

## Einleitung

Der *Laiistic*-Lai *Marie de France* trägt im Titel den bretonischen Namen jenes Vogels, der den singenden – und danach leblosen Mittelpunkt der Kurzerzählung und der darin imaginierten künstlerischen Produktion darstellt.<sup>1</sup> Der Text thematisiert die enge Verschränkung zwischen Liebe und Kunst und deutet Überlegungen an, die sich in ähnlicher oder abgewandelter Form in vielen anderen Werken der literarischen Tradition wiederfinden lassen, denen sich die Autoren dieses Bandes widmen. Eine Interpretationsskizze des *Lais*, die seine Komplexität nur andeuten kann, sei deshalb dem Nachdenken über die Liebe als Anlass und Medium ästhetischer Reflexion, über die Spiegelung dieser (oft ausschließlich sprachlich oder poetisch erschaffenen) Emotion in der Kunst und umgekehrt sowie über sich gegenseitig bedingende oder gar substituierende Passion und Literatur vorangestellt:

In der Gegend von Saint-Malo – so berichtet uns *Marie de France* – verliebt sich eine verheiratete Dame in ihren Nachbarn. Sie können sich nur am Fenster sehen, miteinander sprechen und sich Geschenke zuwerfen. Ihre geheime Beziehung dauert so lange, bis die Liebenden in einem Sommer nachts dem Gesang der Vögel lauschen. Der Ehemann der Dame ist erzürnt, dass sich seine Frau immer wieder aus dem Bett erhebt und wegschleicht. Als er sie zur Rede stellt, bekommt er immerzu die gleiche Entschuldigung zu hören: Es sei die Nachtigall, an deren Gesang sie sich erfreue und nach dem sie sich sehne, so dass sie nicht schlafen könne. Daraufhin lässt der Mann den Vogel fangen und erwürgt ihn in Gegenwart seiner Frau. Der Tod der Nachtigall bedeutet das Ende des Liebesverhältnisses, weil die Dame nun keinen Vorwand mehr hat, um nachts ans Fenster zu treten. Dennoch möchte sie ihren Geliebten über die Gründe ihrer Absenz unterrichten, und so schreibt sie ihre Geschichte mit Gold auf einen Samtstoff – in dem sich die Metapher des Textes als Gewebe konkretisiert –, mit dem sie dann den toten, verstummten Vogelkörper umwickelt, der von einem Boten dem geliebten Mann überbracht wird. Dieser lässt ein Kästchen aus reinem Gold, verziert mit kostbaren Edelsteinen, schmieden und legt die Nachtigall hinein. Von diesem Kästchen wird sich der adelige Nachbar von nun an nicht mehr trennen, während die Begebenheit nicht lange verborgen bleiben kann: Es entstehen mündliche Geschichten, unter anderem ein bretonischer *Lai*, den *Marie* ins Französische übersetzt und in Verse fasst.

---

1 *MARIE DE FRANCE: Die Lais*, übersetzt, mit einer Einleitung, einer Bibliographie sowie Anmerkungen versehen von DIETMAR RIEGER (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters in zweisprachigen Ausgaben 19), München 1980, S. 304–315.

Der kurze Text berichtet einerseits von seiner eigenen (fiktiven) Entstehung im Kontext einer Liebesgeschichte, und andererseits deutet die Autorin an, dass es sich um eine literarische Zuneigung handelt, um eine Liebe *mit* und *aus* Worten. Das Beisammensein findet ausschließlich im verbalen Austausch statt und verweist auf die Literarizität des Liebesmodells, mit dem sich Marie de France in der poetischen Tradition ihrer Zeit positioniert. Sie erschafft einen Gegenentwurf zur Troubadourlyrik, indem sie auf das Konzept der Fernliebe anspielt (denn der Abstand zwischen den zwei Fenstern der Liebenden ist nicht zu überwinden), aber gleichzeitig diese Zuneigung, die sich in Worten, Blicken und Geschenken konkretisiert, als erfüllt imaginiert. Der Text bietet eine epische Antwort auf Aspekte der Liebeslyrik, auf die auch die Nachtigall und Motive des *locus amoenus* verweisen. Für die Passion der Nachbarn sind also das (poetische) Sprechen und die literarische Tradition konstitutiv – genauso wie die auf der Handlungsebene thematisierte Produktion und Rezeption von Kunst.

