

Die Tenzone in der neueren deutschen Literatur
Staatsexamens-Zulassungsarbeit von Tanja Holzinger
Universität Erlangen, 2009

Inhaltsverzeichnis

1	Das Gespräch – Einleitung und Vorhaben	6
2	Forschungsstand und Literaturlage.....	9
3	Geschichte der Tenzone	11
3.1	Die altprovenzalische Trobadordichtung.....	11
3.2	Die italienische Tenzone.....	15
4	Voraussetzung: Literarische Geselligkeit	16
4.1	Der literarische Verein <i>Tunnel über der Spree</i>	17
4.2	Literatur-Internetforen als Orte literarischer Geselligkeit	19
5	Zur Unterscheidung der Arten – Die Tenzone und verwandte Phänomene.....	20
5.1	Intertextualität – <i>Sonette an Orpheus</i>	21
5.1.1	Textauswahl	21
5.1.2	Faßbenders Kontrafaktur der <i>Orpheus-Sonette</i>	22
5.1.3	<i>Rühmen, das ist's</i> – Rarisch im Wettstreit mit Rilke	24
5.1.4	Aneignung durch Reduktion: Harigs <i>Sonette an Orpheus</i>	27
5.2	Das Sonett als Brief	29
5.3	Geplante Wettkämpfe	31
5.3.1	Fragestellung	31
5.3.2	Schiedsrichterverfahren	34
5.3.3	Themen	36
5.3.4	Fazit: Nähe zum altprovenzalischen Partimen	37
5.4	Ungeplante Tenzonen	38
5.4.1	Schreibanlässe	38
5.4.2	Themen	40
5.5	Vergleichendes Fazit.....	41
6	Formale Unterscheidung der Tenzonenarten	42
6.1	Tenzonen nicht in Sonettform.....	42
6.1.1	<i>Schäfergedicht</i>	43
6.1.2	<i>Sängerstreit</i>	45
6.1.3	<i>Gespräch und Gegenstück</i>	48
6.1.4	<i>Ein schönes Fräulein</i>	50
6.1.5	<i>Reden ist Silber, Schweigen ist Gold</i>	51
6.1.6	Fazit	52

6.2	Tenzonen in Sonettform.....	53
6.2.1	Sonette ohne Reimübernahme	53
6.2.2	Exkurs: Bouts-rimés	54
6.2.3	Sonett-Tenzonen mit Reimübernahme	57
6.2.3.1	Direkte Übernahme aller Reime	57
6.2.3.2	Terzett-Reime als Quartett-Reime	59
6.2.3.3	Lockere Mischform – Die Tenzone <i>Leben</i>	63
7	<i>fulgura.de</i> – Heimstatt der Tenzone heute	67
7.1	Website, Meiendorfer Drucke Wohlleben und Rarisch	67
7.2	Tenzonen bei <i>fulgura.de</i> – formale und inhaltliche Übersicht	68
7.3	Einzelinterpretation: <i>Hieb- und stichfest</i> – eine poetologische Tenzone.....	69
7.3.1	Entstehung	70
7.3.2	Argumentationsstruktur	70
7.3.3	Formale Analyse	76
7.3.3.1	Rarischs Sonett-Poetik.....	76
7.3.3.2	Versform	76
7.3.3.3	Das spielerische Element.....	78
7.3.4	Elemente der Dialogizität	81
7.3.4.1	Überschriften und Wortwahl.....	82
7.3.4.2	Reime.....	83
7.3.4.3	Bildsprache	85
7.3.5	Einordnung der Tenzonenart	87
8	Zusammenfassende Schlussbemerkung	88
9	Literaturverzeichnis	90
9.1	Primärliteratur.....	90
9.2	Sekundärliteratur	91
9.3	Internetforen-Adressen	94

1 Das Gespräch – Einleitung und Vorhaben

Das Gespräch gilt allgemein als eine der grundlegenden Interaktionen der Menschen miteinander. Seine literarische Entsprechung findet es im Dialog.¹ Eine ganz spezielle Art des literarischen Dialogs ist Gegenstand dieser Arbeit, nämlich der Dialog von Dichtern über das Medium Gedicht. Nimmt man die Ausführungen moderner Lyriker und auch Lyriktheoretiker wie beispielsweise Gottfried Benn als Grundlage, so müsste man zu dem Schluss kommen, dass diese Art des Dialogs im 20. beziehungsweise 21. Jahrhundert eine uninteressante, nicht gepflegte Form sein muss. Denn Benn, so führt August Langen in seiner Arbeit über das dialogische Spiel aus, verstehe die moderne Lyrik als Produkt absoluter Einsamkeit, ohne Gedanken an einen Partner oder Leser.² Doch das ist, betrachtet man Phänomene der Lyrikgeschichte oder auch die jüngste Lyrikproduktion, nicht der Fall. Gerade am Ende des letzten und in diesem Jahrhundert hat der Gedicht-Dialog, die Tenzzone, eine Wiederbelebung erfahren, die nicht zuletzt auf die Möglichkeiten der Vernetzung und Kommunikation über das Internet zurückzuführen ist.

Die Aktualität der Gattung sowie der Umstand, dass sie in der Forschung bis heute weitestgehend unbeachtet blieb, sind für mich Veranlassung genug, in dieser Arbeit einen genaueren Blick auf die Tenzonendichtung in der neueren deutschen Literatur zu werfen. Zur genauen Definition meines Arbeitsgegenstandes ist es unabdingbar festzulegen, welche Formen des dialogischen Gedichts Relevanz für die folgenden Untersuchungen besitzen.

Hierfür bietet sich eine Definition ex negativo an, da über den Ausschluss

¹ Als „Gespräch“ bezeichnet die Literaturwissenschaft den tatsächlich stattfindenden sprachlichen Austausch, als „Dialog“ dagegen seine literarische Ausformung (Steinhoff, Hans-Hugo: Gespräch. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990. S.181).

² Langen, August: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600-1900). Heidelberg 1966. S.13.

bestimmter Textsorten die Kriterien meiner Auswahl am deutlichsten hervortreten. Da mein Hauptaugenmerk auf der Kommunikation zwischen Dichtern mithilfe ihrer Gedichte liegt, werde ich nicht mit dem Ausgangspunkt arbeiten, den Langen für *Das dialogische Spiel* angibt:

Die Urzelle dieser Struktur ist das Gedichtpaar, zunächst im weitesten Sinne noch ohne Verteilung auf mehrere Partner die Verbindung von zwei Gedichten, die, durch das tertium comparationis desselben Themas verknüpft, dieses in verschiedener Weise, gern in direkter Antithese behandeln [...].³

Gerade die beiden Partner, die miteinander durch ihre Texte in Interaktion treten, sind ausschlaggebend für die Auswahl der hier behandelten Texte. Ich werde also keine Gedichte behandeln, die in sich einer dialogischen Struktur folgen oder als Gegensatzpaare von einem Dichter verfasst wurden. Ebenso wenig werden fingierte Streitgedichte Beachtung finden.⁴

Grundlegend für meine Betrachtungen ist die Tradition der Tenzzone, wie sie sich aus der provenzalischen Trobadordichtung ableitet.⁵ Der Begriff „Tenzzone“ beziehungsweise die altprovenzalische Bezeichnung *tenso* leitet sich vom provenzalischen *tensar*, was „streiten“ bedeutet, ab.⁶ Neumeister definiert die Tenzzone im engeren Sinne als einen durch Liedform streng geregelten, strophenweise abwechselnden Gedankenaustausch zwischen zwei Trobadors.⁷ Bezogen auf die neuere deutsche Literatur nenne ich noch zwei Definitionen, die sowohl inhaltlich als auch bezogen auf ihr Alter weit auseinanderliegen. Jakob Minor benennt die Tenzzone auch als Streitgedicht oder Wettgesang, dem ein Thema vorausgeschickt wird⁸, und erklärt weiterhin:

Die Dichter behandeln es [das Thema] dann jeder in einer Reihe von Strophen, deren letzte Zeilen immer wieder auf die im Thema aufgeworfene Frage antworten, während die ersten die Beweisführung enthalten.⁹

³ Langen: *Dialogisches Spiel*. S.29.

⁴ Vgl. dazu Kap. 3.1 dieser Arbeit.

⁵ Vgl. dazu ebd.

⁶ Selbach, Ludwig: *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältnis zu ähnlichen Dichtungen anderer Literaturen*. Marburg 1886. S.1.

⁷ Neumeister, Sebastian: *Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen*. München 1969. S.15.

