er zugleich seine eigene Überlegenheit über den Konkurrenten.

In ein Gespräch über Dichtung traten auch die toskanischen Dichter um den jungen Dante Alighieri ein. Martha Kleinhaus untersucht die sogenannte *poesia*

di corrispondenza, Sonette eines oder mehrerer Dichter, die auf das Gedicht eines Kollegen antworten (S. 361–388). So reagieren verschiedene Dichter, darunter der junge Dante, mit einem Sonett auf eine Aufforderung Dantes da Mariano („Provedi, saggio, ad esta visione“), einen erotischen Traum auszudeuten. Im Sonett „A ciascun’ alma presa e gentil“ ist es hingegen Dante Alighieri, der einen Traum zur Deutung präsentiert. Mehrere Dichterfreunde antworten darauf. Später löste Dante dieses Sonett aus dem ursprünglich dialogischen Kontext heraus und passte es kommentierend, wie auch andere Gedichte, in seine „Vita nova“, eine Erzählung über seine Liebe, ein. Damit ergibt sich freilich gegenüber der poetischen Kommunikation zwischen mehreren Dichtern eine neue Gesamtkonzeption. Ein weiteres Beispiel ist Dantes Sonett „Oltra la spera che piú larga gira“, das Cecco Angiolieri zu einer kritischen Invektive provozierte. Auch dieses Sonett erfuhr später durch seine exponierte Position am Ende der „Vita nova“ eine Umakzentuierung. Aus der dialogischen Diskussion zwischen gleichberechtigten Dichterkollegen wird eine auf das eigene Ich bezogene Reflexion des selbstbewussten Dichters Dante Alighieri. Sind die Korrespondenzgedichte selbst bereits Paradigma der Selbstbezüglichkeit, so bieten sie darüber hinaus – worauf Kleinhans nur *en passant* hinweisen kann – noch verschiedene Spielarten einer Selbstbezüglichkeit zweiten Grades, die vor allem die Dichtung als sprachliches Artefakt ausstellen: Der Dichter richtet seine Rede direkt an sein Gedicht, das Gedicht oder auch die Schreibobjekte – Feder bzw. Scherchen und Messerchen zum Federspitzen – ergreifen selbst das Wort, und in einigen Fällen wird die Verfertigung des Gedichts oder die Kommunikation zwischen Dichter und Publikum Gegenstand der Poesie.

Zu den lyrischen Formen der Selbstthematizierung zählen auch *mise en abyme*-Phänomene wie das „Lied im Lied“. Es erlaubt, verschiedene Konzepte von Selbst- und Fremdreferenz innerhalb eines Liedes im Kontrast darzustellen. In der deutschen Liebeslyrik setzt dieses Verfahren, wie Manuel Mildner zeigt (S. 389–407), zuerst Heinrich von Morungen (um 1200) ein, der das Sänger-Ich in seinem Lied „Leitliche blicke“ (MF 133,13ff./MFMT XIX.XIII) vor ein Dilemma stellt: Während das Publikum der notorischen Minneklage überdrüssig ist und dem Hochgefühl der höfischen Gesellschaft angemessene Lieder verlangt, beharrt das Sänger-Ich darauf zu singen, wie die Liebesnot es ihm eingibt. Die Lösung ist das Lied im Lied, nämlich ein Frauenpreis als neue Art der Klage, die im Minneleid ihre Wurzeln hat und dennoch den anderen Freude bringen kann. Dies wird performativ ausgehandelt, und damit wird zugleich das Lied als sprachliches Artefaktum, die traditionelle Minneklage aber als konventionelle Form ausgestellt. Ulrich von Singenberg, ein Vertreter des „nachklassischen“ Minnesangs, bezieht in einem Fall (SM 12,22) hingegen mit dem „Lied im Lied“ – einem traditionellen Frauenpreis, verknüpft mit einer Klage – Stellung in einem ästhetischen Konflikt, der als Generationenkonflikt inszeniert wird: Während der Vertreter der älteren Generation das höfische Wertesystem und die höfische Liedkunst verteidigt, wird sie vom bäuerischen Sohn als unangemessene Kunstübung eines alternden Mannes denunziert. Mit seinem

Votum gibt der Sohn sich als Anhänger des dörperlichen Gogensangs zu erkennen, wie ihn der Dichter Neidhart populär gemacht hatte. Im zweiten Fall, Lied SM 12,23, betreibt der Singenberger ein virtuosos Spiel mit den Topoi des Minnesangs. Er macht dabei nicht nur die Konventionalität der Minneklage zum Thema seines Liedes, sondern stellt auch die Beliebigkeit der Liedinhalte aus, denn die vierte Strophe wartet mit einer überraschenden Pointe auf: Das Ich in seiner Doppelrolle als Minnender und Sänger lässt das Los über den restlichen Liedinhalt bzw. den Inhalt der letzten Strophe entscheiden und macht so das Lied selbst zum Gegenstand des Lieds. Das Minneleid, das traditionell Gegenstand der Klage ist, wird so gänzlich in Kunst und Text aufgelöst.

