

BEIHEFTE ZUR
ZEITSCHRIFT FÜR ROMANISCHE PHILOLOGIE

BEGRÜNDET VON GUSTAV GRÖBER
HERAUSGEGEBEN VON GÜNTER HOLTUS

Band 327

JOACHIM SCHULZE

Amicitia vocalis

Sechs Kapitel zur frühen italienischen Lyrik
mit Seitenblicken auf die Malerei



MAX NIEMEYER VERLAG TÜBINGEN
2004

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

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

ISBN 3-484-52327-1 ISSN 0084-5396

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2004

<http://www.niemeyer.de>

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

Printed in Germany.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Druck: Laupp & Göbel GmbH, Nehren

Einband: Norbert Klotz, Jettingen-Scheppach

Inhalt

Einleitung	1
I. Ein Bote erhält Urlaub	14
1. Text und Kontext	14
2. Abschied mit Gesang	15
3. Ein Axiom	17
4. Kontext	19
5. Ein Sänger und Komponist	25
6. Ein Sängerbild	28
7. Die Autoren	32
8. Abschiedszeremoniell	37
9. Kontrafaktur	41
10. Weitere Abschiedslieder	43
11. Höfische Komödie	45
II. Das Huldritual	48
1. Wie feudal war die feudale Metapher?	48
2. Das Liebeshuldritual	63
III. Theatralität	71
1. Mario Apollonio	71
2. Das Zeigen der Zeichen des Liebesleids	73
3. Lese- und Vortragslyrik nach 1290	82
4. Buch und Pergament	91
5. Eine Ergebenheitsgeste und Schlußformeln	96
IV. Gelegenheiten	99
1. Im Kreise Friedrichs II.	99
a. Botenankunft	99
b. Frauentotenlieder	104
c. Aquileia 1232	105
d. Policoro 1233	110
e. Sardinien 1238	113
f. Was der Kaiser gesungen haben könnte	116

2.	Im toskanischen Contado	120
a.	Guittone und der Graf von Santa Fiore	120
b.	Guittone und Orlando da Chiusi	122
3.	In den Kommunen	125
a.	Die kommunale Ritterschaft und das Fest	125
b.	Frauenschau und Schönheitskult	130
c.	Ein armer Guelfe in Bologna	139
d.	Brunetto Latini und die weiße Lilie	144
e.	Introitus dominae	150
f.	Sonettvortrag	158
g.	Die Aufwartungsszene auf den Miniaturen von P	166
V.	Das Amorspiel	173
1.	Das Spiel an König Manfreds Hof	173
2.	Spuren des Spiels in der Lyrik	176
3.	Ein erzähltes Amorspiel	186
4.	Amors Hof im Bild	193
5.	Zwei weitere Spiele	195
VI.	Der Engel und der Tod	198
1.	Schöpfungs- und Erkenntnislehre	198
2.	Die Schöne und der Engel	202
3.	Die Schöne und der Tod	213
4.	Dantes Frauentotenbuch und die Konvention	218
a.	Razo und Liebesvita	218
b.	Ratespiel und «schermo»	220
c.	Prominenz	223
d.	Stimme und Schleier	224
e.	Totenklage und Totengedächtnis	228
f.	Familieninteresse	232
g.	<i>Vita Nova</i> und die Miniaturen in P	233
	Schlußbemerkungen	237
	Verzeichnisse	243
1.	Literatur	243
2.	Namen	256
3.	Blicke auf Bilder	260
	Abbildungen	261

Einleitung

Einer vielzitierten Deutung aus der Feder Roberto Antonellis zufolge hat sich Kaiser Friedrich II. von Hohenstaufen nicht lange nach seiner Rückkehr aus Deutschland, vermutlich gegen Ende der zwanziger Jahre des Duecento, dazu entschlossen, in seinem unteritalienischen Königreich eine Lyrik nach dem Modell der Trobadors, jedoch in der Landessprache ins Leben zu rufen, um ein kulturpolitisches Zeichen zu setzen. Literatur in der Landessprache sollte dazu beitragen, die «Autonomie» seines «Staates» gegen den kulturellen Anspruch der Kirche zu behaupten, deren Sprache das Lateinische war:

«Costituire un centro poetico che trasferisse in una lingua locale l'esperienza provenzale significava [...] oggettivamente dotarsi di *autonomia e prestigio* nel settore più emblematico e raffinato della cultura romanza, inserendo anche la letteratura volgare nella concezione politico-culturale federiciana, volta a dotare lo Stato di tutte quelle caratteristiche che lo individuassero come sovrano rispetto all'altra grande istituzione italiana, la Chiesa» (59).¹

Das provenzalische Modell ließ sich jedoch nicht so verwenden, wie es sich darbot, denn die Lyrik der Trobadors hielt einen unter ganz anderen sozialen und politischen Bedingungen entstandenen «höfischen Mechanismus» in Gang und war an ein «inner[höfisch]es Schauspiel» gebunden, was beides sie ungeeignet machte, die «Wirklichkeit» von Friedrichs «neuem Staat» zum Ausdruck zu bringen oder zu «repräsentieren»:

«Sviluppo di una tradizione poetica autoctona (contrariamente a ciò che era avvenuto, e ancora avveniva, nelle *corti* del Nord) e atteggiamento tenuto nei confronti dei trovatori sono [...] due aspetti di una stessa realtà che rimandano direttamente ad una spiegazione *politica*: la funzionalità della poesia lirica a sottolineare l'impegno laico del sovrano e l'autonomia completa dello *Stato* federiciano; per contro l'*inutilità*, se non addirittura la dannosità, dei poeti provenzali agli stessi scopi. La poesia provenzale, in quanto *estranea* al tessuto storico-sociale del Regno, si presentava soltanto come un fatto di puro *spettacolo interno*, mentre all'esterno poteva *rappresentare* ancora il consueto meccanismo cortese, non la realtà di un nuovo Stato» (69s.).

Der scheinbare Widerspruch zwischen der Nutzung des provenzalischen Modells und dem Desinteresse an seinen «Trägern», den Trobadors, erkläre sich dadurch, daß Friedrich nur an der «politisch-kulturellen Bedeu-

¹ Seitenangaben nach Antonelli (1979). Kursivierungen im Original. Siehe auch id. (1994, 311ss.).

tung» einer Lyrik in der Landessprache gelegen war, nicht jedoch an der üblichen Art und Weise, eine solche Lyrik darzubieten, ihrer «höfisch-spektakulären Manifestation»:

«[...] non apparirà contraddittoria, ma anzi fortemente significativa, la posizione di indifferenza manifestata da Federico II [...] nei confronti dei trovatori, ovvero degli eredi diretti della tradizione provenzale. Una possibile razionalizzazione dei pochi dati disponibili porta a pensare infatti che a Federico interessasse più il significato politico-culturale che non le manifestazioni effettive (cortesi/spettacolari) della poesia trobadorica» (60s.).

Auf welche Weise man die unteritalienische Liebeslyrik die Autonomie des neuen Staates nach dem Verzicht auf die «effektive», also ‘tatsächliche’ und ‘wirksame’ höfisch-spektakuläre Manifestation hat «repräsentieren» lassen, wird nicht erörtert.

Die Last, die hier der Lyrik aufgebürdet wird, ist ohne Zweifel beträchtlich. Die wichtigste Einrichtung seines «neuen Staates», die Kanzlei, hat Friedrich bekanntlich nicht mit dem sprachlichen Charakteristikum ausgestattet, mit welchem sie Autonomie hätte demonstrieren können, und wie die Sprache der Gesetzgebung, so blieb auch die Sprache der Wissenschaft am Hof selbstverständlich das Lateinische. Nicht einmal seine Abhandlung über den herrschaftlichen Laiensport *par excellence*, die Falkenjagd, hat Friedrich, zur Unterstreichung seines «*impegno laico*», auf italienisch abgefaßt. Nichts war zudem, seitdem sich der Minnesang über ganz Europa ausgebreitet hatte, selbstverständlicher, als von der Liebe in der Landessprache zu singen, und einer Erklärung wäre eher bedürftig, weshalb man sich an den oberitalienischen Höfen und in einigen Kommunen, insbesondere in Genua, nicht an diese Regel gehalten und das Provenzalische bevorzugt hat. Friedrichs «politisch-kulturelles Konzept» hielt sich, aufs Ganze gesehen, also eher im Rahmen des allenthalben Üblichen, und auch der Schluß von seinem Desinteresse an den Trobadors auf das Desinteresse an ihrer Praxis, der «effektiven» höfisch-spektakulären Manifestation, ist nichts weniger als zwingend, denn so wenig man in Deutschland, wo ein Meister solcher Manifestationen, der Dichter-Sänger Walther von der Vogelweide, an Friedrich herangetreten ist, auf die Trobadors angewiesen war, so wenig bedurfte man ihrer Mitwirkung im Regno, da es zum Dichten in der Landessprache gehörte, das Selbstgefertigte, auf welche Weise immer, auch selbst zu «manifestieren». Ferner ist nicht recht zu erkennen, wie durch bloßen Verzicht auf die höfisch-spektakuläre Manifestation die italienische Nachahmung das provenzalische Modell so hätte verändern können, daß es nunmehr den neuen «*significato politico-culturale*» tragen konnte. Man kann sich zwar, etwa nach Blicken auf die Reichssprüche Walthers von der Vogelweide, ohne größere Mühe eine Lyrik vorstellen, die sich in den Dienst der Propagierung eines bestimmten staatlichen Anspruchs stellte, aber der hierfür im provenzalischen Modell bereitstehenden Gattung, des *Sirventes*, haben sich die Sizilianer bekannt-

lich nicht bedient. Zu Friedrichs «politisch-kulturellem Konzept» gehörte es also offensichtlich, daß Staatspropaganda – von gewissen Ausnahmen abgesehen – in der Lyrik *nicht* thematisiert werden sollte. Die sizilianische Lyrik ist deshalb so gut wie ausschließlich Liebeslyrik, und da sich eine solche nicht zur Staatspropaganda eignet, hat man die ganze Last der angenommenen neuen Bedeutung notwendigerweise einem einzigen Merkmal aufbürden müssen, nämlich der Sprache, in welcher sie verfaßt worden ist, dem unteritalienischen «volgare aulico». Antonelli hat dies zwar nicht so deutlich herausgestellt, aber Furio Brugnolo ist in einem Beitrag über die Lyrik der Sizilianer zu einer neueren Literaturgeschichte, nach einer ausführlichen Erörterung oder vielmehr klarsichtigen Adaption von Antonellis Gedankengang, im Jahre 1995 exakt zu diesem Ergebnis gelangt. In der Wahl der Sprache, heißt es dort,