⁸ Minor, Jakob: *Neuhochdeutsche Metrik. Ein Handbuch*. Straßburg 1893. S.462.

⁹ Ebd. S.462f.

Dass diese Definition sehr eng gefasst ist, liegt wohl daran, dass sich Minor an der Form des von ihm aufgeführten Beispiels, des *Sängerstreits* zwischen Ludwig Uhland und Friedrich Rückert¹⁰, orientiert. Walter Hettche dagegen fasst die Form etwas weniger streng auf. Obwohl auch er erklärt, dass zwei Dichter ein vorgegebenes Thema diskutieren, gesteht er der Tenzonendichtung formale Freiheiten zu. Seiner Definition nach sind keine strengen Vorschriften bezüglich der Strophenform gegeben; die Argumentation kann entweder strophenweise abwechselnd aufgebaut sein oder in der Form, dass zuerst ein Dichter seine Argumente in mehreren Strophen vorträgt und daraufhin sein Gegner.¹¹

Der Tenor dieser Definitionen verweist auf das Streiten der Sänger oder Dichter, man kann also von der Tenzone weitestgehend als von einem Streitgedicht sprechen. Streitgedichte in diesem Sinne werden auch den Hauptteil der behandelten Texte in meiner Arbeit ausmachen. Doch reicht es meiner Meinung nach nicht aus, sich auf diese recht enge Definition zu beschränken. Um die Gattung wirklich zu erfassen, müssen ebenso Formen des Dialogs in Gedichtform berücksichtigt werden, die dieses Element entbehren und eher als Randphänomene der Gattung zu bezeichnen sind. Darunter verstehe ich zum einen den Dialog eines Dichters mit dem Werk eines anderen anhand intertextueller Bezüge, zum anderen aber auch Brief-Korrespondenzen in Form von Gedichten, genauer gesagt Sonetten. Die Analyse dieser Randtexte dient paradoxerweise dazu, die Tenzone zu definieren, wie auch die Offenheit der Gattungsgrenze zu demonstrieren.

Im Folgenden wird also die Tenzonendichtung der neueren deutschen Literatur näher betrachtet. Dabei geht es mir insbesondere darum, die teilweise sehr unterschiedlichen Spielarten der Gattung vorzustellen. Entstehung, Themen, Traditionsbezug und vor allem auch die formale Ausgestaltung werden eine wichtige Rolle spielen. Doch werde ich nicht nur die große Diversität der

¹⁰ Vgl. dazu die Analyse in Kap. 6.1.2 dieser Arbeit.

¹¹ Hettche, Walter: Die Tenzonendichtung im „Tunnel über der Spree“. In: Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 4 (2001). S.24-35. Hier: S.24f.

Erscheinungsformen innerhalb der Tenzonendichtung der letzten Jahrhunderte aufzeigen, sondern auch immer wieder auf verbindende Elemente verweisen. Obwohl ein breiter Überblick über die Gattung gegeben wird, liegt der Fokus dieser Arbeit eindeutig auf der Aktualität der Gattung und damit auf den Beispielen, die in den letzten Jahren und Jahrzehnten entstanden sind.

2 Forschungsstand und Literaturlage

Ziel dieser Arbeit ist es nicht, ein spezielles Einzelproblem der Tenzonendichtung zu beleuchten, sondern einen groben Überblick über die Gattung und ihre Verwendung in der neueren deutschen Literatur zu geben. Diese recht breite Themenstellung rührt daher, dass die Streitgedicht-Literatur dieser Zeit von der Forschung bisher weitgehend ignoriert wurde. Was Gustav Bebermeyer schon in den 80er Jahren feststellte, ist heute noch gültig: Der Gesamtkomplex „Streitgedicht“ bedarf der Erforschung.¹²

Von dieser Feststellung ausgenommen werden kann die Tenzone der provenzalischen Trobador-Lyrik, die durch eine Reihe sachdienlicher Arbeiten recht gut bearbeitet ist.¹³ Diese mediävistische Forschung liegt auch dieser Arbeit zugrunde, insofern sie es ermöglicht, den Traditionsbezug der hier behandelten Tenzonen zu untersuchen.

Sucht man nach Sekundärliteratur über die Tenzonendichtung der neueren deutschen Literatur, so stößt man nur selten auf mehr als sehr knappe Angaben. Arbeiten über das Sonett enthalten teilweise Hinweise auf die Gattung.¹⁴ Auch Langen spricht in seiner Arbeit *Dialogisches Spiel* die Tenzone mehrmals an,

¹² Bebermeyer, Gustav: Streitgedicht/Streitgespräch. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 4, hg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser. 2. Aufl. Berlin/New York 1984. S.228-245. Hier: S.243.

¹³ Angaben zur Forschungsliteratur über die provenzalische Tenzone finden sich in Kap. 3.1 dieser Arbeit.

¹⁴ Mönch erklärt, dass das Sonett sich früh als passende Form für Tenzonen angeboten habe, gibt aber keine weiteren Informationen zur Tenzone (Mönch, Walter: Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg 1955. S.28); Böhn erwähnt eine Tenzone aus dem 20. Jahrhundert als „Sonettstreit“ (Böhn, Andreas: Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form. Stuttgart 1999. S.66-68).

beispielsweise als Gesprächsgedicht in der Romantik¹⁵ oder mit Hinweis auf die Berliner Mittwochsgesellschaft¹⁶, er befasst sich aber nicht näher mit ihr, wahrscheinlich, weil er sie als für die Literaturwissenschaft belanglos einstuft.¹⁷

Die einzige Studie, die sich näher mit der Gattung beschäftigt und sogar auf einzelne Texte eingeht, ist der Aufsatz Hettches *Die Tenzonenproduktion im „Tunnel über der Spree“*.¹⁸ Hettche beschäftigt sich mit Themen, Form und Entstehungsumständen der Tenzonen in der Dichtergesellschaft *Tunnel über der Spree*, der auch Theodor Fontane angehörte.¹⁹

Die Tenzone in der neueren deutschen Literatur ist also ein recht unerforschtes Gebiet und die Forschungsliteratur demgemäß äußerst knapp. Deshalb nähere ich mich für diese Arbeit zum einen über die mediävistische Forschung an, zum anderen – vor allem was die jüngste Tenzonenproduktion betrifft – über Selbstaussagen der jeweiligen Autoren wie beispielsweise Klaus M. Rarisch oder Robert Wohlleben. Nicht zuletzt der Umstand, dass ich kaum auf Forschungsliteratur zurückgreifen oder verweisen kann, macht detaillierte Analysen einzelner Phänomene nötig. Nur das ermöglicht überhaupt einen groben Überblick über die Gattung.

Als Textmaterial aus den letzten Jahren und Jahrzehnten dienen mir vor allem Tenzonen, an denen Klaus M. Rarisch beteiligt ist, sowie eine Tenzone, die in einem Internet-Forum entstanden ist.²⁰ Für die Tenzonendichtung des 17. bis 19. Jahrhunderts greife ich auf die wenigen gedruckt vorliegenden Texte aus dem *Tunnel über der Spree* und dem *Pegnesischen Blumenorden* sowie

¹⁵ Langen: Dialogisches Spiel. S.151.

¹⁶ Gegründet 1824; ebd. S.163.

¹⁷ Ebd.

¹⁸ Hettche: Tenzonendichtung.

¹⁹ Zum Tunnel über der Spree vgl. Kap. 4.1 dieser Arbeit.

²⁰ Anmerkung zur Schreibkonvention: Gerade die jüngsten Tenzonenproduktionen besitzen häufig keinen Gesamttitel. Um die Zusammengehörigkeit der Texte deutlich zu machen, fasse ich sie jeweils unter einem Titel, der sich aus dem Titel des ersten Textes ableitet und häufig auch in Kommentaren von den Autoren selbst verwendet wird, zusammen. Die Strophen innerhalb einer Tenzone werden durchgezählt und mit römischen Ziffern versehen; handelt es sich um Tenzonen in Sonett-Form, wird jedes Sonett gezählt. Die Zählung ist dabei unabhängig vom Autor.

Streitgedichten zwischen Friedrich Rückert und Ludwig Uhland und zwischen Wilhelm Wackernagel, Karl Simrock und Josef Kugler zurück.