Ausgehend von der Beobachtung, dass in den Liedern Reinmars des Alten, eines Vertreters des ‚klassischen Minnesangs‘ (um 1200), die Minnedame keine körperliche oder visuelle Präsenz besitzt, das Objekt des Sprechens (und seine Relation zu anderen Objekten) vielmehr merkwürdig unbestimmt bleibt, schlägt Dorothea Klein vor, diese Unbestimmtheit ernstzunehmen und die Lieder auf einen pluralen Sinn, nämlich auch auf eine implizite Selbstthematizierung hin zu lesen (S. 409–430). Dazu werden zunächst an der Liebeslyrik des hohen Mittelalters Kriterien entwickelt, die grundsätzlich Spielräume für eine selbstbezügliche Lektüre eröffnen. Außerdem werden allgemeine hermeneutische Voraussetzungen für das Verständnis der Lieder als verrätselte Metapoese erörtert sowie Spezifika der Lyrik Reinmars, die Argumente für eine kalkulierte Mehrdeutigkeit liefern können. Zwei Lieder sind dann die Probe aufs Exempel: MF 150,1ff., üblicherweise als „Minnelied“ klassifiziert, setzt zwar auffällige Minnetopik ein, doch bleibt das Liebesobjekt (*ein lieb*, später auch *si* und *sînes herzen küniginne*) ohne Konturen. Dieses kann man mit der geliebten Frau identifizieren, die drei Strophen ergeben aber auch dann eine widerspruchsfreie Aussage, wenn man das Objekt auf das Publikum des Sängers, die höfische Gesellschaft, und/oder auf die Kunst des Minnesangs als Lebensform bezieht. Ähnliches gilt für Lied MF 158,1ff., dessen Leer- und Unbestimmtheitsstellen dazu eingeladen haben, es als Klage eines unglücklich Liebenden zu lesen. Die Unterspezifikation aller Schlüsselwörter erlaubt es freilich auch hier, eine „Dichtung mit doppeltem Boden“ (Wolfgang Mohr) anzunehmen – das Bekenntnis einer existentiellen Abhängigkeit des Ichs vom Liebesobjekt (*stirbet si, sô bin ich tôt*) lässt sich auf die Minnedame ebenso wie auf die höfische *werlt* oder die Kunst des Minnesangs beziehen, die für den Berufsdichter Reinmar Lebensgrundlage schlechthin ist.

Die letzten drei Beiträge nehmen Formen der Selbstthematizierung mit Bezug auf den diskursiven Kontext in den Blick. Ein anschauliches Beispiel, wie man durch semantische Verschiebungen und Umakzentuierungen im traditionellen Lyrikdiskurs Autorschaft und andere Formen von Selbstbezüglichkeit thematisieren kann, ist Giacomo da Lentini, Notar am kaiserlichen Hof in Sizilien und Begründer der sogenannten sizilianischen Dichterschule. David Nelting (S. 431–446) zeigt das zunächst an der *canzonetta* ‚Meravigliosamente un amor mi distringe‘, die um das Bild der Geliebten, das sich das Dich-

ter-Ich im Herzen erschaffen hat, kreist und in der letzten Strophe konsequenterweise nicht mehr die Dame, sondern das Gedicht selbst anspricht. Dabei macht der Ich-Sprecher in einer selbstbezüglichen Volte zweiten Grades die inhaltliche und formale Neuartigkeit seines Gedichts geltend und bestätigt seine Autorschaft obendrein durch Signatur. Auch die beiden Sonette I.27 und I.28 spielen mit den Konventionen höfischer Liebesrede, in diesem Fall mit religiösem Wortschatz. Indem Giacomo in Sonett I.28 die – säkularisierte – Paradiesesmetapher und die Reimwörter *viso : riso : paradiso* von I.27 wieder aufgreift, stellt er zugleich seine eigene poetische Virtuosität aus. Dante sollte sich später auf das den beiden Sonetten eingeschriebene selbstbezügliche Programm beziehen; er zitiert die auffälligen Reimwörter und die Paradiesesmetapher freilich nur, um die Metapher wieder in den christlichen Horizont zu stellen und damit den Novitätsanspruch seines Vorgängers nachdrücklich zu korrigieren.