«[i]n questa scelta – più ancora che nella scelta stessa del volgare quale strumento e simbolo di un'affermazione dei valori laici della cultura di contro al predominio e talora all'arroganza della cultura clericale – è certamente da vedere *il vero significato politico* dell'esperienza siciliana, e uno dei tratti fondamentali del progetto culturale che ne è alla base e che non è azzardato far risalire alla stessa persona di Federico II. L'alternativa, in altre parole, non è tra il volgare – fra l'altro rigorosamente limitato al genere rarefatto ed elitario della lirica amorosa – e il latino (che resta a lungo esclusivo in tutti gli altri àmbiti), ma tra il volgare locale, siciliano, fino a quel momento mai fissato per iscritto, e l'unica lingua poetica «moderna» che finora si fosse affermata nel contesto italiano: appunto l'occitanico. Qui, più che nella volontà di affermare il prestigio della corte attraverso la fondazione anche in Sicilia di una tradizione lirica in grado di competere, autonomamente, con quelle che davano lustro e rinomanza a tutte le grandi corti dell'epoca, è da vedere una vera e propria direttiva imperiale, nel quadro di un progetto che, se mira a contrastare la politica culturale della Chiesa, mira ancor più a creare i presupposti per rendere immediatamente percettibile e funzionale anche all'esterno del regno la realtà del nuovo Stato federiciano. L'occitanico – simbolo in Italia, malgrado il suo implicito statuto di lingua «internazionale» della poesia, di frammentazione feudale, di particolarismo e municipalismo – non poteva certo diventare la lingua di una letteratura volgare che potesse senza equivoci legarsi al progetto politico e all'idea imperiale di Federico [...]. [...] In definitiva, *la volontà di autonomia e la forza politica* della poesia siciliana *coincidono con la sua stessa lingua*» (277ss.).²

Ihre «politische Kraft» oder «Wucht» wuchs dieser Lyrik also ausschließlich aus der gewählten Sprache zu, oder genauer: aus der Nichtwahl des Provenzalischen und der Nichtbefolgung des oberitalienischen Beispiels. Aber ist es vorstellbar, daß man etwa am päpstlichen Hof, wo man, wie auch überall sonst, wußte, daß es, von den oberitalienischen Höfen und einigen Kommunen abgesehen, nichts Ungewöhnliches war, in weltlichen Kreisen in der Landessprache von der Liebe zu dichten und zu singen, davon wirklich etwas hätte verspüren und sich beeindruckt lassen können?

Antonelli hat sich nicht weiter mit der Frage befaßt, wie man nach dem Verzicht auf die bei den Trobadors auch in Oberitalien weiterhin übliche

² Seitenangaben nach Brugnolo (1995). Kursivierungen von mir.

höfisch-spektakuläre Manifestation verfahren ist, um die neue Lyrik nach altem Modell, aber mit neuer Bedeutung, im Regno und darüber hinaus so unter die Leute zu bringen, daß sie ihre «politische Wucht» entfalten konnte. Auch Brugnolo merkt zunächst nur an, daß es Friedrich nicht so sehr um die Erhöhung des Prestiges seines Hofes, als vielmehr, unabhängig von diesem Prestige, um die Wirkung nach außen gegangen sei und die Botschaft von der Wirklichkeit seines neuen Staates, allein aus der gewählten Sprache sprechend, außerhalb des Regno «unmittelbar wahrnehmbar» sein sollte. Dazu mußte die Lyrik wohl außerhalb des Regno verbreitet werden, und der Frage, wie dies geschehen sein könnte, wendet sich Brugnolo auch zu, allerdings mit einem beunruhigenden Ergebnis, denn in der Überlieferung deutet nichts darauf hin, daß man sich mit der Verbreitung sonderliche Mühe gegeben hätte. Man sammelte, ordnete und verbreitete offenbar nicht zielstrebig, sondern überließ die Dinge eher dem Zufall oder Gelegenheitssammlern, wobei zu bemerken ist, daß Mangel an Zeit bei einem kaiserlichen «kulturellen Projekt» mit politischen Implikationen wohl kaum als ausreichende Entschuldigung für organisatorische Versäumnisse geltend gemacht werden kann. Daß man keine Zeit für solche Dinge hatte, spräche eher dafür, daß man sie nicht für wichtig hielt und es ein solches Projekt nicht gab:

«È probabile [...] che in epoca federiciana non si sia mai arrivati (anche solo per banali ragioni di tempo) a raccolte antologiche organiche, ordinate e «mirate» (che si saranno formate solo più tardi in Toscana per cura delle cerchie degli estimatori ed imitatori «siculo-toscani»). Un canzoniere siciliano dei Siciliani, vale a dire un serio trattamento librario della loro produzione poetica, non dev'essere mai esistito; devono essere esistite solo *raccolte* minori, *d'occasione*, non ordinate. Se è così, si spiegherebbero non solo il totale naufragio della tradizione originaria, che consegue al tramonto della potenza sveva, ma anche le frequenti confusioni attributive nei canzonieri toscani» (286).

Wie es aber immer mit der Verbreitung der sizilianischen Lyrik bestellt gewesen sein mag, man ist sich darin einig, daß «effektive» höfisch-spektakuläre Manifestationen nach der Gewohnheit der Trobadors nicht dazu beigetragen haben können, weil sie an Friedrichs Hof nicht geschätzt wurden. Nach Antonellis Überzeugung hätten sie die Entfaltung und Wirkung der «politisch-kulturellen Bedeutung» der Lyrik durch Rückbindung an den «gewohnten höfischen Mechanismus» behindert, und Brugnolo nimmt an, daß es im Regno keine Hofkultur gab, in welche sie sich hätten integrieren lassen:

«Una vera cultura «cortese», nel senso sociale-mondano, manca nel regno di Sicilia. Federico II è più portato alla caccia che al torneo, più allo spettacolo del potere (di tipo spesso orientale) che alla «festa» cortese di cui la *performance* poetico-musicale è parte integrante. È risaputa la freddezza dell'imperatore nei riguardi di quei professionisti della poesia che erano i trovatori, e più ancora la sua avversione nei confronti degli *hystriiones*, categoria in cui sono certo compresi anche quei giullari cui tanto deve la diffusione della lirica trobadorica. Mancano le «corti d'amore», frequenti invece nel Nord Italia, e le altre forme di intrattenimento

culturale, e i dibattiti cortigiani vertono più su temi filosofici e scientifici che su questioni di galateo amoroso. Non c'è osmosi, insomma, fra letteratura e prassi sociale della cortesia, fra poesia e mondanità» (327s.).

Dagegen ließe sich zwar schon hier einwenden, daß Historiker einen ganz anderen Eindruck von Friedrichs Verhältnis zu Turnier und höfischem Fest haben, der Chronist Salimbene de Adam mitgeteilt hat, daß der Kaiser durchaus Übung im freundlichen Umgang mit «iocolatores» hatte, die Höflinge unter anderem in zwei bekannten Sonett-Tenzonen über Fragen des «galateo amoroso» debattiert haben und eine dieser Tenzonen eine Auseinandersetzung mit einem Amorspiel darstellt, welche Vertrautheit mit Auftritten Amors oder seiner Stellvertreter bei Hofe voraussetzt,³ aber hier soll zunächst nur festgehalten werden, daß die mutmaßlich intendierte Funktion der sizilianischen Lyrik in diesen Beiträgen, von welchen einer in einer Literaturgeschichte steht, weshalb man ihn als Wiedergabe der herrschenden oder einer zur Herrschaft geeigneten Lehre ansehen kann, auf eine derart abstrakte Weise bestimmt wird, daß der Inhalt der Gedichte als kaum der Beachtung wert und mehr oder weniger belanglos aus dem Blick gerät. Ferner ist festzuhalten, daß ein Zusammenhang dieser Lyrik mit der «prassi sociale della cortesia», wie man ihn für die Trobadorlyrik voraussetzt, als wenig wahrscheinlich gilt. Wie man sich ihre «Manifestation» stattdessen vorstellen soll, ist den beiden Beiträgen zwar nicht zu entnehmen, aber Aurelio Roncaglia hat hierzu gelegentlich eine einschlägige Anmerkung gemacht, die man wohl als Ausdruck der gängigsten Überzeugung verstehen kann:

«[...] tutto questo verseggiare non presuppone necessariamente l'abitudine a sedute di recitazione in una sorta di cenacolo letterario, quasi un'accademia di corte. Gran parte di queste rime [...] saranno da considerare «rime di corrispondenza», diffuse attraverso scambi epistolari».⁴

Also ein Kreisen in verhältnismäßig kleinen und gewissermaßen privaten Zirkeln, vom Kaiser kaum zu kontrollieren und wenig geeignet, «orbi» und wohl vor allem «urbi» eine politische Botschaft zu verkünden. Man darf also wohl auch festhalten, daß die Vorstellungen von der politischen Bedeutung und der «effektiven» oder eher uneffektiven «Manifestation» dieser Lyrik in einem recht widersprüchlichen oder doch zumindest nicht abgestimmten Verhältnis zueinander stehen. Das eine scheint mit dem anderen nicht viel zu tun zu haben, weshalb sich die Annahme unspekta-

³ Salimbene de Adam (1966, I 516): «Item iste imperator derisiones et solatia et convitia ioculatorum sustinebat et audiebat impune et frequenter dissimulabat se audire». Zum übrigen unten, p. 36s., n. 70 und p. 176ss.