3 Geschichte der Tenzone

3.1 Die altprovenzalische Trobadordichtung

Will man das Streitgedicht wirklich bis zu seinem Ursprung zurückverfolgen, so muss man mit der Betrachtung in der Antike beginnen²¹ und diese Entwicklung bis zur mittellateinischen Literatur hin zu den mittelhochdeutschen Streitgedichten wie dem von Frauenlob nachvollziehen. Da sowohl die antike Literatur als auch die mittellateinische und mittelhochdeutsche vor allem fingierte Streitgedichte hervorgebracht hat, in denen meist abstrakte Begriffe oder Gegenstände miteinander um ihren Vorrang ringen²², nicht aber zwei Dichter miteinander im Wettkampf oder Dialog stehen, soll die Geschichte dieser Art Streitgedichte in dieser Arbeit ausgeklammert werden. Für den Gegenstand dieser Arbeit, nämlich die Kommunikation zwischen Dichtern durch das Medium Gedicht, liegt der Ausgangspunkt im Streitgedicht der altprovenzalischen Trobador-Lyrik.

Diese mittelalterliche Form der Tenzone ist von der Wissenschaft bisher am ausführlichsten erforscht worden, was wohl nicht zuletzt daran liegt, dass das Streitgedicht zu den vier größten Gattungen der provenzalischen Trobador-Lyrik gehört und ungefähr 200 Texte erhalten sind.²³ Die Forschungsgeschichte reicht in diesem Bereich bis ins 19. Jahrhundert zurück, wo mit der Arbeit Selbachs eine bis heute als Standard anzusehende Arbeit über dieses Thema erschienen ist.²⁴

Die Entwicklung der Gattung „Streitgedicht“ in der provenzalischen Dichtung nimmt, wie man heute allgemein annimmt, mit der Tenzone zwischen

²¹ Bebermeyer: Streitgedicht. S.230f.

²² Ebd. S.228f., 235-237.

²³ Neumeister: Spiel. S.184; Bebermeyer: Streitgedicht. S.232.

²⁴ Selbach: Streitgedicht.

Uc Catola und Marcabru noch vor 1137 ihren Anfang.²⁵ Einige Merkmale der Tenzone lassen sich an den ersten Strophen des Liedes erkennen:

Amics Marchabrun, car digam
un vers d'amor, que per cor am,
q'a l'hora que nos partiram
en sia loing chanz auziz.

Ugo Catola, er fazam;
mas de faus' amiatat me clam,
q'anc pos la serps baissa lo ram
no foron tant enganairiz.

Marcabrun, ço no m'es pas bon
qe d'amor digaz si ben non;
per zo-us en move la tenzon,
qe d'amor fui naz e noiriz.²⁶

Die beiden Dichter übernehmen wechselweise je eine Strophe, was auch in der weiteren Gattungsentwicklung ein wichtiges Formmerkmal ist²⁷, obwohl auch Texte mit Redewechseln innerhalb der Strophen bekannt sind.²⁸ Hier wird dies vor allem dadurch deutlich, dass der jeweils Sprechende seinen Gegner zu Beginn jeder Strophe namentlich anspricht.

Ein weiterer wichtiger Punkt ist die Formübernahme. Es war üblich, dass der Antwortende sowohl Strophenbau als auch Reimschema der ersten Strophe übernehmen musste.²⁹ So auch in diesem Fall. Uc Catola gibt eine vierzeilige Strophe mit dem Reimschema *aaab* vor, die von Marcabru in derselben Form

²⁵ Bebermeyer: Streitgedicht. S.233; Selbach: Streitgedicht. S.16; Köhler, Erich: Tenzone. In: Grundriss der romanischen Literaturen im Mittelalter. Bd. 2, Les genre lyriques, T. 1, Fasc. 5, hg. v. Hans Robert Jauss und Erich Köhler. Heidelberg 1979. S.1-15. Hier: S.2.

²⁶ Text übernommen von Köhler: Tenzone. S. 2f. Der gesamte Text, der der Edition durch Aurelio Roncaglia folgt (Aurelio Roncaglia: La tenzone fra Ugo Catola e Marcabruno. In: *Linguistica e filologia: omaggio a Benvenuto Terracini*. Mailand 1968. S.203-254), findet sich mit Übersetzung ins Italienische auch online: [http://www.rialto.unina.it/Mbru/Mbru\(Roncaglia\)/293.6\(Roncaglia\).htm](http://www.rialto.unina.it/Mbru/Mbru(Roncaglia)/293.6(Roncaglia).htm). Zuletzt gesichtet am 1.6.2009.

²⁷ Kasten, Ingrid: *geteiltez spil* und Reinmars Dilemma MF 165, 37. Zum Einfluss des altprovenzalischen Streitgedichts auf die mittelhochdeutsche Literatur. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 74 (1980). S.16-54. Hier: S.17; Neumeister: Spiel. S.15.

²⁸ Köhler: Tenzone. S.4.

²⁹ Kasten: Kasten, Ingrid: Studien zur Thematik und Form des mittelhochdeutschen Streitgedichts. Hamburg 1973. S.28f.; Selbach: Streitgedicht. S.11; Kasten: *geteiltez spil*. S.18; Neumeister: Spiel. S.17.

beantwortet wird.

Thematisch dreht sich das Streitgedicht, das von Uc Catola mit dem Wunsch, gemeinsam mit Marcabru ein Loblied auf die Liebe anzustimmen, um zwei gegenläufige Standpunkte zur Liebe. Dabei preist Uc Catola die Liebe, Marcabrun dagegen prangert den Verfall der Liebe an.³⁰ Interessant bezüglich des Themas ist besonders eine Feststellung der Forschung zu den Unterarten der mittelalterlichen Streitgedichte. Gegenstand dieser Tenzzone ist, wie schon festgestellt wurde, die Liebe. Die Liebe spielt in der Themenwahl bei Tenzonen aber kaum eine Rolle, sie ist das bevorzugte Streitobjekt in den so genannten Partimen³¹, weshalb man mit Köhler feststellen könnte, dass es sich bei diesem Text um eine Mischung aus Tenzzone und Partimen handelt.

Die Unterteilung der Streitgedichte in Tenzzone und Partimen ist in der Forschung relativ eindeutig beschrieben, wenn auch immer wieder darauf hingewiesen werden muss, dass sich Partimen als Gattungsbezeichnung erst im 14. Jahrhundert herausgebildet hat und *tenso/tenzo* immer auch als Oberbegriff für beide Arten verwendet wurde.³² Als Tenzzone versteht man im Allgemeinen die früher entwickelte Form des Streitgedichts, in der der Trobador seine eigene Meinung kund tut, wobei auch an persönlichen Beleidigungen nicht gespart wird.³³

Das Partimen dagegen hat eher spielerischen Charakter. Ausgehend von einer dilemmatischen Frage übernimmt jeder Trobador die Verteidigung der einen Alternative. Dabei ist die persönliche Stellung zum Gegenstand irrelevant.³⁴

³⁰ Köhler: Tenzzone. S.3; Köhler geht in seiner Analyse des Textes noch genauer auf die persönlichen Hintergründe und die jeweiligen Schulen, denen beide anhängen, ein, wodurch die unterschiedlichen Auffassungen von Liebe erklärbar werden. Da ich mir in dieser Arbeit nicht zum Ziel gesetzt habe, die mittelalterliche Tenzzone noch einmal zu erforschen, sei an diesem Punkt für ausführlichere Informationen auf Köhler verwiesen.

³¹ Neumeister: Spiel. S.15, S.115; Bebermeyer: Streitgedicht. S.233.

³² Bebermeyer: Streitgedicht. S.234; Köhler: Tenzzone. S.5; Köhler, Erich: Partimen. In: Grundriss der romanischen Literaturen im Mittelalter. Bd. 2, Les genre lyriques, T. 1, Fasc. 5, hg. v. Hans Robert Jauss und Erich Köhler. Heidelberg 1979. S.16-32. Hier: S.17; Neumeister: Spiel. S.16f.

³³ Köhler: Tenzzone. S.3; Selbach: Streitgedicht. S.2; Neumeister: Spiel. S.16; Bebermeyer: Streitgedicht. S.233.

³⁴ Kasten: Studien. S.22, 28; Selbach: Streitgedicht. S.9; Kasten: geteiltes Spiel. S.17f.