Die Nachtigall, deren Gesang gerade im Hinblick auf die Lyrik als Kunst verstanden werden kann, ist Teil des Liebeserlebnisses: In den Sommernächten richtet das durch die Liebe sensibilisierte Paar, das nicht schlafen kann, seine Worte und Blicke auf den Gesang des Vogels, während zuvor Worte und Blicke dem jeweils anderen Partner galten. Diese Rezeptionshaltung erinnert überdies an die Selbstinszenierung Mariens im Prolog der Lais-Sammlung. Dort behauptet die Autorin, dass sie oft wach bleiben musste, um dichten zu können. Für ihre Kunstproduktion ist die Rezeption von bretonischen Lais, die sie wiedererzhlt, konstitutiv. Kunstrezeption als Moment der Liebesgeschichte gleicht also in gewisser Weise der Produktion des Lais selbst.

Zu der Trennung des Liebespaares kommt es schließlich durch das Eingreifen des Ehemanns. Die Dame sieht sich genötigt, die Nachtigall zu instrumentalisieren, um ihre Liebe vor der Entdeckung zu schtzen: Der Gesang des Vogels sei der Grund für ihre schlaflosen Nächte und zwingt sie zum Genuss, beteuert sie. Dadurch gelingt es ihr, nicht nur von ihrer Liebe abzulenken, sondern auch die Kunst – zum ersten Mal in der Erzählung – autonom und separiert von der Liebe hervor treten zu lassen. Die Handlungslogik des Textes wendet sich aber gegen diese Konstellation, weil infolgedessen die Kunst wie die Liebe Gewalt leiden müssen, was sie zunächst beide zu Grunde richtet. *Laiistic* als Erzählung, die von Liebe handelt, beweist in ihrem dramatischen Schluss, dass – emphatisch gesprochen – Kunst und Liebe doch unzertrennbar sind. Falls die eine die andere überlebt, dann ist es definitiv die Kunst (der aber der Vogelgesang verloren geht): berdauern werden – innerfiktional – das kostbare Grab der Nachtigall in Form eines Reliquienschreins, die Erzählungen, die sich in Saint-Malo verbreiten, die Lais der Bretonen und schließlich – dies belegt nicht nur der hier vorliegende Band – Mariens de France Werk. Und natürlich handeln diese Kunstprodukte von Liebe: Die Erzählungen *schildern* sie, und das Artefakt des Goldkstchens *zeigt* und *bezeugt* sie, dient es in seiner materiellen Präsenz doch offenbar der Visualisierung und der *memoria*. Gerade dadurch relativiert das Ende der Kurzerzählung

auch die erbarmungslose Opposition zwischen Leben und Tod: Es präsentiert den in Schrift verhüllten und in Gold eingesperrten toten Nachtigallkörper als einprägsames Bild der Fortdauer (als Reliquie) und führt uns das Weiterleben einer von der Vogelstimme getrennten Kunst und der Erinnerung an die Passion vor.

Der *Laüstic*-Lai stellt also vielfältige Verbindungen zwischen den Diskursen über Liebe und Kunst her. Er kann, gerade weil er verschiedene Verknüpfungen imaginativ verhandelt, als ein Nachdenken über diesen Zusammenhang gelesen werden, das darin kulminiert, dass die Handlung zunächst deren Unzertrennbarkeit demonstriert (als sie vorführt, dass die Trennung eine zumindest temporäre Vernichtung mit sich bringt) – sowie die Unzerstörbarkeit der Kunst, die immer neue Formen annimmt.