⁴ Roncaglia (1982, 144). Es fehlt hier sichtlich an Vorstellungen davon, wie Texte in der «sozialen Praxis» je anders verwendet worden sein oder «funktioniert» haben könnten. In den meisten Gesamtdarstellungen der frühen italienischen Lyrik wird die Frage nicht erörtert, vermutlich weil man als selbstverständlich unterstellt, was man aus der eigenen Praxis gewohnt ist, nämlich Leselyrik.

kulärer und gar privatester Verbreitungsmodi nicht mit der Annahme eines Anspruchs auf öffentliche Wirkung reibt.⁵

Sechs Jahre vor Antonelli ist allerdings bereits ein Versuch unternommen worden, die politische Funktion der sizilianischen Lyrik ganz anders und vor allem nicht derart abstrakt und unter gänzlicher Absehung von ihrem Inhalt und ihren konkreten Aussagen zu bestimmen. Gestützt auf Erich Köhlers wohlbekannte These, daß die aus den Kanzonen der Trobadors zu ersiehende «Struktur der Liebespsychologie» sich als eine «genaue Analogie zu der psychologischen Struktur der um ihre Integration in den Adel ringenden Gruppe von *jovent*» darstelle und ihr Frauendienst daher als Metapher oder Allegorie des Herrendienstes zu verstehen sei, sowie ausgehend von der Beobachtung, daß in Friedrichs unteritalienischem Königreich zwar keine solche Gruppe, wohl aber der dortige «Beamtenadel noch immer im Dienst eines hohen, ja noch weniger erreichbaren Herren» stand, hat Henning Krauß 1973 nicht nur vorgeschlagen, die «Analogie zwischen Frauendienst und Herrendienst» auch für die Sizilianer gelten zu lassen,⁶ sondern sich auch der Aufgabe gestellt, die Richtigkeit dieser Behauptung aus den Texten und den darin verwendeten Bildern und Motiven zu beweisen, und zwar durch deren Interpretation im Rahmen des zeitgenössischen Verstehenshorizontes. Sein textnahe Programm:

«Wir wagen die These, daß die sizilianische Lyrik trotz ihrer Beschränkung auf die Liebesproblematik in dem Sinne *eminent politisch* und realitätsnah ist, daß viele ihrer Bilder und Motive zureichend nur durch den Rekurs auf den zeitgenössischen Verstehenshorizont zu deuten sind [...]».⁷

Dies ist so zu verstehen, daß die politische Bedeutung dieser Bilder und Motive erkennbar wird, sobald man sie unter Berücksichtigung des angezeigten zeitgenössischen Hintergrunds interpretiert. Als aufschlußreichstes Beweisstück gilt ihm die Engelshyperbel. An der «Erhöhung der Dame zum Engel» erweise sich, unter Berücksichtigung einschlägiger zeitgenössischer Kontexte, am deutlichsten, daß der Frauendienst eine Metapher

⁵ Einen solchen Anspruch nimmt auch Roncaglia an, zumindest insofern, als Politik nicht gänzlich ohne Öffentlichkeit zu denken ist (id., 144s.): «Il fatto che Federico in persona si sia cimentato in tale esercizio [...], conferisce alla moda instaurata [die Lyrik als modische Freizeitbeschäftigung] un carattere d'ufficialità che non può non avere un *significato politico*. La scuola siciliana [...], con l'adozione del volgare indigeno al posto del provenzale dominante in Alta Italia come lingua convenzionale della lirica, trasferiva risolutamente su un terreno definibile in concreto come «nazionale» quella «carica oggettiva d'autonomia e di prestigio (potenzialmente anche istituzionale) che la letteratura volgare portava con sé rispetto alla cultura chiericale». Kursivierung von mir. Das Zitat stammt aus Antonellis Studie (1979, 58).

⁶ Krauß (1973, 41, 43, 53).

⁷ Ibid., 53. Kursivierung von mir.

für den «Dienst am Kaiser» und die Umworbene eine Metapher für den Herrn gewesen sei.⁸

Auch Krauß ist nicht auf die Frage eingegangen, wie sich dieser metaphorische Dienst, spektakulär oder unspektakulär, «manifestiert» haben könnte, obwohl er seine Studie unter die Frage nach dem «Sitz im Leben» gestellt hat. Diese Frage ist bei der Erforschung der alttestamentlichen Gattungen aufgekomen, und in der Psalmenforschung z.B. hat man sehr konkret nach dem Sitz dieser Lieder im Kult gefragt.⁹ Was diese Frage im Fall seiner These betrifft, so kann man, wie ich meine, wohl nicht gänzlich außer Betracht lassen, daß es einen auf seine Weise ebenfalls lyrischen «Dienst am Kaiser» bereits gab. Der Frauendienst war Frauenlob, und wenn man ihn als metaphorisches Herrenlob versteht, legt sich mit einer gewissen Notwendigkeit die Analogie zu den «laudes regiae» nahe.¹⁰ Diese hatten ihren Platz im Zeremoniell der öffentlichen Repräsentation der Herrschaft, und unter welchen Umständen und in welchen Zusammenhängen sie z.B. in Venedig an bestimmten hohen Feiertagen erschollen, wissen wir aus der lebendigen Schilderung, die Martin da Canal davon gegeben hat. Am Osterfest z.B. schritt der Doge, unter der Krone gehend, mit seinem Gefolge den Markusplatz in seiner Länge ab, kehrte um und hielt in seiner Mitte an:

«Et lors s'aresté monsignor li dus, a tote sa compagnie, enmi la place, et trois de ses chapelains se metent avant et chantent tres parmi monsignor li dus li biaux respons a tot li vers. Et quant il ont finé, monsignor li dus s'en vet a tote sa compagnie, et en tel maniere, au retorner, s'en entrent en l'glise de monsignor saint Marc; et quant il est dedens, il s'aresté, a tote sa compagnie. Et illeuc chantent ses chapelains, et puis s'en vont trois des chapelains au monter des cancels, et dient a haute vois:

– Criste vince, Criste regne, Criste inpere: nostre signor Rainer Gen, Dieu grace inclitus dus de Venise, Dalmace atque Croase, et dominator quarte part et demi de trestot l'empire de Romanie, sauvement, honor, vie et victoire! –

Et li autres clers respondent, et dient:

– Criste vince, Criste regne, Criste inpere! –

Et li trois chapelains dient de rechef:

– Sainte Marie! –

Et trestuit li autre respondent et dient:

– Tu lui aïe! –

Et quant il ont ce dit, li primecire fait oster sa mitre de son chef et prent son fust et comence la messe [...]. Et après la messe s'en retourne monsignor li dus en son palés et trove les tables mises [...].»

Ende Januar zogen im Rahmen eines Doppelfestes Priester in einer Prozession unter die Fenster des Dogenpalastes:

⁸ Ibid., 55.

⁹ «Zu solchem Lied gehört der festliche Rahmen», ein «Thronbesteigungslied» wie Psalm 47 verweist «auf die Feier einer besonderen Huldigung vor König Jahwä» im Rahmen eines «ausgedehnteren Zeremoniells» (Koch 1967, 200ss.).

¹⁰ Zu diesen Kantorowicz (1946).

«Endementiers que il vont ensi, issent .iiij. clers de la procession et la ou il voient monsignor li dus as fenestres de son palés, en la compaignie des nobles veneciens, il montent desor un dois et *chantent a haute vois et dient* tuit ensi:

– Criste vince, Criste regne, Criste inpere: nostre signor Ranier Gen, Des grace inclit dus de Venise, Dalmace et Croace, et dominator quarte part et demi de tot l'enpire de Romanie, sauvement, honor, vie et victoire: saint Marc, tu le aie! –

Et quant les *loenges* sunt finees, il desendent desor li dois et monsignor li dus lor fait geter a val de ses mehailles a planté, et il s'en retournent en la procession avec les autres, que totesvoies les atendoient. [...] Et a veoir ceste procession que se fait a henor de Nostre Dame, sont li gentis homes de Venise et tos li peuple et grant planté de dames et de damoselles [...].¹¹

Solche Schilderungen hätte man gern auch von den offiziellen Auftritten Friedrichs II., aber hier lassen uns die Quellen im Stich. Man muß sich daher mit dem begnügen, was z.B. aus der Schilderung des festlichen Empfangs hervorgeht, welchen im Jahre 1235 die Stadt Köln seiner dritten Frau, der damals noch zukünftigen Kaiserin Isabella, der Schwester des englischen Königs, bereitet hat. Bereits ihre Anreise wurde von «*cantica lætitia*» begleitet. «*Laudes regiae*» standen ihr nicht zu und gehörten wohl auch nicht zu einem Empfangsfest, aber solche «*cantica*» entsprachen der «*lætitia nuptialis*»:

«Occurrunt [...] presbiteri omnes et clerici ex regionibus circumpositis cum processione sollempni in vestimentibus pretiosis, cereis accensis, agminibus compositi ordinatis, canpanas pulsantes, et *cantica lætitia* modulantes; inter quos siquidem omnes artefices, et magistri cujuscunque generis musicæ artis cum suis instrumentis, qui in omni lætitia nuptiali per viam quinque dierum imperatricem apud Coloniam conduxerunt».