Sowohl in der formalen Gestaltung, als auch in der Art der Austragung gleicht das Partimen allerdings der Tenzzone. Bei beiden Unterarten des Streitgedichts sind zwei Sänger direkt miteinander konfrontiert und versuchen, einander zu übertreffen. Für beide Formen wird mittlerweile meist angenommen, dass sie improvisiert wurden, obwohl diese Streitfrage, die von Selbach noch negativ beantwortet wurde, nicht endgültig gelöst werden konnte.³⁵ Man kann jedoch feststellen, dass für das dilemmatische Streitgedicht noch eine besondere Einrichtung wichtig war, die für die Tenzzone kaum Bedeutung hatte: der Schiedsrichter. Am Ende eines dilemmatischen Streitgedichts wird häufig ein Schiedsrichter, meist ein Gönner oder eine verehrte Dame, angerufen, um den Streit zu entscheiden und den Sieger zu küren. Interessant ist, dass allerdings nur zwei oder drei Richtsprüche tatsächlich erhalten sind.³⁶ Daraus kann geschlossen werden, dass die Entscheidung nicht besonders bedeutsam gewesen sein muss und die Benennung eines Schiedsrichters vor allem aus Gründen der Ehrbezeugung geschehen sein könnte.³⁷

Insgesamt erkennt man also eine Entwicklung des echten Streitgedichts, das zwischen zwei Sängern ausgetragen wird und gattungstheoretisch der Lyrik zuzurechnen ist, seit dem 12. Jahrhundert im provenzalischen Raum. Sowohl die Formkriterien, wie Reim- und Strophenformbeibehaltung, als auch die Unterscheidung zwischen ernsteren, persönlichen Auseinandersetzungen in der Tenzzone und der spielerischen Bearbeitung einer unpersönlichen Streitfrage im Partimen, sind Punkte, auf die immer wieder zurückzugreifen sein wird, wenn die Streitgedichte der neueren deutschen Literatur analysiert werden. Nur in Auseinandersetzung mit den Anfängen der Gattung lässt sich zeigen, wie mit der Gattung umgegangen wird und wie sie sich im Lauf der Jahrhunderte auch verändert hat.

³⁵ Köhler: Tenzzone. S.5; Köhler: Partimen. S.23; Neumeister: Spiel. S.24; Selbach: Streitgedicht. S.90.

³⁶ Köhler: Tenzzone. S.6; Selbach: Streitgedicht. S.85, 87; Kasten: geteiltez spil. S.18; Neumeister: Spiel. S.17.

³⁷ Bebermeyer: Streitgedicht. S.233.

3.2 Die italienische Tenzone

Eine weitere, für meine Betrachtungen wichtige Entwicklung der Gattung ist die italienische Tenzone des 13. Jahrhunderts, da die dichterischen Streitigkeiten hier hauptsächlich in Sonettform ausgetragen wurden.³⁸ Das ist insofern bedeutend, als die neueste Tenzondichtung, die noch zu behandeln sein wird, auf eben diese Formgestaltung zugreift.

Es ist anzunehmen, dass italienische Dichter die Gattung des Streitgedichts von provenzalischen Trobadors, die um 1200 häufig nach Italien reisten und sich dort an Fürstenhöfen aufhielten, übernommen haben.³⁹ Dabei stellt Heinrich Stiefel aber auffällige Unterschiede zwischen der provenzalischen und der italienischen Streiddichtung⁴⁰ fest. Besonders augenfällig ist, dass das Partimen als unpersönliche, eher spielerische Form weder auf Sizilien noch in der Toscana besonders gepflegt wurde.⁴¹

Häufiger finden sich Sonette des persönlichen Austauschs. Dieser kann sowohl freundschaftlicher als auch kämpferischer Art sein. Ein typisches Beispiel für den Sonettwechsel unter Freunden sind die Sonette über Träume oder Visionen aus dem *dolce stil nuovo*, dessen berühmtester Vertreter Dante Alighieri ist. In diesem Fall schildert ein Dichter in einem Sonett einen Traum, worauf ihm mit Deutungen in Sonett-Form geantwortet wird.⁴² Doch die häufigste Tenzonenart des italienischen Mittelalters ist wohl der persönliche Streit, wobei nicht an Spott und Sarkasmus oder persönlichen Vorwürfen und Beleidigungen gespart wurde.⁴³ Weiterhin finden sich aber auch Tenzonen über Fragen der Poetik, der Liebe oder der Moral.⁴⁴

³⁸ Stiefel, Heinrich: Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone. Halle 1914. S.139.

³⁹ Ebd. S.10.

⁴⁰ Da es sich nur um einen sehr kurzen Abriss über das Vorkommen der Tenzonen in Italien handelt, kann hier auf die unterschiedliche Entwicklung in den verschiedenen Teilen Italiens keine Rücksicht genommen werden.

⁴¹ Stiefel: Italienische Tenzone. S.33, 91f.

⁴² Ebd. S. 125; Kemp, Friedhelm: Das europäische Sonett. Bd. 1. Göttingen 2002. S.70.

⁴³ Stiefel: Italienische Tenzone. S.40-42, 123; Kemp: Sonett. Bd. 1. S.70.

⁴⁴ Stiefel: Italienische Tenzone. S.49ff., 54ff., 123.

Zur Form der italienischen Tenzonen ist anzumerken, dass sie in den meisten Fällen dem Prinzip der Reimübernahme folgten; der Antwortende übernahm die Reime, die im ersten Sonett vorgegeben wurden. Dabei fällt auf, dass vor allem schwierige Reime sehr beliebt waren und die Dichter häufig mit Binnenreimen und Wortwiederholungen arbeiteten.⁴⁵ Die formalen Besonderheiten sowie die Form des Sonetts sind laut Heinrich Stiefel auf den schriftlichen Austausch der Sonette zurückzuführen. Improvisation, wie sie für die provenzalischen Trobadors angenommen wird, ist für die italienische Dichtung weder belegt, noch – in Hinblick auf die formalen Eigenheiten – wahrscheinlich.⁴⁶

4 Voraussetzung: literarische Geselligkeit

Nachdem die Entstehungsgeschichte und Tradition der Gattung skizziert wurde, ist es wichtig zu klären, in welchem Rahmen Streitgedichte entstehen. Aus soziologischer Sicht, so Bebermeyer, stellt eine geschlossene Gemeinschaft eine unabdingbare Voraussetzung für die Tenzonendichtung dar.⁴⁷ Der Grund hierfür ist nicht schwer nachzuvollziehen, denn die Tenzonendichtung basiert auf dem Mit- und Gegeneinander von Dichtern. Natürlich scheint der Begriff „geschlossene Gesellschaft“ sehr eng gefasst und gerade im 21. Jahrhundert, wo die Vernetzung durch das Internet so weit fortgeschritten ist, nur schwer haltbar. Deshalb möchte ich lieber mit dem meiner Meinung nach offeneren und deshalb adäquateren Begriff der literarischen Geselligkeit arbeiten. Im Mittelalter wurden Streitgedichte am Hof vorgetragen, weshalb Lieder dem literarischen Spiel auch einen höfischen Aspekt zuschreibt, der darin besteht, um die Gunst des Herrschers zu buhlen.⁴⁸ In den literarischen

⁴⁵ Ebd. S.139, 142.

⁴⁶ Ebd. S.141, 145f.

⁴⁷ Bebermeyer: Streitgedicht. S.232.

⁴⁸ Lieder, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Bd. 2. 2. Auflage mit einem Nachtrag „Parodie“, ergänzender Auswahlbibliographie, Namensregister und und einem Vorwort, hg. v. Walter Pape. Berlin/New York 1992. S.66.

Salons der Romantik kommen vor allem die beiden anderen Zwecke des literarischen Spiels, die Liede beschreibt, zum Tragen, nämlich der gesellschaftliche, also das gegenseitige Erfreuen, und der gelehrte, das Beweisen des eigenen Könnens und Wissens.⁴⁹ Diese beiden Formen werden hier aber nur erwähnt, da sie für den Inhalt dieser Arbeit nur von marginaler Bedeutung sind. Genauer vorstellen werde ich zwei Formen der literarischen Geselligkeit, den literarischen Verein am Beispiel des *Tunnels über der Spree* und literarische Internetforen.

4.1 Der literarische Verein *Tunnel über der Spree*

Tenzonen waren ein wichtiger Bestandteil des Vereinslebens im *Tunnel über der Spree* und wurden vor allem bei vereinsinternen Festlichkeiten vorgetragen. Obwohl die literarischen Produkte dieser Gesellschaft in der Literaturgeschichte kein hohes Ansehen genießen⁵⁰, ist ihr Beitrag zur Tenzonendichtung nicht zu übersehen, was sich schon allein daran zeigt, dass es zumindest einen Aufsatz über die Tenzonenproduktion des Tunnels gibt⁵¹, der in der Forschung bisher die einzige Arbeit speziell zum Thema der Tenzonendichtung in der neueren deutschen Literatur ist.