Ansatzpunkt für Sophie Marshalls Interpretation (S. 447–469) ist die Autorsignatur, mit der der wichtigste deutsche Liedautor der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, Muskatblut, alle seine Werke zeichnete. Diese Signatur ist nicht nur eine besondere Form der Selbstthematisierung, die in einer Zeit des medialen Umbruchs – dem Wechsel der primären Rezeptionsform vom Gesangsvortrag zum Buch- und Lesetext – den leiblich nicht mehr anwesenden Autor präsent hielt. Bei Muskatblut eröffnet sie auch die Möglichkeit zu einem komplexen Spiel mit Polysemie und Metonymie. Untersuchungsgegenstand ist zunächst das Marienlied ‚Magt, richer hort‘, das Thema – Maria als Geschöpf und Mutter Gottes – und Form – homonyme Reimwörter – engführt und eine ebenso mehrdeutige Autorsignatur bietet, steht doch *myn Musgaplüt* in diesem Fall gleichermaßen für Text und Autor, wenn nicht gar für einen Preisnamen Mariens. Eine ausgedehnte Selbstreflexion liegt hingegen in Muskatbluts Frauenpreis ‚Ich frä mich das ich ye gesach‘ vor. Das Lied thematisiert seine eigene Entstehung, wobei Elemente aus der marianischen Dichtung eine wichtige Rolle spielen, genauer: Es überblendet seine poetologische Bildlichkeit, insbesondere die Vorstellung eines inspirierten Dichter-Ichs und die Frau in ihrer Doppelrolle als Geliebte und Mutter der Dichtung, mit Bildern aus der Tradition der Marienpreisichtung, speziell aus der ‚Goldenen Schmiede‘ Konrads von Würzburg. Diese Verbindung von Diskursreferenzen mit der Reflexion von Autorschaft rückt den rheinischen Dichter Muskatblut in die Nähe des sizilianischen Autors, den David Nelting in den Mittelpunkt seines Beitrags gestellt hat.

Als eine Diskurs- bzw. Systemreferenz darf schließlich der bislang wenig erforschte Antipetrarkismus gelten, den Jörg Robert am Beispiel dreier Autoren – Pietro Aretino, Roemer Pieterszoon Visscher und Martin Opitz – in den Blick nimmt (S. 471–490). Parodie und Satire der Antipetrarkisten richteten sich gegen die idealisierenden petrarki(sti)schen Topoi und Haltungen gleichermaßen; die burlesken, mitunter auch obszönen Texte huldigen einem radikalen semantischen Naturalismus, dem Prinzip der unbedingten Echtheit der Rede. Antipetrarkistische Texte dienen aber auch dazu, so die These des Beitrags,

ethische Standpunkte und gesellschaftliche Praktiken zu reflektieren, vor allem Hof- und Sprachkritik zu üben. Robert zeigt das an einem Rollengedicht aus Aretinos ‚Kurtisanengesprächen‘, das über eine französische und eine niederländische Fassung zu Opitz gelangte und in deutsche Alexandriner gegossen wurde. Gegenstand ist die Werbung eines Kavaliers um eine verheiratete Frau. Während Aretino (wie auch die französische und niederländische Zwischenstufe) in einem ‚Lied im Gedicht‘ die dem Petrarkismus eigene hyperbolische Lobtopik ironisch unterläuft und die Einhaltung der Ständeklausel, nämlich die dem jeweiligen Stand angemessene Sprache, fordert, setzt Opitz in seinem Gedicht ‚An eine Jungfraw‘ andere Akzente: Indem der Sprecher hier die Ehrlichkeit und Aufrichtigkeit seiner Werbung versichert, bezieht er Position gegen die Lügenhaftigkeit der *hofeleut*, die in Form eines „Katalogs petrarkistischer Topoi des Frauenlobs“ (S. 482) präsentiert wird. Damit verschiebt sich der Schwerpunkt der Kritik von der poetologischen auf die soziologische Seite, die Parodie des literarischen Systems verbindet sich mit Sozialkritik, mehr noch: Opitz thematisiert, wie die Liebessprache Petrarcas als Instrument höfischer Verführung missbraucht werden kann.

Für eine systematische Auswertung ist es noch zu früh. Doch zeichnen sich auf der Basis unserer Befunde bereits jetzt die folgenden Ergebnisse ab.

(1) Unabhängig von ihrem jeweiligen Ansatz und spezifischen Zuschnitt lassen die Beiträge eine Kontinuität selbstthematisierenden Sprechens in der Lyrik von den frühgriechischen Anfängen bis in die Frühe Neuzeit erkennen. Diese Einsicht ist ebenso grundlegend wie banal; sie zu betonen, ist angesichts der in den einzelnen Philologien öfter zu beobachtenden Einschränkung der fachlichen Perspektive aber nicht überflüssig.