\*

Unzählige Werke der Weltliteratur reflektieren und problematisieren das Verhältnis von Liebe und Kunst – in der Vielfalt ihrer Manifestationen und Möglichkeiten. Die Beiträge dieses Bandes – die im Rahmen der Tagung »Liebe als Selbstreflexivität von Kunst« am 6. und 7. Juli 2007 an der Freien Universität Berlin vorgetragen wurden – haben sich vorgenommen, diese Relation exemplarisch anhand von europäischen Texten der Antike, des Mittelalters und der Renaissance näher zu betrachten. Dabei handelt es sich nicht um Untersuchungen ästhetischer Metadiskurse, die insbesondere im Mittelalter sehr selten verfasst wurden, sondern der Reflexionen, die innerhalb der literarischen Werke poetisch oder theoretisch zur Sprache gebracht werden, der impliziten Poetiken also.<sup>2</sup> Die These, dass Kunstwerke, die die Liebe zum Thema haben, letztlich doch nur über sich selbst<sup>3</sup>

2 Vgl. hierzu auch zuletzt die Überlegungen von MANUEL BRAUN: Kristallworte, Würfelworte. Probleme und Perspektiven eines Projekts ›Ästhetik mittelalterlicher Literatur‹. In: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters. Hg. v. MANUEL BRAUN und CHRISTOPHER YOUNG (Trends in Medieval Philology 12), Berlin/New York 2007, S. 1–40.

3 Vgl. zur Selbstreflexivität der Literatur WALTER HAUG: Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft? In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), S. 69–93, bes. S. 86–88. Vgl. auch die Erwiderung von GERHART VON GRAEVENITZ: Literaturwissenschaft und Kulturwissenschaften. Eine Erwiderung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), S. 94–115 und die Reaktion von WALTER HAUG: Erwiderung auf die Erwiderung, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 73 (1999), S. 116–121. Die Debatte analysiert mit Gewinn KATHRIN FISCHER: Die Haug-Graevenitz-Debatte in der ›DVjs‹ als Kontroverse um Literaturwissenschaft, Kulturwissenschaft(en) und wissenschaftliches Argumentieren, in: Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse, hg. v. RALF KLAUSNITZER und CARLOS SPOERHASE (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik N.F. 19), Bern u. a. 2007, S. 485–500.

und über poetisch erschaffene Gefühle Auskunft geben, wird in den Textanalysen überprüft.

Die Aufsätze gehen von Fragen aus, die darauf abzielen zu erkunden, wie Liebe in der und durch die Textur eines Kunstwerkes entsteht,<sup>4</sup> wie bestimmte Techniken der literarischen Produktion, die Rhetorik und Poetik, die Materialität und Medialität sowie die Gattungszugehörigkeit eines Textes unterschiedliche Konzepte und Vorstellungen von Liebe hervorbringen und bedingen bzw. inwiefern Produzenten darüber reflektieren.<sup>5</sup> Häufig entstehen Diskurse über Liebe und Erotik durch Anspielungen auf oder Übernahmen von anderen Kunstwerken. Wo und wie dieses Zusammenspiel von Künstlern thematisiert und inszeniert wird, verfolgen einige Beiträge dieses Bandes.

Darüber hinaus erweisen sich Liebe und das Leiden an ihr häufig als inszenierte Bedingungen der Möglichkeit poetischer Kreation. Dichtung entsteht für die Geliebte oder den Geliebten, oder sie wird von ihnen inspiriert, was wiederum für Strategien der künstlerischen Selbstlegitimation signifikant zu sein scheint. Die Liebesqualen sowie die Erzählschwierigkeiten können aber auch analog gedacht werden, oder die Passion bringt die Erzählung ins Schwanken. In diesem Kontext stellen sich unter anderem die Fragen, ob sich Überlegungen zur künstlerischen Kreation mit Konzeptualisierungen der Liebe verflechten, ob Diskurse über die Liebe und über das Hervorbringen von Kunst untereinander ihre spezifischen Metaphern, Bildvorstellungen und Bildmotive tauschen, ob bei der Darstellung von Wahrnehmungsprozessen, die bei der Genese der Liebe und des Begehrens sowie der Kunst von zentraler Bedeutung sind, Interferenzen zwischen beiden Bereichen zu beobachten sind, ob die kontrastreiche Nähe zwischen Liebe und Gewalt im Kontext der rhetorischen Überredung poetologisch fruchtbar gemacht werden kann.