Der *Tunnel über der Spree* wurde am 3. Dezember 1827 von Moritz Gottlieb Saphir in Berlin als närrischer Sonntagsverein in Anlehnung an die Wiener *Ludlamshöhle* gegründet.⁵² Die letzte protokollierte Sitzung fand am 30.

⁴⁹ Ebd. S.67.

⁵⁰ Berbig, Roland: Der „Tunnel über der Spree“. Ein literarischer Verein in seinem Öffentlichkeitsverhalten. In: Fontane-Blätter 50 (1990). S.18-45. Hier: S.18; Krueger, Joachim: Protokolle des „Tunnels über der Spree“. In: Fontane-Blätter 18 (1974). S.81-102. Hier: S.81; Berbig, Roland: Fontane und das literarische Leben seiner Zeit. In: Fontane-Handbuch, hg. v. Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart 2000. S.192-305. Hier: S.261.

⁵¹ Hettche: Tenzonendichtung.

⁵² Wülfing, Wulf: Tunnel über der Spree. In: Handbuch literarischer-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933, hg. v. Wulf Wülfing, Karin Bruns und Rolf Parr. Stuttgart/Weimar 1998. S.430-455. Hier: S.431f.; Behrend, Fritz: Geschichte des Tunnels über der Spree. O.O. 1938. S.7. Die Ludlamshöhle entstand 1816-17 in Wien aus einem Stammtisch um Ignaz Franz Castelli und wurde nach Adam Gottlieb Oehlenschlägers Drama *Ludlams Höhle* benannt. Sie verstand sich als Ulkgesellschaft, die Mitglieder trugen

Oktober 1898 statt.⁵³ Obwohl der Zweck des Vereins laut seinen ersten Statuten rein auf den Humor ausgelegt war – was sich unter anderem an den witzigen Vereinsnamen der Mitglieder, ihrer Einteilung in Klassiker⁵⁴, Makulaturen⁵⁵ und Runen⁵⁶ und der Benennung der literarischen Produkte als Späne erkennen lässt⁵⁷ – wurde der Tunnel bald zu einer Zusammenkunft, bei der es vor allem darum ging, die eigenen Werke vorstellen zu können und Kritik zu ihnen zu bekommen.⁵⁸ Detailliert kann man die Geschichte des Vereins in Behrends *Geschichte des Tunnels über der Spree* und zahlreichen Veröffentlichungen der letzten Jahrzehnte⁵⁹ nachlesen; dies soll hier nicht das Thema sein, denn für diese Arbeit interessant ist lediglich die Tenzonenproduktion des Kreises.

Diese beginnt wohl mit der Tenzone *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold*⁶⁰ zwischen Theodor Fontane und Bernhard von Lepel, die beim Stiftungsfest am 3. Dezember 1854 vorgetragen wurde.⁶¹ Dass das Streitgedicht überhaupt im Tunnel gepflegt wurde, führt Hettche auf das *Spanische Liederbuch* zurück, in dem Emanuel Geibel und Paul Heyse, beide Tunnel-Mitglieder, unter anderem zwei Tenzonen-Übersetzungen Heyses aus dem Provenzalischen veröffentlichten. Wann, zu welchem Thema und unter der Beteiligung welcher *Tunnel*-Mitglieder Tenzonenduelle ausgefochten wurden, lässt sich durch die Proto-

Spitznamen, der Vorsitzende wurde als „Kalif“ bezeichnet, ordentliche Mitglieder als „Körper“, Gäste als „Schatten“. Vgl. hierzu: Hermand, Jost: Die deutschen Dichterbünde. Von den Meistersingern bis zum PEN-Club. Köln/Weimar/Wien 1998. S.92-97.

⁵³ Wülfing: Tunnel. S.431.

⁵⁴ Bezeichnung für ordentliche Mitglieder, die keine eigenen Werke einreichen.

⁵⁵ Bezeichnung für ordentliche produktive Mitglieder.

⁵⁶ Bezeichnung für Gäste.

⁵⁷ Behrend: Geschichte. S.8.

⁵⁸ Wülfing: Tunnel. S.431.

⁵⁹ Vgl. dazu als kleine Auswahl die verschiedenen in diesem Kapitel angeführten Veröffentlichungen.

⁶⁰ Fontane, Theodor/Lepel, Bernhard von: Reden ist Silber, Schweigen ist Gold. In: Theodor Fontane im Freundeskreise. Lieder und Balladen aus dem Tunnel über der Spree. Berlin/Leipzig 1934. S.18-21.

⁶¹ Hettche: Tenzonendichtung. S. 27. *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold* ist neben *Röschen oder Rose*, die von Steinkrauss 2002 erstmals vollständig ediert wurde (Steinkrauss, Rasmus: Theodor Fontanes und Bernhard von Lepels Tenzone Röschen oder Rose. In: Fontane-Blätter 74 [2002]. S.48-57), die einzige gedruckt vorliegende Tenzone aus dem Tunnel.

kolle nachvollziehen, die bei jeder Sitzung angefertigt wurden.⁶² Tenzonen wurden also in diesem literarisch-geselligen Kreis vor allem vereinsintern geschrieben und waren auch hauptsächlich für den Vortrag innerhalb des *Tunnels* bestimmt.⁶³ Dass, wie Hettche feststellt, in dieser Zeit, also in den 1850er und 1860er Jahren, außerhalb des *Tunnels* keine Tenzonenproduktion nachgewiesen ist, hebt die Bedeutung des literarischen Vereins für mein Thema noch einmal hervor.

Besonders eindrucksvoll in Bezug auf die Tenzonendichtung ist, dass sich durch den Briefwechsel zwischen Theodor Fontane und Bernhard von Lepel recht detailliert nachvollziehen lässt, wie die Streitgedichte zwischen ihnen entstanden sind. Thema und Strophenform wurden zuerst festgelegt, jeder hatte dem anderen in relativ kurzer Zeit auf die vorangegangene Strophe zu antworten. Fontane und Lepel kritisierten und korrigierten die eigenen und auch die Beiträge des anderen sowohl in Bezug auf den Inhalt als auch formal.⁶⁴ Nicht nur die literarische Geselligkeit im Verein, sondern auch die darüber hinausgehende private Kommunikation über die literarischen Produkte war in diesem Fall Voraussetzung für das Entstehen mehrerer leider nur unvollständig erhaltener und meist ungedruckter Tenzonen.

4.2 Literatur-Internetforen als Ort der literarischen Geselligkeit

Heute hat sich eine neue Art der literarischen Geselligkeit herausgebildet, die in ihrer Funktionsweise einem Club wie dem *Tunnel* aber nicht unähnlich ist. Literaturliebhaber treffen sich im „Salon des 21. Jahrhunderts“⁶⁵, in unzähligen

⁶² Die Protokolle des *Tunnels* über der Spree sind in der HU Berlin archiviert. Zugriff auf den Katalog erhält man über: <http://katalog.ub.hu-berlin.de/tunnel/>. Das Stichwort „Tenzone“ liefert über die Sucheinstellung der Seite die Tunnel-Protokolle, in denen Tenzonen verzeichnet sind. Letzter Aufruf am 3.9.2009.

⁶³ Hettche: Tenzonendichtung. S.35; Nürnberger, Helmuth: Fontanes Welt. Berlin 1997. S.107.

⁶⁴ Ein besonders interessantes Beispiel dafür ist die Korrespondenz über *Mit oder ohne Dorn*. Vgl. dazu Briefe Nr. 387, 389-393. In: Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. Der Briefwechsel, 2 Bde., hg. v. Gabriele Radecke. Berlin/New York 2006. S.549-558.