Aus der Stadt zogen ihr dann zahlreiche prächtig ausgestattete Reiter entgegen, welche in einem Spiel, «*quasi in hastiludio*», Lanzen brachen:

«Ubi cognito ipsius adventu, exierunt ab urbe in occursum ejus ad decem milia civium cum floribus et ornamentis variis ac festivis indumentis, qui in equis sedentes pretiosis ad agiles cursus calcaribus admonentibus cohercebant, dum et *cannas et hastas*, quas ferebant in manibus, in alterutrum, *quasi in hastiludio, confrangerunt*».

Dergleichen gehörte bei festlichen Empfängen zum Empfangszeremoniell, und aus Dino Compagnis Chronik geht hervor, daß solche Spiele auch in den italienischen Kommunen bei Empfängen hochgestellter Persönlichkeiten noch gang und gäbe waren.¹² Kann man da annehmen, daß Friedrich in seinem Reich nicht schätzte, was die Kölner zur Ehrung

¹¹ Martin da Canal (1972, 248, 254, 256), siehe auch id. (1956, 1066, 1068, 1074). Kursivierungen von mir.

¹² Zum Empfang Karls II. von Anjou im Jahre 1289 und Karls von Valois im Jahre 1301 durch die Florentiner bemerkt er, gewissermaßen mit einer protokol-larischen Formel: «fu dal Comune onoratamente presentato, e *con palio e armeg-gerie*» bzw. «da' cittadini fu molto onorato, *con palio e con armeggiatori*» (Dino Com-pagni 1969, 15, 63s. [I, 7, II, 9]).

seiner Braut für erforderlich hielten und auch der Ritterschaft der italienischen Städte bei solchen Gelegenheiten noch selbstverständlich war?

In der Stadt nahm die hohe Frau sodann Hut und Schleier – oder ihr «Gebende» («peplum»¹³) – ab, um vor aller Öffentlichkeit ihre Schönheit zu zeigen:

«[...] capellum suum ex capite cum peplo demisit, ut universi liberum in ipsius serena facie aspectum habentes oculos *cum stupore* recrearent. In quo facto omnium intuentium *animos in ipsius dilectionem adeo inclinavit*, ut universi et singuli, *laudantes et benedicentes ipsius humilitatem cum pulchritudine admirabili*, optimam successionis et posteritatis felicissimæ spem conceperunt».

Es ist wohl nicht gut möglich, bei dieser Stelle nicht daran zu denken, in welchen «stupor» namentlich in der Lyrik des Dolce stil nuovo bewunderungswürdige Frauenschönheit die Männerwelt versetzt und mit unwiderstehlicher Gewalt zu einer Liebe nötigt, die sich in dem vor keiner Hyperbel zurückschreckenden Lob eben dieser Schönheit und der nicht weniger bewunderungswürdigen und daher ebenfalls beständig gepriesenen «umiltà» ausdrückt. In Köln erschöpfte sich die Wirkung der Schönheit der hohen Frau allerdings nicht in der Hervorrufung von Erstaunen und Liebe, sie stärkte vielmehr auch die gewissermaßen nüchtern-sachliche Hoffnung auf kaiserliche Nachkommenschaft und damit auf glückliche, d.h. friedliche Regelung der Erbfolge.

Wie man in Köln die Schönheit und Demut der kaiserlichen Braut lobte und pries, wissen wir nicht, aber es fällt nicht schwer, sich dies in Gedichtform vorzustellen und in Gelegenheiten dieser oder verwandter Art mögliche zeremonielle Orte für Frauenlob zu vermuten. Ebenso, wenn nicht noch besser, könnte man sich Frauenlob bei einer festlichen Huldigung mit Gesang im Palast vorstellen, wie sie anschließend geschildert wird:

«Hospitata est autem imperatrix nobili palatio opere cementario constructo archiepiscopi, ubi per totam noctem *choreæ puellarum canentium* cum diversis instrumentis musicis perstrepebant, ut ipsa imperatrix ipso gaudio foveretur, glorians in medio juvenularum timpanistrarium. Nec defuit diligentia militum armatorum, super muros et in ipsa civitate propter hostiles insidias noctibus excubantium».¹⁴

Daß bei dieser Gelegenheit nur «juvenculæ» in dem von Rittern wohlbewachten Palast aufspielten und sangen, dürfte sich durch Isabellas Brautstand erklären. War bei einem gewöhnlichen Empfangsfest keine Rücksicht auf einen solchen zu nehmen, dürfte dem Auftritt höfischer Lob-sänger wohl kaum etwas im Wege gestanden haben.

Kaiserlob wird man sich, mit Blick auf die «laudes regiae», wohl schwerlich nur in Form von «scambi epistolari» vorstellen können. Irgend-

¹³ Siehe Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, s.v.: «Erat autem et *peplum* feminei capitis involucrum».

¹⁴ Matthaeus Paris (1857/1964, 321ss.).

eine Form von Öffentlichkeit, also irgendeine Art von «manifestazioni effettive (cortesi/spettacolari)», wäre dafür wohl erforderlich gewesen. Aber war die sizilianische Lyrik wirklich metaphorisches Kaiserlob? Man hat daran gezweifelt, und der Zweifel ist angesichts der Beleglage auch durchaus berechtigt. Eines der wichtigsten Beweisstücke ist für Krauß das Sonett *[A]ngelicha figura e conprobata* (L 429)¹⁵ von Giacomo da Lentini. «Unübersehbar» sei hier «die Identität der Dame/Engel mit dem Kaiser».¹⁶ Aber von diesem Sonett nimmt man inzwischen mit guten Gründen an, daß es wohl einer hohen Frau galt und für die Verwendung vor der Richterin von Torres und Gallura bestimmt war, um deren Hand im Jahre 1238 Werber des Kaisers für seinen Sohn Enzo angehalten haben.¹⁷ Ferner kann es keineswegs als ausgemacht gelten, daß z.B. die anonym überlieferten Sonette *Non me ne maraviglio, donna fina* (V 359), *Donzella gaia e sagia e canosiente* (V 360) und *La divina potente Maestate*,¹⁸ welche Krauß als weitere wichtige Beweisstücke anführt,¹⁹ nicht aus der Zeit Guido Guinizellis stammen und der kommunalen Lyrik zuzurechnen sind, und kommunale Dichter sind auch die zitierten Fredi da Lucca, Pucciandone Martelli da Pisa und der patentierte Florentiner Guelfe Guglielmo Beroardi.²⁰ In den Kommunen, vor allem den guelfischen, dürfte wohl kaum eine besondere Bereitschaft bestanden haben, die Engelshyperbel auf den Kaiser zu beziehen. Gerade dort hat diese Hyperbel aber, lange nach 1250, ihre Hochblüte erlebt, zu deren Erklärung aus dem zeitgenössischen Verstehenshorizont notwendigerweise ganz andere Dinge herangezogen werden müssen, als Krauß dies zum Beweis seiner These getan hat. Diese Dinge sind auch ohne sonderliche Schwierigkeiten ausfindig zu machen, und die Erklärung, die sich darauf gründen läßt, kann sehr gut auch für die Engelshyperbel bei den Sizilianern, oder genauer, da sie dort rar ist, bei Giacomo da Lentini gelten.²¹

Frauenlob am Ende also wohl auch bei den Sizilianern nur das, was es seinem Wortlaut nach war, nämlich eben Frauenlob. Aber damit ist die Frage nach der Funktion nicht ausgeräumt, um die es denn auch in der Debatte ging, welche Krauß' These später noch ausgelöst hat. Diese Debatte ist insofern sehr zufriedenstellend verlaufen, als man ein das Mittelal-

¹⁵ Wo nur Handschriftensigle und Nummer angegeben werden, beziehe ich mich auf die Texte in *CLPIO* (1992).

¹⁶ Krauß (1973, 58).

¹⁷ Roncaglia (1995) sowie unten, p. 113ss.

¹⁸ *Le rime della Scuola siciliana* (1962, 626).

¹⁹ Krauß (1973, 55, 57).

²⁰ Fredi wird mit einem Beleg für den Engel, Pucciandone mit einem «comjat», Guglielmo mit einem kaiserlichen Vergleich («imperatrice») zitiert (ibid., 57, 65, 55). Die Autoren muß man allerdings erst identifizieren, da meist ohne Namensnennung und zudem so zitiert wird, als seien alle in Panvinis *Le rime della Scuola siciliana* (1962) vertretenen Autoren Sizilianer. Dies ist auch in Krauß (1994) nicht anders.