Literarische Texte erschaffen nicht nur Emotionen, sondern auch Körper, die von den Autoren oder anderen Figuren geliebt und begehrt werden.<sup>6</sup> Gefragt wird also im vorliegenden Band auch nach den literarischen Strategien, die die Objekte

---

4 Komplementär zu den Überlegungen in diesem Band erscheinen 2009 die Akten der Tagung »Liebe, Begehren und Tod in der deutschen Literatur des Mittelalters«, die im Mai 2008 von JOHN GREENFIELD an der Universität in Porto durchgeführt wurde.

5 Mediale Aspekte der Konzeptualisierung von Liebe und Sexualität im europäischen Mittelalter untersucht auch der Band: *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*, hg. v. MIREILLE SCHNYDER (Trends in Medieval Philology 13), Berlin/New York 2008. Vgl. besonders die grundlegenden Überlegungen von MIREILLE SCHNYDER: *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*. Einführung, in: ebenda, S. 1–22.

6 Paradigmatisch für diesen Gedanken wäre der auf die Literatur übertragbare Pygmalion-Mythos zu sehen, der aber in diesem Band nicht eigens untersucht wird. Vgl. dazu JAN-DIRK MÜLLER: *Pygmalion, höfisch. Mittelalterliche Erweckungsphantasien*. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hg. v. MATHIAS MAYER und GERHARD NEUMANN (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 45), Freiburg i. Br. 1997, S. 465–495.

des Begehrens ins Leben rufen. Schließlich machen sich poetische Werke auch für ihre Produzenten und Rezipienten begehrenswert, so dass Modalitäten des Schreibens und der Lektüre als erotische Erfahrung und Lust am Text verhandelt werden.

\*

In ihrem Beitrag *Erôs mythoplokos. Figurationen des Begehrens in der griechischen Antike: Homer – Sappho – Gorgias* analysiert Susanne Gödde die vorplatonische narrative Funktionalisierung der Götterfiguren Eros und Aphrodite. Eros vergegenwärtigt in der untersuchten Tradition das (noch) unerfüllte Liebesbegehren, das Verlangen nach etwas Abwesendem. Aphrodite hingegen initiiert die sprachliche und nicht-sprachliche Kommunikation zwischen den Liebenden. Die historisch unterschiedlichen literarischen Inszenierungen der beiden Götter liest die Autorin als selbstreflexive Auseinandersetzung mit dem Erzählen von der Liebe, bei dem das unerfüllte Verlangen den Körper sprachlos werden lässt oder Modalitäten rhetorischer Verführung mit ihrer spezifischen Gewalt in Gang setzt.

Ausgehend von der begrifflichen Gleichsetzung von Liebe und Dichtung in der Troubadourlyrik arbeitet Jan Söffner (*Liebe als Distanz. Die ›Fernliebe‹ bei Jaufre Rudel*) hingegen eine präsentische Selbstreflexivität der Liebe als Kunst heraus. Die als transindividuell verstandene Passion spiegelt sich im geliebten Wesen, im Dichter, im Publikum, im Gedicht selbst (dem sie gleicht) wider und ermöglicht einen emotionalen Zugang zum literarischen Text und zur Liebe selbst sowie zuweilen eine verkörperte Erkenntnis unter den Voraussetzungen mittelalterlicher Psychophysiologie. Als eine zweite Form der Selbstreflexivität lassen sich poetologische Überlegungen und intertextuelle Anspielungen in den einzelnen Liedern lesen, die an einer troubadouresken, theoretischen Diskussion über die Liebe und ihre poetischen Realisierungen partizipieren.

Vom Schauen als Werkzeug der Liebe handelt Christoph Hubers Beitrag *Ekphrasis-Aspekte im Minnesang. Zur Poetik der Visualisierung bei Heinrich von Morungen mit Blick auf die Carmina Burana und Walther von der Vogelweide*. Der Autor unterscheidet zwischen mehreren Ekphrasis-Modellen, die jeweils spezifische literarische Strategien vorweisen, die Visualisierung und Devisualisierung möglich machen, und dementsprechend die materielle Präsenz der Dame im Gedicht unterschiedlich konstituieren. Er analysiert damit Bedingungen der poetischen Kreation von Frauenkörpern und deren Schönheit im Minnesang. Indem die Texte ihre poetischen Verfahrensweisen offen legen, reflektieren sie auf den performativen Charakter des Liebesobjekts im Minnelied und auf die Modalitäten seiner Vergegenwärtigung.