⁶⁵ Greber, Erika: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur

Literaturforen des WorldWideWeb. Meist unter Benutzung von Decknamen, so genannten Nicknames, stellen User ihre eigenen Werke der Forengemeinschaft vor. Wie schon erwähnt, wäre es übertrieben, hier von einer „geschlossenen Gemeinschaft“ zu sprechen. Doch entspricht das Prinzip, eigene Texte vorzustellen und sich gegenseitig zu kritisieren, genau dem der Tunnelstatuten seit dem Ende der 1820er Jahre.⁶⁶

So nimmt es nicht Wunder, dass das gemeinschaftliche Dichten, wie es in den Salons und Dichtergesellschaften des 18. und 19. Jahrhunderts gepflegt wurde, auch Teil der Netzliteratur ist.⁶⁷ Tenzonen werden heute nicht zuletzt in „virtuellen literarischen Vereinen“ geschrieben. Ein Beispiel hierfür ist ein Sonett-Forum, in dem unter dem Stichwort „Widerwortiges“ Sonett-Tenzonen veröffentlicht werden.⁶⁸ Die Tenzonendichtung in deutscher Sprache endet also nicht gemeinsam mit dem *Tunnel über der Spree*, wie Hettche bemerkt⁶⁹, die Gattung lebt vielmehr in einem dem 21. Jahrhundert angepassten Rahmen, was wohl nicht zuletzt darauf zurückzuführen ist, dass sich in der Tenzonendichtung das Spielerische, Intertextualität und kollektive Autorenschaft vereinigen, die Greber als typische Merkmale der Postmoderne ausmacht.⁷⁰

5 Zur Unterscheidung der Arten: Die Tenzone und verwandte Phänomene

Nachdem nun Herkunft der Gattung und eine Voraussetzung für die Tenzonendichtung angesprochen wurden, werde ich im Folgenden die unterschiedlichen Spielarten und Erscheinungsformen samt einigen verwandten Phänomenen in der neueren deutschen Literatur vorstellen. In der Einleitung

Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln/Weimar/Wien 2002. S.500.

⁶⁶ Wülfing: Tunnel. S.431.

⁶⁷ Cramer, Florian: Warum es zu wenig interessante Computernetzdichtung gibt. Neun Thesen. In: Liter@tur. Computer – Literatur – Internet, hg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann und Torsten Liesegang. Bielefeld 2001. S.21-68. Hier: S.53.

⁶⁸ Widerwortiges – Tenzonen auf: <http://www.forum.sonett-archiv.com>. Aufzurufen über „Sonett spezial“ - „Widerwortiges“.

⁶⁹ Hettche: Tenzonendichtung. S.35.

⁷⁰ Greber: Textile Texte. S.500.

dieser Arbeit wurde festgelegt, welche Arten dialogischer Gedichte behandelt werden sollen und welche ausgespart bleiben. Um diese Unterscheidung genauer zu definieren und mit auf den Inhalt sowie die Gestaltung bezogenen Argumenten zu untermauern, werde ich im Folgenden die einzelnen Kategorien vorstellen und anhand der verschiedenen Beispiele ihre charakteristischen Merkmale herausarbeiten.

5.1 Intertextualität – *Sonette an Orpheus*

5.1.1 Textauswahl

Wie am Beginn meiner Ausführungen erklärt, möchte ich den Begriff der Tenzone nicht zu eng fassen und etwa nur Texte behandeln, die der mittelalterliche Tradition entsprechen. Stattdessen ist es mir wichtig, das dialogische Element der Gattung zu betonen, weshalb auch Texte betrachtet werden, die auf ein Gedicht antworten, ohne eine weitere Erwiderung zu erwarten. Dies ist im Besonderen dann der Fall, wenn erst nach dem Tod eines Autors ein anderer ein Gedicht verfasst, das auf ein Werk des Verstorbenen durch intertextuelle Bezüge antwortet. Ähnlichkeit mit der Tenzone besteht bei diesen Texten vor allem durch die Übernahme bestimmter inhaltlicher oder formaler Kriterien, wie sie auch beim Redewechsel innerhalb einer Tenzone vorkommen können.

Natürlich ist die Menge der Gedichte, deren intertextuelle Bezüge auf andere Gedichte offensichtlich sind, groß, weshalb ich für diese Arbeit eine nachvollziehbare Auswahl treffen musste. Die im Folgenden betrachteten Texte eignen sich, da sie sowohl Gemeinsamkeiten besitzen, die die Vergleichbarkeit gewährleisten, als auch so große Unterschiede aufweisen, dass sie einen relativ breiten Überblick über die Arten des intertextuellen Bezuges ermöglichen. Alle drei Texte – Klaus M. Rarischs *Rühmen, das ist's*, Rudi Faßbenders Version des ersten *Orpheus-Sonetts*⁷¹ und Ludwig Harigs Reduktion des zweiten *Orpheus-*

⁷¹ Rilke, Rainer Maria: *Sonette an Orpheus*. Erster Teil. II. In: Rainer Maria Rilke. *Die*

*Sonetts*⁷² – sind Sonette (wie die meisten in dieser Arbeit behandelten Texte) und beziehen sich auf Rilkes *Sonette an Orpheus*, welche auch bei der Analyse der Tenzzone *Hieb- und stichfest* noch einmal angesprochen werden.⁷³ Weiterhin handelt es sich um moderne Beispiele, eines davon aus der Feder Klaus M. Rarischs, dessen Tenzonen einen beträchtlichen Teil der hier analysierten Streitgedichte ausmachen. Dass dieser und Robert Wohlleben sich zu den *tOrpheus-Sonetten* von Faßbender äußern, stellt außerdem noch eine weitere Verbindung dar, die die Auswahl sinnvoll erscheinen lässt.

5.1.2 Faßbenders Kontrafaktur der *Orpheus-Sonette*

Rudi Faßbender verfasste unter dem Pseudonym Rainer M. Ricken⁷⁴ Sonette, die sich offensichtlich auf Rilkes *Orpheus-Sonette* beziehen, obwohl sie sich inhaltlich mit dem Thema Fußball beschäftigen. Robert Wohlleben setzt sich auf *fulgura.de* kritisch mit diesem Zyklus auseinander; im Besonderen behandelt er Faßbenders Version des ersten *Orpheus-Sonetts*⁷⁵:

Da stieg ein Traum, o reine Übersteigung!
Matthäus schreibt! O hohler Zahn im Ohr.
Und was er schrieb – ach hätt' er doch Verschweigung! –
's kam kalter Kaffee, Plärr und Mißgunst vor!

Tore mit Pike, Streit mit allen Haaren.
Verquast der Wald vom Laberballartist.
Er übergab sich, und die Karre Mist
ergoß sich bald auf allen Boulevaren

mit Balkenlettern. Fand es auch Gehör?
Na, man beliebt zu scherzen ... Voll daneben!
Ja, ja, ich mein, das sollte dann auch langen!

Gedichte, hg. v. Ernst Zinn. 15. Aufl. Frankfurt a. M. 2004. S.675.

⁷² Ebd. S.675f.

⁷³ Vgl. dazu Kap. 7.3.2 dieser Arbeit.

⁷⁴ Das Pseudonym ist wohl zu verstehen als eine Anspielung auf Rainer Maria Rilke und den Fußballer Lars Ricken.

⁷⁵ Wohlleben, Robert: Orpheus vor – noch ein Tor. www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm. Letzter Aufruf am 28.8.2009.

Hé, Auracher, spürst fürderhin Verlangen
nach einem Aufmerk – laß dir's Leder geben!
Ein Buch – die Feder – schafft dir bloß Malör.⁷⁶

Wie Wohlleben anmerkt, übernimmt Faßbender die Reime Rilkes ebenso wie den betonten Beginn des zweiten Quartetts aus dem Originaltext.⁷⁷ Doch nicht nur diese formale Ähnlichkeit zeigt den Bezug auf das Original deutlich, auch die Übernahme vieler Wörter, vor allem Reimwörter wie Übersteigung (V.1), Ohr (V.2), Verschweigung (V.3), vor (V.4) Gehör (V.9) und Verlangen (V.12) weisen darauf hin. Außerdem passt Faßbender seinen Text auch dem Duktus des *Orpheus-Sonetts* an, was sich beispielsweise an den Interjektionen im ersten Quartett erkennen lässt (V.1f.).

Die formalen Bezugspunkte sind deutlich. Schwieriger ist es, den Grund für die Bezugnahme zu erklären. Wohlleben interpretiert die Fußball-Sonette als in zweierlei Hinsicht parodistisch, da sie seiner Meinung nach sowohl die „Rilke-Verklärung“, als auch den Fußball – oder in diesem Fall einen Fußballer – ins Lächerliche ziehen. Über Letzteres wird man kaum streiten können. Die Anlehnung an Rilke kann aber auch dahingehend verstanden werden, dass Faßbenders Texte vor der berühmten Folie eben durch die Ähnlichkeit mehr Gewicht bekommen, da der Effekt des Erkennens der Vorlage mit einer positiven oder negativen Beschäftigung einhergehen kann, um die Parallelen im Einzelnen aufzudecken. Doch dies mag wohl nicht zuletzt vom Leser abhängen.