²¹ Siehe unten, p. 202ss.

ter betreffendes Problem auf gut mittelalterliche Weise abgehandelt hat, nämlich als dreigliedrige «disputatio» oder Tenzzone in Aufsätzen. Der von Krauß auf die «quaestio» nach der Funktion der sizilianischen Lyrik gegebenen Antwort hat Sebastian Neumeister 1993 ein «videtur quod non» entgegengesetzt, indem er diese Lyrik als eine «in sich geschlossene Spracheigenwelt» und als «esoterische Kunstübung» im Rahmen eines «autopoietischen Kunstsystems» deutete, als ein «Spiel» allerdings auch, das, wenn auch ohne politische Funktion, doch «durchaus aussagekräftig für die Art der Gesellschaft und der Geselligkeit am Hof Friedrichs II. sein k[ö]nn[e]». ²² Darauf hat Krauß 1994 mit einem energischen «sed contra» geantwortet, indem er seine These, insbesondere die Deutung der Engelshyperbel, noch einmal nachdrücklich bekräftigte, ²³ und Friedrich Wolfzettel hat die Debatte 1996 mit einem «respondeo dicendum» oder einer insofern salomonischen «determinatio» abgeschlossen, als er der sizilianischen Lyrik zwar eine gewisse «Autonomie» und Autoreflexivität zugestand, jedoch hervorhob, daß diese nur in einer «Autoreferentialität eigener Art» greifbar werde, nämlich in der «Selbstthematisierung des Dichtens» oder genauer: in der Reflexion auf die «Pflicht», durch Dichtung «zur Selbstlegitimierung als Gruppe» und nicht zuletzt zur «höfischen Repräsentation» beizutragen. Die «Autonomie» dieser Lyrik sei «in dem Zwang zur [Funktion der [politischen?]] Funktionslosigkeit» auf der Ebene der höfischen Repräsentation zu verankern. ²⁴

Autonom und zugleich sozial gebunden war nach diesem Urteil die sizilianische Lyrik also am Ende als Beitrag zur Selbstlegitimierung einer Gruppe und zur höfischen Repräsentation. Aber was wurde repräsentiert, wenn es weder, als Gegenstand allegorischen Lobs, die Macht des Herrn oder, als Gegenstand allegorischer «petitio», der Anspruch auf Erlangung oder Erhaltung der kaiserlichen oder königlich-apulischen Beamtenwürde noch, ganz abstrakt, sprachliche Autonomie war? Man bleibt vielleicht auf Wolfzettels Linie, wenn man den Frauendienst durch Frauenlob als ein «Spiel» versteht, das einerseits für nichts anderes als sich selbst stand und insofern als autonomes und «autopoietisches Kunstsystem» verstanden werden kann, mit welchem man aber andererseits nach außen den Anspruch «manifestierte», eine ganz eigene Welt mit eigenen Werten und Verhaltensweisen geschaffen zu haben und zu unterhalten. ²⁵ Der lyrische Frauendienst war, so verstanden, wahrscheinlich nichts weiter, aber auch nicht weniger, als eine der Verhaltensformen, mit welchen die höfische Welt sich als «Eigenwelt» behauptete und sich von anderen Welten, der

²² Neumeister (1993, 391, 392, 396).

²³ Krauß (1994).

²⁴ Wolfzettel (1996, 472, 466).

²⁵ Wenn man sagt, der Frauendienst sei höfische «Unterhaltung» gewesen, beachte man, daß «Unterhaltung» soviel wie 'Erhaltung durch Unterstützung' und nur sekundär auch 'Zeitvertreib' oder gar 'Zerstreuung' bedeutet. Dasselbe gilt für «intrattenimento».

geistlichen und bürgerlichen, abgrenzte, von der bäuerlichen ganz zu schweigen, obwohl der «vilan», «vilain», «dörper» oder «villano» immer wieder als Gegenfigur genannt worden ist. Die soziale Funktion des lyrischen Frauendienstes war es nach innen, der höfischen Welt eine auch «für die Art der Gesellschaft und der Geselligkeit am Hof Friedrichs II.» und darüber hinaus weiterhin «durchaus aussagekräftige» Form der Selbstfeier zur Verfügung zu stellen, nach außen hin diente er der ständischen Abgrenzung. Die Frage nach der Funktion in der kulturellen Praxis kommt, dies sei hier noch angemerkt, in der Regel zu kurz, wenn Probleme z.B. der Autorrolle und des lyrischen Subjekts ausschließlich im Rahmen der «Dynamik» zeitgenössischer Diskurse erörtert werden. Man läuft dann Gefahr, die Rechnung ohne einen mächtigen Wirt, den höfischen Veranstaltungskalender, zu machen.²⁶

In den beiden genannten Funktionen hat sich, wie sich zeigen wird, auch der Adel der italienischen Kommunen des Frauendienstes noch bedient. Um den Nachweis dafür zu führen, müssen allerdings zunächst vor allem zwei Vorstellungen abgebaut werden, welche den Blick auf das Phänomen verstellen, nämlich die Vorstellung, daß bereits die Gedichte der Sizilianer in den meisten Fällen nichts weiter als Versepisteln gewesen seien, die in privatesten Kreisen zirkulierten, sowie die Vorstellung von der bürgerlichen Herkunft und Mentalität eines Teils der Lyriker bereits an Friedrichs II. Hof und der «Bürgerlichkeit» sämtlicher Dichter, die später in den Kommunen gewirkt haben. Der Abbau dieser Vorstellungen wird im ersten Kapitel am Beispiel eines sizilianischen Liedes und seines «Sitzes im Leben» begonnen. Im zweiten Kapitel wird gezeigt, welches Modell dem lyrischen Frauendienst zugrunde lag. Im dritten Kapitel geht es um den theatralischen Aspekt der «effektiven höfisch-spektakulären Manifestationen» auch in Italien, demonstriert unter anderem an einem Beispiel, das bisher als Belegstück für die wenig effektiven «scambi epistolari» galt. Im ersten Teil des vierten Kapitels geht es um den «Sitz» weiterer sizilianischer Lieder «im Leben», im zweiten Teil um den lyrischen Herrendienst, der im toskanischen Contado, anders als an Friedrichs II. Hof, mit Händen zu greifen ist, und im dritten Teil um den kommunalen Adel als «Träger» des Frauendienstes sowie den öffentlichen Auftritt der Frauen, die Frauenschau und den lyrischen Schönheitskult als Standesmerkmal, welches den anderen von der Sozialgeschichtsschreibung herausgearbeiteten abgrenzenden Standesmerkmalen hinzuzufügen ist: Zum «arme portare» gehörte auch das «parlare d'amore».²⁷ Im fünften Kapitel wird der

²⁶ Hierzu Schulze (2003b, 179ss.). Bernsen (2001, 168, 207s.) z.B. geht in einem Kapitel über *Die Freisetzung des lyrischen Subjekts als reflektierende Instanz in der Dichtung Giacomo da Lentinis* nur am Rande auf die Frage ein, mit der Tendenz, die Macht des Wirts für unerheblich und sein Ableben aus diskursdynamischen, nicht sozialgeschichtlichen, Gründen für nahe bevorstehend zu halten.

²⁷ Siehe unten, p. 130ss., p. 156s. Es wäre auch merkwürdig, wenn es der Adel der italienischen Kommunen unterlassen hätte, in der damals üblichen öffentlich-

Nachweis geführt, daß nicht nur in Oberitalien Amorphöfe bekannt waren, man an Friedrichs II. Hof jedoch gute politische Gründe hatte, sich auf solche Spiele nicht einzulassen. In der Abweisung spiegelt sich noch die Vertrautheit mit ihnen. Das letzte Kapitel ist den theologischen Grundlagen der Figur der «donna-angelo» sowie Dantes *Vita Nova* als Spiegel der lyrischen Konvention gewidmet. Als Spiegel dieser Konvention oder als bildliche «documenti d'Amore» werden auch die Miniaturen der Handschrift P herangezogen, insbesondere die bemerkenswert häufige und ganz einzigartige Darstellung der Aufwartungsszene mit charakteristischen Gebärden (IV. 3. g) sowie, im Zusammenhang mit dem Amorspiel, das große Bild von Amors Herrschaft über den Hof (V. 4). Den Schluß bilden Bemerkungen zu einer literarischen Deutung un- oder vorliterarischer, weil pragmatisch gebundener Lyrik.

Der Haupttitel des Buches ist aus einer Bemerkung Boncompagnos da Signa abgeleitet.²⁸

rituellen Weise einem Phänomen zu huldigen, das Asfa-Wossen Asserate, dem hochadeligen Großneffen des letzten äthiopischen Kaisers, als Kern europäischer «Manieren» gilt: «Wenn man sich als Afrikaner fragt, was die Angel ist, um die sich das gesamte System der europäischen Manieren dreht, fällt die Antwort nicht schwer. Was die Europäer von allen anderen Kulturen der Welt unterscheidet, ist die Rolle, die sie der Frau zugewiesen haben. Oder man sollte vielleicht besser sagen: die Erfindung der «Dame» (Asfa-Wossen Asserate 2003, 46).

²⁸ Siehe unten, p. 56s.