Die Abwesenheit der Geliebten als Bedingung der Möglichkeit einer intimen schriftlichen Kommunikation untersucht hingegen Elisabeth Schmid in ihrem Aufsatz *Mund und Schrift, Leib und Buch. Selbstbezug als Kunstübung im ersten Büchlein des Frauendienst Ulrichs von Liechtenstein*. Der werbende Ritter, der

sich als ›Ich‹ seines Büchleins der Dame nähert, imaginiert die Intimität zwischen seinem ›Buch-Ich‹ und der begehrten Frau. Die Passion, die mit Hilfe von Zitaten aus der früheren Liebesliteratur zum Ausdruck gebracht wird und dadurch ästhetische Reflexionen in Gang setzt, erzeugt ein Kunstwerk, das als Substitut für den Körper des Liebenden fungiert. Literatur als Medium der Liebesrede kontextualisiert den Gedanken einer Identität von Kunst und Körper.

Die Interdependenz von Präsenz, Memoria und Performativität unterstreichen Martin Baischs Überlegungen zum deiktischen Potential des Puppenmotivs in der höfischen Literatur (*Puppenspiele. Liebe, Tod, Erzählen in den Titurel-Dichtungen. Eine Skizze*). Sowohl bei Wolfram von Eschenbach wie auch in Albrechts voluminösem Werk ist das kulturelle Konstrukt ›Puppe‹ im Spannungsfeld von Liebe, Rittertum und Dienst angesiedelt. Bei Wolfram zeigt sich darin das Nachdenken über die Handlungs(ohn)macht weiblicher Figuren. Albrecht inszeniert einzelne Protagonisten mittels äußerer Attribute als ›puppenhaft‹, verdinglicht sie und weist dadurch auf ihre spätere Unbeweglichkeit im Tod voraus. Im analysierten Motiv lässt sich also bei beiden höfischen Autoren ihre Reflexion über Minne, Erzählen sowie deren begriffliches Material verfolgen.

Die narrative Praxis und die implizite Poetik Wolframs verorten Ulrich Wyss' Gedanken zum *Minnesang im Roman* in einem epochenspezifischen Dialog zwischen den zwei Gattungen. Der Autor macht auf den Transfer höfischer Liebesmodelle zwischen Lyrik und Epik aufmerksam und konstatiert, dass beide demselben Diskursystem angehören, was sich unter anderem an der Personalunion von Minnesänger und Erzähler in einigen höfischen Romanen beobachten lässt. Vermutlich verdankt die europäische Literatur dem Minnesang die Chance poetologischer Reflexion, allerdings wirkt sich die Liebeslyrik ›zerstörerisch‹ auf die höfische Epik aus, wie etwa in Wolframs *Titurel*, oder aber das Erzählen fungiert als Selbstkritik des Lyrikers (wie in Dantes *Vita Nova*), was letztlich dazu führt, dass, angefangen mit dem XIII. Jahrhundert, das selbstreflexive Potential des Liebe-Themas im Roman ausgespart bleibt.

Matthias Meyers *Versuch über die Schwierigkeiten des Artusromans, über die Liebe zu erzählen* verdeutlicht hingegen gattungsimmanente Erzählschwierigkeiten, die an die Thematik der Liebe gebunden sind. Der Autor weist nach, dass Liebesszenen schon bei Hartmann von Aue, dem Begründer der deutschen Gattung, zu kurz sind, nicht ins Gewicht fallen und nicht am Hof imaginiert werden, sondern an dessen Rändern, in unzugänglichen Räumen und zwielfichtigen Paradiesgärten. In der topographischen Verdrängung der erotischen Zuneigung vom Hofe spiegelt sich offenbar der poetische Umgang des Artusromans mit der Liebe wider: Am Artushof herrscht narrativer Stillstand und die Ehe. Die Passion muss ihren Ort außerhalb des Hofes suchen und treibt ein selbstreflexives Erzählen an, das von ihr bedingt ist, sie aber selten zum Thema hat.