(2) So verschieden Typen und Gegenstandsbereiche, so verschieden sind auch die Funktionen selbstbezüglichen Sprechens. Einen ersten Schwerpunkt bildet die Reflexion der eigenen Autorschaft, und dies von Beginn der Geschichte der abendländischen Lyrik an: Dazu gehören zuvörderst all jene Lieder und Gedichte, die den Ursprung schöpferischen Vermögens oder die Entstehung eines Liedes thematisieren (vgl. die Beiträge von Erler, Baier, Braun, Meyer, Penzkofer, Dänzer, Marshall), und solche, welche die Rolle der Künstlerexistenz in einer mehr oder weniger kunstsinnigen Gesellschaft oder allgemein die Beziehung des Dichtersängers zu Gönner und Publikum zum Gegenstand des Dichtens machen (vgl. die Beiträge von Baier, Rieger, Braun, Penzkofer). In diesen Funktionszusammenhang gehören aber auch jene Texte, die Kriterien für künstlerische Qualität formulieren oder die der Ausstellung oder Rechtfertigung der eigenen ästhetischen Prinzipien resp. des eigenen dichterischen Programms dienen (vgl. die Beiträge von Rieger, Burrichter, Penzkofer, Lobsien, Nelting). Einen zweiten Schwerpunkt im Funktionsspektrum selbstbezüglichen Sprechens bildet, wie die Beiträge erkennen lassen, die literarische Kontroverse: Nahezu von Anfang an bezieht man Stellung in ästhetischen Konflikten oder grenzt sich kritisch, oft auch parodierend, von der literarischen Tradition, ihren inhaltlichen Konzepten, Gattungsmustern und Sprachkonventio-

nen ab (vgl. die Beiträge von Erler, Zimmermann, Braun, Meyer, Penzkofer, Karremann, Kellner, Kleinhaus, Mildner, Nelting und Robert). Einen anderen Akzent setzen hingegen lyrische Subtypen wie Dichterlob und Totenklage, die Dichterkollegen und deren Kunst würdigen und damit Sorge für die Sicherung ihrer *memoria* über den Tod hinaus tragen (vgl. die Beiträge von Buhr, Wallraven, Séris, Karremann). Dass eine solche poetische Würdigung oft auch der Selbstprofilierung des Dichters dient, wird man als gewünschten Nebeneffekt sehen dürfen. Unter dem Rubrum ‚literarisches Spiel‘ wird man vielleicht den vierten Funktionsbereich fassen können, der das Singen im Kontext der Liebe thematisiert (vgl. die Beiträge von Burreichter, Kleinhaus, Klein und Nelting).

(3) Die Beiträge legen die Einsicht nahe, dass es nicht genügt, systematisch nach Formen und Funktion selbstthematisierenden Sprechens zu fragen, dass dieses vielmehr aus dem jeweiligen historischen und/oder literarhistorischen Kontext heraus verstanden werden muss. Insbesondere die Beiträge zu den Lyrikern der römischen Antike und des spanischen Goldenen Zeitalters haben den Blick für die historische Bedingtheit der dichterischen Selbststilisierung bzw. der literarischen Kontroverse geschärft. Andere Beiträge erlauben wiederum den vorsichtigen Schluss, dass selbstthematisierendes Sprechen auch gattungsgebunden sein kann – evident wird dies im Fall der Hauptgattungen mittelhochdeutscher Lyrik –, in anderen Fällen aber der Status des Berufsdichters, wenn nicht ein individuelles Dichter- und Dichtungsprofil den Ausschlag dafür gegeben haben mag. Auf Rahmenbedingungen wie diese wird man künftig noch stärker zu achten haben.

(4) Künftige Forschung wird in synchronen und diachronen Studien auch die Frage diskutieren müssen, inwieweit sich Formen der Selbstbezüglichkeit historisch auffächern lassen: Welche Formen gab es schon in der Lyrik der Antike, welche erst im Mittelalter oder in der Frühen Neuzeit, und welche Funktionen haben sie erfüllt? Wurden zu bestimmten Zeiten bestimmte Typen präferiert und, wenn ja, welche waren das: produktionsästhetische, rezeptionsästhetische oder gar auf den pragmatischen Kontext bezogene? Eine weitere Frage könnte schließlich die Literatursprachen und ihrer Topographie betreffen: Lassen sich die Formen lyrischer Selbstthematization topographisch ausdifferenzieren? Gibt es Differenzen zwischen Latein und den Volkssprachen, und gibt es Differenzen zwischen der Germania, Romania und Anglia?

Diese Fragen kann unser Band noch nicht beantworten. Wenn er aber den Anstoß zur weiteren Erforschung der Selbstthematization in der vormodernen Lyrik geben könnte, hätte er eine wichtige Aufgabe erfüllt.