I. Ein Bote erhält Urlaub

1. Text und Kontext

In der Einleitung zu einem vor wenigen Jahren erschienenen Buch über die von Bonagiunta Orbiciani zu Guido Guinizelli führende «Linie» hat sich Claudio Giunta gefragt, auf welche Leitvorstellungen man eine solche literaturgeschichtliche Darstellung gründen könne, und hat bei dieser Gelegenheit die folgenden Überlegungen über Text und Kontext angestellt: Die Gründung einer solchen Darstellung auf die Vorstellung von der monadischen «Autonomie» der Texte entfalle, da eine solche Autonomie nicht anzunehmen sei. Die Berücksichtigung der Einbettung der Texte in den «sozialen Kontext» und in «kulturelle Institutionen» entfalle aber ebenfalls, da hierfür die dokumentarische Grundlage nicht ausreiche. Man müsse sich daher auf die Einbettung der Texte in den «literarischen Kontext» beschränken:

«Si può semmai [...] dire [...] su che cosa *non può* fondarsi l'analisi: non dunque sui testi come monadi, a causa di un difetto di autonomia formale; né però sui fattori contestuali (leggi: le formazioni socioeconomiche, le istituzioni culturali), a causa di una deficienza oggettiva e incolmabile d'ordine documentario. Di necessità, il contesto letterario dovrà subentrare come orizzonte di riferimento a un contesto sociale le cui articolazioni – pubblico, committenti, statuto dei produttori – ci sfuggono» (14).¹

Die Beschränkung auf das «literarische System» lasse sich zudem mit dem forschungslogischen Argument rechtfertigen, daß dessen Analyse einer «Synthese» unter Einschuß des sozialen Kontextes notwendigerweise voranzugehen habe. Danach sei dann allerdings nicht mehr viel zu tun, weil man nach der Überschreitung der Grenzen dieses Systems vor der ange deuteten dokumentarischen Lücke stehe:

¹ Seitenangaben nach Giunta (1998). Kursivierung hier im Original, sonst in Zitaten, wo nicht anders vermerkt, stets von mir, außer bei lateinischen und sonstigen Fremdwörtern, die üblicherweise kursiviert werden. Mit seinem «concetto di intertestualità» (16) nähert sich Giunta Andreas Kahlitz und dessen Konzept von «Intertextualität als Substanzkonstitution» an. Kahlitz (1991, 61) setzt ohne Begründung für die romanische Lyrik des Frauenlobs generell «Situationsabstraktheit» voraus und sieht in «Strukturen intertextueller Korrespondenz» ein «Verfahren zu[ihrer] Überwindung».

«In primo luogo, proprio a causa dell'evanescenza dei dati extrartistici, una sintesi così fatta non potrà essere formulata se non dopo che l'analisi filologica abbia fornito una mappa quanto più possibile ampia e dettagliata degli oggetti tra i quali dobbiamo orientarci, e gli strumenti per una prima dimostrazione. Il catalogo dei fenomeni che si collocano all'interno del sistema letterario – le strutture retoriche, i filoni tematici, i generi, i rapporti tra testi e tra autori – deve precedere la loro interpretazione [...]. La seconda giustificazione è la coscienza di una lacuna cui ho già rapidamente accennato» (15).

Es stellt sich allerdings die Frage, ob das Bewußtsein von dieser Lücke nicht möglicherweise mitverantwortlich dafür ist, daß sie so weit zu klaffen scheint. Liegt diesem Bewußtsein nicht vielleicht eine Vorentscheidung zugrunde, die, mehr implizit als explizit, bewirkt, daß man mit «sozialem Kontext» und «kulturellen Institutionen», welche «Existenz» und «Erfolg» der Texte erklären könnten,² eigentlich gar nicht ernsthaft rechnet und für Indizien, die aus den Texten und dem literarischen «Innenraum» hinausweisen könnten, daher nicht sonderlich aufgeschlossen ist?

2. Abschied mit Gesang

Solche Indizien kann man z.B. in der folgenden ersten Strophe einer Kanzone von Bonagiunta Orbicciani (V 294) durchaus finden:

«Avengnaché *partenza*
meo core fac(i)e sentire,
e gravosi tormenti soportare,
non lascieragio senza
dolze *cantare e dire*
una così gran gioia trapassare;
e *ralegrare* – *altrui* così faragio
del meo greve dannagio,
per pianto 'n alegrenza convertire;
come fa la balena,
che, [n]cioché prende ména,
la partte, ove dimora, fa gioire».

Es handelt sich um ein Abschiedslied. Der bevorstehende Aufbruch und der Verlust seiner «gran gioia», also des Aufenthalts in der Nähe der Verehrten, verursacht dem Liebenden «gravosi tormenti», aber er denkt nicht daran, seinen Kummer still zu tragen, sondern ist bereit, mit seinem «dolze cantare e dire» andere zu erfreuen, indem er seinen «Schaden» und seine Klage in Freude verwandelt. Damit sagt er nichts anderes, als was auch Jacopo Mostacci in einem Abschiedslied gesagt hat (P 101):

«A pena pare – k' io sacia cantare
né 'n gio' mostrare k' eo degia piacere,
k' a me medesimo cred' esser furato,
considerando alo bre[ve] *partire*;

² Giunta (1998, 14).

e, se non fosse k' è più da laudare
 quello ke sa sua vogla covrire,
 quando gl' avene cosa oltra suo grato,
 non canterea né farea gio' parere.
 E *però canto*, dona mia valente,
 k' eo sò veracemente
 c' assai vo gravarea di mia pesança:
però, cantando, vo mand' allegrança
 e crederete -l di me certamente,
 ond' eo la mando, k'eo n' agio abundança».

Der Liebende befürchtet hier, wegen der bevorstehende Trennung nicht mehr singen und durch Gesang den anderen zu Gefallen Freude zeigen zu können, und wenn es nicht lobenswert wäre, seinen Kummer zu verbergen, würde er auch nicht singen. Weil er aber weiß, daß sein Leid auch seine Dame bekümmern würde, singt er dennoch, um ihr «Freude zu senden», wohl wissend, daß sie daraus den Schluß ziehen könnte, er selbst verfüge über Freude im Überfluß. Wie die Kerze leuchtet und, sich selbst verzehrend, anderen Licht gibt, so hat ihn seine Dame belehrt, soll auch er anderen Gutes tun, und so singt er, um andere «Freude empfinden» zu lassen,³ aber auch, um im eigenen Gemüt Hoffnung und darauf gegründete Freude zu wecken (P 101, 19ss.):

«e sì come candela si rischiare,
 c' ardendo face e dona altrui vedere,
 di questo sono per voi adroctinato,
 k' eo *canto e facio ad altrui gioi sentire*.
 E *però canto* sì amorosamente,
 acioké sia gaudente
 lo meo coragio di bona speranza».

Das Kerzengleichnis verwendet auch Bonagiunta⁴ (V 294, 13ss.):

«La gioia ch' i[n] perder lasso,
 mi strugie e mi consuma
 come candela c' a foco s' aprende».

Bereits bei den Trobadors war es Sängerpflcht, zur Freude der anderen auch dann zu singen, wenn einem, aus welchen Gründen immer, nicht danach zumute war, und das Kerzengleichnis stammt denn auch von Peire Raimon de Tolosa (PC 355, 5):

«Atressi cum la candela
 que si meteissa destrui
 per far clartat ad autrui,

³ Es handelt sich also um die von Wolfzettel (1996, 472, siehe auch oben, p. 11) hervorgehobene Reflexion auf die Dichter- und Sängerpflcht. Zu den höfischen Idealen der «hilaritas» und «iucunditas» Jaeger (2001, 232ss.).

⁴ Nach dem Gleichnis vom Wal, der sich für das Wohlergehen der Küstenbewohner opfert, am Ende der ersten Strophe.

*chant, on plus trac greu martire
per plazer de l'autre gem».⁵*

Ein Indiz, das deutlich über den literarischen «Innenraum» hinausweist, der hier mit dem Nachweis intertextueller Beziehungen oder von Vorprägungen noch einmal ausgeschritten worden ist, ist in allen diesen Texten die Gesangsansage. Es handelt sich dabei um einen im ursprünglichen Sinn des Wortes «performativen» Ausdruck, mit welchem eine Ausführung oder Aufführung angesagt wird. Da auch mitgeteilt wird, für wen gehandelt wird, signalisiert sie einen «sozialen Kontext» oder eine Situation. Der Sänger singt für Publikum, für die von ihm Verehrte und für andere. Dem «literarischen Kontext» ist bereits Giunta im Detail nachgegangen,⁶ über die sowohl bei Jacopo als auch bei Bonagiunta doppelt bestimmte Situation – Gesang vor Hörern zum Abschied – verliert er hingegen kein Wort.

3. Ein Axiom

Weshalb die Aufgeschlossenheit dafür fehlt, ist nicht schwer zu sagen. Hier dürfte sich die bereits angedeutete Vorentscheidung ausgewirkt haben, die sich näher als die Lehre vom «divorzio tra musica e poesia nel Duecento italiano» bestimmen läßt. Diese Lehre ist zwar an sich, da sie nicht unproblematisch ist, ein «tema cruciale», wie auch Giunta anmerkt, aber er weist darauf nur kurz in einer Fußnote hin und hält die Frage damit auch formal unterhalb der Schwelle der Diskussion.⁷ Die Lehre sei daher noch einmal in Erinnerung gerufen, und zwar unter Hervorhebung ihrer argumentationslogischen Form. Ihr Ahnvater ist Aristide Marigo, der 1938, wenn auch nur im Vorbeigehen, pauschal geurteilt hat, daß die italienische Kunstlyrik von allem Anfang an der Musik nicht mehr bedurft habe, weil sie sich selbst Musik genug und daher zwar nicht monadisch, aber doch in dem Sinne autonom gewesen sei, daß sie von Situationen

⁵ Peire Raimon de Tolosa (1935, 20s.).