Interessant ist noch die Frage, wie der Text in seiner Form der Intertextualität einzuordnen ist. Leider kann an dieser Stelle nicht die vielschichtige Intertextualitäts-Diskussion mit der teilweise divergierenden Begrifflichkeit wiedergegeben werden. Doch kann der Versuch unternommen werden, eine grobe Einordnung, speziell in Abgrenzung zu den anderen hier besprochenen Texten,

⁷⁶ Ebd. Außerdem gedruckt in: Ricken, Rainer M.: Die Sonette an *tOrpheus* und ähnliche Zugaben. Prasdorf in Holstein 2003.

⁷⁷ Ebd. Die zweite Abweichung, den betonten Beginn des ersten Terzetts, realisiert Faßbender, wie Wohlleben anmerkt, nicht.

vorzunehmen. Man kann das Sonett wohl am unstrittigsten als Kontrafaktur bezeichnen. Dies sind nach Fauser „zunächst Texte 'frei nach ...', [...] die eine Botschaft substituieren, sie jedoch in eine gegebene Sekundärstruktur (Vers, Reim) einlagern oder bestimmte Sprachtechniken übernehmen.“⁷⁸ Geht man mit Wohlleben vom doppelten parodierenden Element aus, bietet es sich natürlich an, von einer Parodie zu sprechen. Da in meinen Augen aber der satirische Fokus in Faßbenders Gedicht stärker auf dem Inhalt liegt, favorisiere ich die neutralere Einordnung als Kontrafaktur.

Mit Genette könnte man auch von einer qualitativen Transposition des ersten *Orpheus-Sonetts* sprechen, da der Stil des Originals nachgeahmt wird, die Form aber mit einem anderen Inhalt gefüllt wird, wobei aber auch der Inhalt nicht ohne Parallelen bleibt. Grob gesagt liegt beiden Gedichten eine Figur, die eine kommunikative Handlung tätigt, zugrunde; bei Rilke ist dies der singende Orpheus, bei Faßbender der schreibende Lothar Matthäus. Interessant ist, dass Faßbender die Grundaussage umkehrt. Während Orpheus' Gesang die gesamte Natur betört, die Stimmung also eine friedliche und positive ist, wird bei Faßbender höhnisch mit der Buchveröffentlichung abgerechnet. Dieser offensichtliche Unterschied, der Vergleich zwischen Orpheus und Matthäus bei einer ähnlichen Handlung, der für Matthäus so ungünstig ausfällt, lässt das satirische Element deutlich hervortreten.

5.1.3 *Rühmen, das ist's* – Rarisch im Wettstreit mit Rilke

Eine ganz andere Intention steht hinter Klaus M. Rarischs Sonett *Rühmen, das ist's!*, das sich auf das siebte *Orpheus-Sonett* des ersten Teils⁷⁹ bezieht.

⁷⁸ Fauser, Markus: Intertextualität als Poetik des Epigonalen. München 1999. S.74.

⁷⁹ Rilke: Sonette an Orpheus, Erster Teil, VII. In: Rainer Maria Rilke. S.679.

Rühmen, das ist's!

Laßt mir, was mein! Ich lasse euch, was euer,
die Titel und die Preise und die Macht,
die sachte Fahrt empor im Fahrstuhlschacht,
den Scheinbegriff des Seins, den Griff zum Steuer.

Scheint euch die Gegenseitigkeit geheuer,
mit der ihr rühmt, was Niedertracht vollbracht?
Was ich getan, gefühlt, geträumt, gedacht,
rührt niemals an den Ruhm der Nichtsbereuer.

Genießt die Früchte, strahlend goldbemalt;
es sind Gerüchte, daß ihr dafür zahlt,
sonst wären längst schon eure Kassen schlapp.

Ihr glaubt, nach eurer Würde gieren muß,
wer arm und abseits vegetieren muß?
Ich brauche nur den Platz im Massengrab.⁸⁰

Rarisch gibt zu diesem Sonett mit Bezug auf die *tOrpheus-Sonette* Faßbenders an, dass er Rilke nicht parodieren wolle, er wolle es stattdessen Rilke und dessen unkritischen Verehrern zeigen.⁸¹ Die Ausgangslage ist also eine gänzlich andere als bei dem vorher besprochenen Text Faßbenders. Rarisch analysiert das Rilke-Sonett formal und kritisiert es scharf, weil der Daktylus, der im ersten Quartett vorherrschend ist, nicht den gesamten Text durchzieht.

Weiterhin moniert er die Wortwiederholung von *Rühmen* und erklärt:

Ich wenigstens hatte den vernichtenden Eindruck, der großartige Beginn „Rühmen, das ist's!“ sei im weiteren Verlauf leichtfertig verschenkt worden, warum auch immer. Daher wollte ich beweisen, daß man zum selben Thema auch formal makellos sonettieren kann [...].⁸²

⁸⁰ Rarisch, Klaus M.: Rühmen, das ist's. <http://www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm> oder: Rarisch, Klaus M.: Die Geigerzähler hören auf zu ticken. 99 Sonette mit einem Selbstkommentar. Hamburg 1990. S.88.

⁸¹ Rarisch, Klaus M.: Rilkes Sonette an Orpheus in der Parodie. <http://www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm>. Letzter Aufruf am 23.7.2009.

⁸² Ebd. Um diese Aussage richtig zu verstehen, muss man sich mit Rarischs Sonett-Poetik vertraut machen. Rarisch bevorzugt eine strenge Form des Sonetts, angelehnt an die Sonett-Poetik nach Schlegel. Auskunft darüber gibt beispielsweise sein Kommentar zur Tenzzone *Hieb- und stichfest* mit Lothar Klünner: Rarisch, Klaus M.: Zur Poetik des Sonetts. www.fulgura.de/etc/kapitel12.htm oder Rarisch, Klaus M./Klünner, Lothar: *Hieb- und stichfest*. Hamburg 1996. S.52-53. Vgl. dazu auch Kap. 7.3.3.1 dieser Arbeit.

Rarischs erklärtes Ziel ist also, das Sonett Rilkes formal zu übertreffen – zumindest bezogen auf seine poetischen Maßstäbe. *Rühmen, das ist's!* ist in regelmäßigen, fünfhebigen Jamben verfasst, die Quartette enthalten zwei jeweils umarmende Reime, die Terzette reimen im Schema ccd ccd, wobei es sich bei den Versen 12 und 13 um einen reichen Reim handelt, ebenso wie bei den Versen 11 und 14, wenn dieser auch ob der unterschiedlichen Vokallängen von *Grab* und *schlapp* etwas unrein ist. Das Ziel formaler Perfektion, wie sie Rarisch versteht, scheint also erreicht.

Gleichzeitig greift er den Inhalt des zugrunde liegenden Gedichts auf, verkehrt diesen aber zu einer Absage an das Rühmen beziehungsweise das Gerühmtwerden. Die Aussage Rarischs, er wolle es Rilke zeigen, lässt zusammen mit der Verkehrung des Inhalts eine Art Wettkampfcharakter erkennen: das Ziel zu übertreffen und auch den Wunsch, die eigene Ansicht im Kontrast zum Hypotext⁸³ zu transportieren. Dies erinnert nicht zuletzt auch an Funktionsweisen der Tenzonen.

Rarisch stellt den intertextuellen Bezug auf andere Weise her als Faßbender, vor allem weil er formal nicht nachahmen, sondern übertreffen will. Das deutlichste Zeichen findet sich hier in der Überschrift, die ein Zitat aus dem ersten Vers des Rilke-Textes ist. Auch dass er die Bilder „Früchte“ (Rilke V.14, Rarisch V.9) und „Grab“ (Rilke V.9, Rarisch V.14) aufgreift, stellt den Bezug zu Rilke her.

Wie bei Faßbender findet sich also auch hier inhaltliche Nähe durch die Umkehrung des Grundgedankens, ansonsten aber eine weniger deutliche Anlehnung. Es handelt sich lediglich um eine Anspielung, deren Charakter, das Original übertreffen zu wollen, hauptsächlich aus der Selbstaussage des Autors abzuleiten ist.

⁸³ Ich übernehme hier die Terminologie Genettes, der den Ursprungstext, der in einem anderen aufgegriffen wird, als Hypotext bezeichnet. Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a. M. 1993. S.15.