Beatrice Trîncea widmet sich in *Erzählen oder Lieben im Partonopeu de Blois-Roman und in Wolframs Parzival* dem Motiv des Dichtens aus Liebe. Die *Partonopeu*-Autoren verstehen allerdings die Passion entweder als Hindernis im

Schreibprozess oder als Leiderfahrung, die mit der Mühe beim Verfassen eines literarischen Werkes gekoppelt wird: Der Schmerz findet sich in der schriftstellerischen Arbeit wieder. Eine andere Form der Spiegelung thematisiert Wolfram, der in einer transformierten Inspirationszene die Entstehung der Liebe zu einem Modell für die künstlerische Kreation macht. Im *Partonopeu*-Text erweist sich außerdem die Liebe des Verfassers als Vorwand, um auf sich als Autor des Romans aufmerksam zu machen; die Angebetete bleibt unsichtbar. Wolfram von Eschenbach begehrt dagegen keine außen stehende höfische Dame, sondern die Figuren der eigenen Narration und verweist dadurch auf seine schöpferische Tätigkeit.

Jutta Emings Beitrag *Weiterlieben, weitererzählen. Der Abschiedsmonolog Isoldes und die Verwerfung der poetologischen Alternative* untersucht hingegen die kreative Eigenmacht der Figuren in Gottfrieds Romanfragment. Ausgehend von literarischen Konstellationen, in denen ›Weiterlieben‹ und ›Weitererzählen‹ sich wechselseitig ineinander übersetzen, zeigt die Autorin im *Tristan* auf, wie die Figur Isolde rhetorisch dazu beiträgt, dass eine von Tristan vorgeschlagene poetologische Alternative (die Trennung im gegenseitigen Einvernehmen) verworfen wird. In ihrer Rede, die frühere Liebesdiskurse des Romans zitiert, sichert die Liebende das Weitererzählen nach eigenem Wunsch und den Fortbestand der Passion.

Andere Formen der Beziehung zwischen Liebe und Kunst, die sich gegenseitig generieren und ermöglichen, untersucht Ulrike Zellmann in ihrem Aufsatz »*C'est la prison Dedalus*«. *Zum Dreiecksverhältnis von artifex, Baukunst und Liebe*, der ein in der Literatur erschaffenes Raumkunstwerk zum Thema hat, das infolge der Leidenschaft Pasiphaës für einen Stier entsteht – die wiederum nur mit Hilfe eines anderen dädalischen Artefakts zur Erfüllung gelangte – und in dem sich erotische Affekte und Turbulenzen verdichten: das Labyrinth. Richard de Fournival entwirft poetisch – aus dädalischer Perspektive und zugleich als Gefangener seiner Gedanken und Gefühle – eine Liebespsychologie, ausgehend von diesem Raummodell. Auch im *Ovid moralisé* identifiziert sich der Verfasser mit dem alles überblickenden Dädalus (der wiederum Gott präfiguriert) und lässt sich zugleich von Pasiphaës Geschichte, die sich wegen ihrer Monstrosität der Allegorese verweigert und dennoch in ihr anklingt, affizieren. Der aus christlicher Perspektive gedichtete Text verschweigt nicht die widernatürliche Passion, sondern gibt sie inhaltlich und sprachlich performativ wider.