⁶ Giunta (1998, 157ss.).

⁷ Ibid., 17, n. 8. Zu Geschichte und Kritik der Lehre Schulze (1989a, 1ss.). Giunta führt zur Neutralisierung der Kritik Antonelli (1994) an, «che ritorna alle tesi di Roncaglia», nicht jedoch Antonelli (1995, 336s.) mit der bemerkenswerten «constatazione [...] *ineludibile* [che] nelle grandi corti europee, fino appunto a Federico, la fortuna della lirica era legata, anche in quanto genere di intrattenimento, alla musica». Kursivierung im Original. Zur weiteren – spärlichen – Diskussion Beltrami (1999), Carapezza (1999), Schulze (2003a). Maria Sofia Lannutti hat sich auf diese Diskussion zwar nicht eingelassen, aber sowohl von musikwissenschaftlicher als auch philologischer Warte aus geurteilt: «Se si vuole parlare di «divorzio tra musica e poesia» nel repertorio lirico italiano [...], si potrà farlo [...] solo per la tradizione manoscritta [...], ma non per i procedimenti di composizione e le modalità di esecuzione, che erano con ogni probabilità gli stessi degli altri repertori lirici» (Lannutti 1999, 151).

oder gar Institutionen unabhängig war, wie sie gesungene Aufführung (also die «effektive höfisch-spektakuläre Manifestation» in der Tradition der Trobadors) voraussetzt,⁸ und als man ein halbes Menschenalter später den Versuch unternahm, diese Behauptung auch zu begründen, galt sie bereits so selbstverständlich als Feststellung einer historischen Tatsache, daß man in der Argumentation «more geometrico» verfahren konnte. Man setzte die Richtigkeit der Behauptung als Axiom voraus und leitete daraus nur noch die notwendigen Postulate ab. Was die hier in Frage stehenden Gesangsansagen betraf, so folgte aus dem Axiom, daß in den Gedichten keine solchen Ansagen mehr vorkommen könnten, und wenn trotzdem weiterhin Ausdrücke wie «io canto», «dico in cantando» und «cantare e dire» – letzterer wörtlich dem «singen unde sagen» der deutschen Minnesänger entsprechend – vorkämen,⁹ so könnten sie nicht mehr wörtlich gemeint gewesen sein. Das Postulat wurde daher mit einem Interpretament verbunden, demzufolge die Ausdrücke als «impronta lessicalizzata d'una situazione anteriore» aufzufassen seien, deren «carattere tradizionale» keine Schlüsse auf das Fortbestehen der Einbettung der Lyrik in Vortragssituationen zulasse, wohl aber den umgekehrten Schluß.¹⁰

Die Texte konnten eine solche These nicht nahelegen. Ausdrücke dieser Art sind zwar in der Tat, wie schon bei den Trobadors, Lexikalisierungen einer – eine Situation implizierenden – Handlung, aber aus den Texten ist nicht zu ersehen, daß man dergleichen inzwischen nur noch sagte, aber nicht mehr tat, und der Umstand, daß der Gesang «traditionell», d.h. weiterhin so wie bei den Trobadors, angesagt worden ist, spricht als bloßes Faktum noch nicht dafür, daß man die Ansagen nicht mehr so meinte. Eine eindeutige Wendung wie z.B. «io canto senza suono» kommt nicht vor, obwohl sie, wenn die These zuträfe, zu erwarten gewesen wäre, zumal

⁸ Marigo (1938, CXLIIs.).

⁹ In immerhin einem Fünftel der in *Le rime della Scuola siciliana* (1962) abgedruckten 171 sizilianischen und sikulo-toskanischen Kanzonen, also häufiger als im deutschen Minnesang. Bei Bonagiunta in zwei von elf Kanzonen, also ebenfalls fast in einem Fünftel.

¹⁰ Roncaglia (1978, 380s.). Als Vortrag bereits 1975. Wiederholt noch bei Brugnolo (1995, 329s.). Zu den Postulaten gehörte auch, daß das Wort «suono», 'Melodie', nicht mehr vorkommen könne. Zwar ist dessen Wiederherstellung in V 276, 3 nicht notwendig (Roncaglia 1978, 382s.), in V 99, P 24, 24 (Inghilfredi, siehe unten, p. 163) ist sie jedoch wegen des Reimspiels unumgänglich und in allen Ausgaben vorgenommen worden, und in V 134, L 32, P 2, 5 (Guittone d'Arezzo) kommt das Wort in einwandfreier Dreifachüberlieferung im Reim vor («trovar novel sòno»). Diese beiden Fälle ließ auch Antonelli (1994, 319s.) weiterhin außer Betracht. Zu axiomatischer Argumentation neigt man nach Coleman (1996, 56–63) auch bei der Erforschung der spätmittelalterlichen erzählenden Literatur. Man setzt voraus, daß diese nur noch gelesen wurde, und folgert daraus, daß alles, was in den Texten auf Oralität deutet, als Oralitätsfiktion zu verstehen sei, ohne Beweise aus unzweideutigen Quellen für erforderlich zu halten. Die Möglichkeit gilt bereits als Beweis.

z.B. Aimeric de Peguilhan die Melodielosigkeit eines seiner Gedichte mit einer solchen Wendung ausdrücklich angesagt hat:

«Can qe m fezes vers ni çanço,
Eras *voil far mox senes so*.¹¹

Die These von der im skizzierten Sinn autonomen frühen italienischen Lyrik konnte also, da die Texte nicht in diese Richtung wiesen, nur als freie Setzung aufkommen, aber gänzlich frei dürfte man dabei wohl kaum gewesen sein. Die Opposition von aufführungsgebundener und anspruchsvollerer autonomer Lyrik erinnert vielmehr nur zu sehr an Mallarmés durch Richard Wagners poetisch-musikalisch-gestisches Gesamtkunstwerk provozierte Bestimmung der autonomen Lyrik als reinere «Oper», die, frei von aller Aufführungskontingenz, in «idealer Aufführung» auf der «inneren Bühne» Ereignis werde.¹² Die Herkunft der Vorstellung von der autonomen Lyrik ist denn auch deutlich einer Bemerkung des Musikwissenschaftlers Nino Pirrotta anzumerken, der zwar, was die Verbindung von Lyrik und Musik auch in Italien betrifft, an sich eher «Kontributist» als «Divorzyst» war, in Anbetracht der Gedankentiefe von Dantes Kanzonen als Alternative zu einer gesungenen Aufführung bei diesem Dichter aber durchaus «il più puro e spirituale di tutti i suoni, quello di una recitazione mentale da parte di un lettore ammirato e pensoso» gelten zu lassen bereit war,¹³ eine Wendung, die nur zu deutlich an Mallarmés «Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit» anklingt,¹⁴ ohne daß man eine genauere Kenntnis von Mallarmés Schriften voraussetzen müßte. Eine solche Vorstellung von der autonomen Lyrik lag inzwischen einfach in der Luft. Dante ist allerdings ein späterer Dichter, und was für ihn gelten könnte, gilt nicht auch schon für die Sizilianer und Bonagiunta Orbicciani.¹⁵

4. Kontext

Wie modern und daher möglicherweise anachronistisch und wie problematisch begründet die Lehre von der situationsautonomen oder «situationsabstrakten»¹⁶ frühen italienischen Lyrik aber auch sein mag, sie tut, sei es explizit oder implizit, ihre Wirkung. Sie macht z.B. unempfindlich für Indizien, die über die Texte und die Grenzen des innerliterarischen Raums hinausweisen könnten. Auf den «performativen» Gehalt von Gesangs-

¹¹ Aimeric de Peguilhan (1950, 208).

¹² *Planches et feuillets* (Mallarmé 1961, 324–330, hier 328s.); *Le Livre, instrument spirituel* (378–382, hier 380); *Crise de vers* (360–368, hier 368).

¹³ Pirrotta (1980, 7).

¹⁴ Mallarmé (1961, 380). Zu Mallarmé selbst als Leser Schulze (1981).

¹⁵ Zu Dante unten, p. 82s., p. 224ss. und p. 233s.

