

Einführung

Selbstthematization, 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. Dieses 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 Binnen-erzählungen 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 Selbstthematization 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 entgegenen.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-ZETTELMAAN: 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-ZETTELMAAN, Lyrik und Metalyrik [Anm. 5], S. 18.

⁹ Alle Zitate ebd., S. 66 u. 68.

¹⁰ Vgl. MARION GYMNICH/EVA MÜLLER-ZETTELMAAN: 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 Selbstthematisierung in der Lyrik bleiben in dem Grundlagenaufsatz allerdings noch recht rudimentär.

Moderne und Postmoderne. Gymnich und Müller-Zetzelmann 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-Zetzelmann 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 ‚Rittern‘ 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 ausführte (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 Selbstthematisierung 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 Waffengefährten, 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 Trouvèrelyrik, 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 Eingangslied ‚Amors me fait commencier‘ 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 eigenständige 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 ausgebautes – 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 Fahrendenexistenz.

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 ‚Selbstrühmung‘ 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 selbstthematisierender 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