Eine ganz andere Rolle hinsichtlich der Verknüpfung von Liebe und Kunst spielt Dantes *Vita nuova*, ein Werk, das Liebe und *memoria* zum Thema hat und in dem der Autor über die Reflexion selbst nachdenkt. Susanne Knaller zeigt in ihrem Beitrag *Liebe und Memoria. Selbstreflexive allegorische Verfahren in Dante Alighieris Vita nuova*, wie sich die Dichtung als eine sprachliche Form des Wissens und der Erkenntnis etabliert. Liebe und *memoria*, in ihren spezifisch hochmittelalterlichen Konzeptualisierungen, unterstützen diesen Prozess auf inhaltlich-topologischer Ebene. Ihr Verhältnis zueinander wird von Dante wiederum in poetischen und epistemischen Experimenten reflektiert, für die sich die Aus-

druck und Auslegung fusionierende Allegorie (und insbesondere ihre selbst-reflexive Komponente) als adäquat erweist. Die Allegorie führt zur Verschmelzung von poetischen und theologischen Diskursen, deren Resultat nicht den Anspruch hat, Philosophie zu sein, sondern genuin literarische Komposition, im Spannungsfeld von Semiosis und Wahrheit, und zugleich theoretischer Diskurs, der die Liebe und die *memoria* zum Anlass und zum Thema hat.

Einer Inszenierung von Authentizität widmet sich hingegen Sebastian Neumeister in seinem Aufsatz *Literaturgeschichte als Liebesgeschichte? Petrarcas Zitatenzonone (Rerum vulgarium fragmenta LXX)*. Der Autor weist nach, wie ein Liebesgedicht aus dem *Canzoniere*-Zyklus seine intra- und intertextuellen Bezüge offen legt und dennoch gerade nicht in erster Linie über Dichtung reflektiert. Anhand von kontextualisierten Zitaten vergegenwärtigt Petrarca einen inneren Kampf, der von zwei konträren Vorstellungen bedingt ist: der Verklärung Lauras als Weg zu Gott und der augustinischen Warnung vor einer Liebe, die das Seelenheil gefährdet. Dabei löst sich die Liebe aus dem allegorischen Bezugssystem Dantes und wird im ganzen Gedichtzyklus als Affekt immer wieder neu verhandelt. Die Zerrissenheit der Seele, das Schwanken zwischen Begriede und Askese spiegelt sich im Text wider.

Am Ende des gemeinsamen Nachdenkens über die Verschränkung von Liebe und Kunst steht also eine Passion, deren literarische Konzeptualisierung Authentizität suggeriert und die sich nicht primär als Anlass für die poetische Reflexion oder als Thematisierung der Kunst versteht – in einem Gedichtszyklus, in dem auch die Nachtigall ihre herkommliche Rolle wieder einnimmt und mit ihrem Klagelied das Herz des Autors mit Gedanken an die Liebe belädt.

\*

Der vorliegende Band entstand aus der Zusammenarbeit des Instituts für Deutsche und Niederländische Philologie der Freien Universität Berlin mit dem Teilprojekt C7 ›Inspiration und Subversivität: Künstlerische Kreation als ästhetisch-religiöse Erfahrung‹ des Sonderforschungsbereichs 626 ›ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste‹ der FU Berlin. Dafür, dass sie die Tagung und das Erscheinen dieses Buches möglich gemacht haben, möchten wir uns bei den Autoren der Aufsätze, bei den Herausgebern der Reihe ›Berliner Mittelalter- und Fr hneuzeitforschung‹ und bei der Deutschen Forschungsgemeinschaft für die Finanzierung der Tagung und der Publikation bedanken. Professor Dr. Renate Schlesier, die Leiterin des Teilprojekts C7, gab uns wertvolle inhaltliche und organisatorische Ratschläge, für die wir ihr sehr herzlich danken möchten. Für die sorgfältige Formatierung des Bandes sei Annika Beckmann und Frank Noll herzlich gedankt. Für das Verfassen eines Tagungsberichts, der uns zum Teil als Vorlage für die Zusammenfassung der Beiträge diente, vielen Dank an Kai Christian Ghattas.



Wir hoffen und wünschen, dass die Überlegungen, Fragestellungen, die Ansätze und Betrachtungen der Beiträge des vorliegende Bandes über die enge Verschränkung der Diskursfelder Liebe und Kunst sowie über das selbstreflexive Potential von Passion und Literatur zu vielfältigen und kontroversen Gedanken, zu lebendigen Diskussionen anregen werden.

Martin Baisch und Beatrice Trínca  
Berlin, im Oktober 2008