¹⁶ Siehe oben, p. 14, n. 1.

sagen geht Giunta z.B. nicht ein, wenn er sie überhaupt registriert. Ferner begünstigt die Lehre die Vernachlässigung all dessen, was außerhalb des innerliterarischen Raums etwa über die Umstände, unter welchen diese Lyrik kultiviert worden ist, über die Einschätzung des Verhältnisses von Text und Aufführung und Text und Musik durch Zeitgenossen, und schließlich auch über die «Träger» dieser Lyrik, die Autoren und ihr Publikum, in Erfahrung zu bringen ist. So spricht gewiß nicht für situations-autonome oder situationsabstrakte Lyrik, daß die zeitgenössischen Chronisten vom höfischen Singen berichten, nicht jedoch vom Gesangsverzicht schon an den Höfen Friedrichs II. und seines Sohnes Manfred, also von einer Neuerung, die ihnen als auffällige Abweichung von dem, was sonst an den Höfen üblich war, gewiß nicht verborgen geblieben wäre. Salimbene de Adam weiß stattdessen zu berichten, daß Friedrich II., außer lesen und schreiben, auch singen, dichten und vertonen konnte und sein Sohn Enzo «cansionum inventor» war. Von Manfred sagt er dies nicht, vermerkt aber, daß dessen Großkämmerer, Graf Manfred Maletta, noch am sizilischen Hof Peters von Aragon «optimus et perfectus in cansionibus inveniendis et cantilenis excogitandis» war und «in sonandis instrumentis» nicht Seinesgleichen hatte. Giovanni Villani weiß, daß auch Manfred, wie sein Kämmerer, den er Manfredi Bonetta nennt, «sonatore e cantatore» war, und ebenso nennt Jacopo d'Acqui Manfred einen «cantor et inventor cansionum» und weiß zudem zu berichten, daß sein Hof «scola omnium instrumentorum et cansionum mundi» war.¹⁷ Sollten diese Leute falsch unterrichtet gewesen sein oder zu Topoi gegriffen haben, der Topos in solchen Fällen als Aussage verstanden, die «nicht so gemeint» ist? Man braucht sich gewiß nicht darüber zu wundern, daß sie dergleichen vor allem von hohen Herren und selten von Leuten schlichteren Standes sagten, da diese kaum zu einer allgemeineren Charakterisierung herausforderten. Salimbene erwähnt neben der Sangeskunst je eines Erzbischofs und Bischofs immerhin noch diejenige eines seiner Onkel, sagt jedoch nichts darüber, daß auch Friedrichs Vater Heinrich VI., sein Enkel Konradin und vor allem Karl von Anjou, von dem wir dies noch sicherer als von den beiden anderen wissen,¹⁸ Sänger waren. Dies spricht wohl kaum dafür, daß es sich bei dem Lob der Sangeskunst um einen «automatisch» eingesetzten Topos des Herrenlobs handeln könnte. Historiker haben daraus denn auch auf den «amour du chant et de la musique» als «fondement de la culture aristocratique» geschlossen.¹⁹ Giulio Bertoni hielt solche Zeug-

¹⁷ Salimbene de Adam (1966, 508, 480, 686), Giovanni Villani (1990, I 339s.), Jacopo d'Acqui (1848, 1592). Zu Manfred Maletta Palumbo (1959, 109–225).

¹⁸ Salimbene de Adam (1966, 630, 461, 76). Zu Karl von Anjou Sabatini (1975, 287): Er konnte außer singen auch vertonen, wie Gedichte bezeugen, welche andere ihm zur Vertonung haben zugehen lassen.

¹⁹ Paul (1967, 425s.).

nisse in seiner Literaturgeschichte des Duecento (1910, 31939, letzter Nachdruck 1964) noch für mitteilenswert, nachdem sich die Lehre vom «divorzio» durchgesetzt hatte, verlor man jedoch das Interesse daran, wohl nicht ohne Folgen für die Herausbildung des Bewußtseins von der dokumentarischen Lücke.

Wenn man bereits damals den Vorzug der «idealen Aufführung» auf der «inneren Bühne» entdeckt hätte, müßten sich in den außerliterarischen Quellen Hinweise auf die Bevorzugung der Lektüre und die Abwertung der Aufführung finden lassen, aber wenn man sich danach umschaute, wird man nicht fündig. Stattdessen findet man Anzeichen dafür, daß die Wertschätzung aufgeführter Lyrik weiterhin ungebrochen war. So verdankt man Boncompagno da Signa die früheste Würdigung des Minnesangs als *Minnesang* in einem Lehrbuch der Rhetorik, denn in seiner *Rhetorica novissima*, die aus dem Jahre 1235, also aus einer Zeit stammt, zu welcher in Süditalien die höfische Lyrik in der Landessprache aufblühte, heißt es unter der Überschrift *De adulatione quam fit in cantur*:

«In cantu quidem fit adulatio multiformis, quia melodia est umbrosum adulationis velamen, ex eo quod cantus demulcet et verba suadent».²⁰

Als Rhetoriker wußte er offenbar die Verbindung des Frauenlobs mit dem Gesang wegen der doppelten Wirkung zu schätzen.²¹ Der Verdacht, daß ihr Frauenlob nur Schmeichelei sein könnte, war im übrigen auch den Lyrikern nicht unbekannt, wie daraus hervorgeht, daß sich etwa Jacopo Mostacci in der Kanzone *Amore, ben veio che mi fa tenere* dagegen zur Wehr gesetzt hat (V 43, 25s.): «s'io sono dato in voi *laudare* / non vi paia *losinga*». Noch eindrucksvoller und auch ausführlicher hat sich Roger Bacon im Rahmen seiner Musikästhetik über das Zusammenwirken von Text und Musik geäußert. In seinem *Opus tertium* unterscheidet er vier Arten von Musik, nämlich den Gesang, die «musica melica», und drei Arten von «Textmusik», die «musica prosaica», also die rhythmisch geordnete Prosa, die «musica metrica», die in klassischen Versmaßen verfaßte Dichtung, und die «musica rhythmica», die silbenzählende und gereimte Dichtung. Diese vier Arten von Musik richten sich an das Gehör, aber es gibt noch eine weitere, die sich an den Gesichtssinn wendet:

«Præter vero has partes musicæ, quæ sunt circa sonum, sunt aliæ, quæ sunt circa visibile, quod est gestus, qui comprehendit exultationes et omnes flexus corporis. Nam conformantur gestus cantui, et instrumentis, et metro, motibus consimilibus et configurationibus competentibus, ut completa delectatio habeatur,

²⁰ Boncompagno da Signa (1892, 287).

²¹ Ähnlich hat später auch Dante noch gedacht, als er Amor die Empfehlung aussprechen ließ, eine Ballata mit einer Melodie ausstatten zu lassen, einer «soave armonia, nella quale io sarò tutte le volte che sarà mestiere». Als Helfer sitzt Amor in der Melodie, nicht im Text. Im neuesten Kommentar zur *Vita Nova* (Dante 1996, 60) heißt es denn auch: «a norma del c. [5] 15 [nach bisheriger Zählung XII 8], Amore e musica «sono una cosa».

non solum auditus sed visus. Nos enim videmus quod ars instrumentorum, et cantus, et metri, et rhythmī, non vadit in plenam delectationem sensibilem, nisi simul adsint gestus, et exultationes, et flexus corporales; quæ omnia cum conformentur proportionibus convenientibus, fit perfecta delectatio sensibilis apud duos sensus. [...] gestus est radix musicæ, sicut metrum et sicut melos, id est, cantus». ²²

Um zu «perfecta delectatio sensibilis», also zu «vollkommenem ästhetischen Vergnügen» zu gelangen, genügte es demnach nicht, sich lesenden Augen dem Zauber der «Textmusik» hinzugeben, Gehör und Gesichtssinn mußten vielmehr – letzterer nicht durch ein Schriftbild, sondern durch Gesten – gemeinsam und gleichzeitig angesprochen werden, und dies geschah wohl am vollkommensten, wenn man mit offenen Ohren und Augen der Aufführung eines Tanzlieds beiwohnte. Aber auch beim Vortrag von Kanzonen dürfte der Gesichtssinn nicht zu kurz gekommen sein, da Gesang schon aus vortragstechnischen Gründen «gestus» und «flexus» hervorbringt, nämlich Vortragsgesten, die sich ihm auf natürliche Weise «konformieren». ²³ Statt auf ein Lob der autonomen Lyrik und der «recitazione mentale» oder «idealen Aufführung» auf der «inneren Bühne» trifft man hier also auf die erste Würdigung des poetisch-musikalisch-gestischen «Gesamtkunstwerks» aus wirkungsästhetischer Sicht.

Ungefähr zur selben Zeit, zu welcher Boncompagno da Signa die Verbindung des Frauenlobs mit der Musik wegen der doppelten Wirkung in seiner zweiten Rhetorik würdigt, kommen zunehmend Schriften in Umlauf, in welchen man sich mit dem Nutzen der Festfreude für die Erhaltung und Stärkung der Gesundheit und Jugend befaßt und dabei auch den Beitrag von Musik und Gesang zur Festfreude nicht übersieht. Im *Liber de conseruatione iuuentutis* z.B. wird eine Reihe von Dingen aufgeführt, die zu einem Fest gehören, nämlich das Tragen schöner Kleider, das Hören oder Lesen erfreulicher Bücher, das Hören erfreulicher Reden, der Anblick schöner Gesichter und sonstiger schöner Dinge, das Sitzen bei wohlgekleideten jungen Frauen, das Gespräch mit ihnen, das Spielen erfreulicher Spiele und nicht zuletzt, vielmehr an zweiter und dritter Stelle, das Hören von Instrumentalmusik und wohlklingenden Liedern. Läse man

²² Roger Bacon (1859/1965, 232). Was die «exultationes» betrifft, so unterscheidet Isidor von Sevilla in *De differentiis*: «Laetitia est mentis gaudium, exultatio vero verborum atque membrorum» (Isidorus 1992, 134).

²³ Zur Bedeutung der Gestik für die «persuasio poetica» siehe seine *Moralis Philosophia* (Roger Bacon 1953, 258). Selbst bei der Predigt wollte er sich auf die Wirkung des Worts allein nicht verlassen, siehe *Opus tertium* (Roger Bacon 1859/1965, 305), zitiert weiter unten, p. 79. Salimbene de Adam (1966, 61) hat ebenfalls offene Augen für die Gesten, die eine musikalische Darbietung begleiten: «Et habebant in manibus, tam femine quam masculi, viellas et cytharas et alia genera musicorum diversa, in quibus modulos faciebant dulcissimos, et gestus representabant ydoneos. [...] Et cantio quam cantabant inusitata erat et pulcra, et quantum ad verba, et quantum ad vocum varietatem et modum cantandi, usque adeo ut cor iocundum redderetur supra modum».