5.1.4 Aneignung durch Reduktion: Ludwig Harigs *Sonette an Orpheus*

Eine Art der Aneignung der *Orpheus-Sonette* findet auch in Ludwig Harigs Zyklus *Zwei Dutzend Sonette an Orpheus von Rainer Maria Rilke*⁸⁴ statt. Harig versucht weder die Rilke-Sonette zu parodieren noch zu übertreffen, sondern experimentiert mit dem gegebenen Sprachmaterial, indem er es reduziert und so einen neuen Assoziationskontext herstellt, ohne den Bezug zum Gehalt des ursprünglichen Gedichts zu verlieren. Intention und Vorgehensweise Harigs erklärt ein Zitat Raymond Quenaus, das Harig seinem Band als Motto voranstellt:

Wenn man die Reimsektionen (die nicht unbedingt auf ein Wort beschränkt sein müssen) gewisser Sonette beibehält, kann man haikuähnliche Gedichte bilden, die weit davon entfernt, die Bedeutung des Originals zu verlieren, ganz im Gegenteil, wie es scheint, ein leuchtendes Elixier davon geben, und zwar so, daß man sich fragen kann, ob der weggelassene Teil nicht reine Redundanz war.⁸⁵

Diesem Motto folgend kann man also konstatieren, dass es Harig darum geht, die Essenz der Sonette in einer verkürzten Form darzustellen. Franz Lennartz nennt die Vorgehensweise Harigs *Rekundanz*⁸⁶, man kann aber auch mit Genette von quantitativer Transposition in Form von Reduktion sprechen.⁸⁷ Ein Beispiel kann die Funktionsweise der Texte Harigs verdeutlichen.

II

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glänzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.
Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese

⁸⁴ Harig, Ludwig: *Zwei Dutzend Sonette an Orpheus von Rainer Maria Rilke*. Pforzheim 1972.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Lennartz, Franz: Harig, Ludwig. In: Ders.: *Deutsche Schriftsteller der Gegenwart*. 11., erw. Auflage. Stuttgart 1978. S.287-289. Hier: S.288.

⁸⁷ Genette: *Palimpseste*. S.314f. Genette nennt Reduktion als eine Art der Hypertextualität. Hypertextualität liegt vor, wenn ein Text B ohne einen Text A (den Hypotext) nicht entstanden sein könnte.

und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Sie schlief die Welt. Singender Gott, wie hast
du sie vollendet, daß sie nicht beehrte,
erst wach zu sein? Sieh, sie erstand und schlief.

Wo ist ihr Tod? O, wirst du dies Motiv
erfinden noch, eh sich dein Lied verzehrte? -
Wo sinkt sie hin aus mir? ... Ein Mädchen fast ...⁸⁸

II

Hervor
von Sang und Leier
Schleier
in meinem Ohr

Schlaf
diese
Wiese
beträf.

Hast
Beehrte?
Sie schlief.

Dies Motiv
verzehrte
fast.⁸⁹

Betrachtet man die Veränderungen, die Harig vornimmt, auf formaler Ebene, so lassen sie sich hauptsächlich als Aussparungen⁹⁰ von Text beschreiben. Als Gedicht erhält Harig an den meisten Stellen die Reimwörter allein oder syntaktische Einheiten des Versendes. Lediglich im elften Vers verwendet er *sie* (Harig V.11) aus der Versmitte, um einen Satz aus Subjekt und Prädikat herzustellen. Weitere Veränderungen betreffen die Interpunktion, so setzt Harig ein Fragezeichen, das bei Rilke nicht vorkommt (V.10), und wandelt ein Fragezeichen aus dem Hypotext in einen Punkt um (V.13). Diese Verfahren werden vor allem angewendet, um grammatisch und inhaltlich akzeptable

⁸⁸ Rilke: Sonette an Orpheus. Erster Teil, II.

⁸⁹ Harig: Zwei Dutzend Sonette. Ohne Seitenangabe.

⁹⁰ Aussparung ist eine Art der Reduktion, die Genette beschreibt. Genette: Palimpseste. S.15.

Sätze oder Satzteile zu erhalten. Außerdem nominalisiert Harig das Verb *begehrte* (Rilke V.10). Neben der Reduktion sind die anderen Änderungen also nur sehr gering.

Interessant ist nun die Frage, inwieweit sich Harigs Orpheus-Reduktionen in den Bereich der Tenzonen einordnen lassen. Wie schon erwähnt, ist ein besonders auffälliges Element der Tenzonendichtung die Dialogizität der Texte: sie beziehen sich aufeinander, sind Antworten. Hier findet keine direkte Kommunikation zwischen Dichtern statt, sondern eine zwischen Ludwig Harig und den *Orpheus-Sonetten* Rilkes. Denn wenn Harig seinem Motto folgend das Elixier der Orpheus-Sonette destillieren möchte, so sind die reduzierten Sonette als ganz subjektive Interpretationen ihrer Hypotexte zu verstehen. Durch die Verkürzung geschieht eine Aneignung, Harig antwortet sozusagen mit einer aus demselben Sprachmaterial wie der ursprüngliche Text bestehenden Interpretation auf die Sonette Rilkes.

5.2 Das Sonett als Brief

Im vorangegangenen Kapitel wurden Sonette behandelt, die durch ihre formale Gestaltung oder das Wortmaterial, durch ihre intertextuellen Bezüge als Antworten auf andere Sonette verstanden wurden. Die Kommunikation findet in diesen Gedichten eher zwischen den Autoren und den Texten statt, auf die sie sich beziehen. Eine viel mehr persönliche als formal-textbezogene Kommunikation erkennt man, wenn Sonette tatsächlich als Brieftexte verwendet werden. Dass Sonette für die schriftliche Korrespondenz benutzt wurden, ist schon im historischen Abriss über die italienische Tenzone erwähnt worden.⁹¹ Das Besondere an Briefen in Gedichtform ist die dialogische Anlage dieser Texte: der Schreibende verfasst seinen Text in der Hoffnung, Antwort zu erhalten, ja fordert diese vielleicht sogar.⁹²

⁹¹ Vgl. Kap. 3.2 dieser Arbeit.

⁹² Wie aus dieser kurzen Einleitung hervorgeht, hat dieses Kapitel nur echte Brief-Sonette zum Gegenstand, in denen reale Personen miteinander korrespondieren. Fingierte Brief-

Dass gerade Sonette für den Briefverkehr und auch Tenzonen⁹³ verwendet werden, erklärt Mönch mit der Form des Sonetts, welches das passende Format für die Ausführung eines Gedankens oder einer Frage habe.⁹⁴ Allzu leicht nachvollziehbar ist diese Begründung nicht, vor allem, da sie nicht weiter ausgeführt wird. Die Verwendung des Sonetts hängt wohl vor allem mit der Tradition aus dem italienischen Mittelalter und der epochenabhängigen Beliebtheit des Sonetts zusammen.

Ein eindrückliches Beispiel für das Sonett im Briefverkehr stellt ein Sonett Eichendorffs an Otto Heinrich Graf von Loeben mitsamt der Antwort Loebens dar.⁹⁵ Bemerkenswert ist vor allem der freundschaftliche Zug in beiden Texten – ganz besonders, wenn man die Bedeutung dieses Briefwechsels für Eichendorff bedenkt, der bei Loeben Rat in einer Schaffens- und Lebenskrise sucht.⁹⁶

Auch heute wird das Sonett noch für Briefe verwendet. So führt Robert Wohlleben in seinem Kapitel "Sonett als Brief" auf fulgura.de verschiedene Sonette auf, die er für bzw. direkt an verschiedene Personen geschrieben hat.⁹⁷ Der Briefcharakter wird auch durch die Beschreibung der Entstehungshintergründe deutlich, die Wohlleben gibt. Ausgehend von diesen Erklärungen ist *Photo* das wohl interessanteste Brief-Sonett Wohllebens, da es als Antwort auf eine Reihe Fotos, die ihm von Marek Kandel geschenkt wurden, zu verstehen ist.⁹⁸ Im Gegensatz zu der Sonett-Korrespondenz zwischen Eichendorff und von Loeben zeigt sich hier freilich, dass die Sonette Wohllebens un-

Sonette, in denen ein nicht mit dem Dichter identisches lyrisches Ich auftritt, wie beispielsweise in Goethes Brief-Sonetten (vgl. dazu: Jordan, Katrin: „Ihr liebt und schreibt Sonette! Weh der Grille! Die Sonette Johann Wolfgang von Goethes. Würzburg 2008. S.216-236.) werden ausgespart.

⁹³ Auch in dieser gemeinsamen Nennung zeigt sich meiner Meinung nach die enge Verwandtschaft beziehungsweise die Weite der Gattungsgrenze.

⁹⁴ Mönch: Sonett. S.28.

⁹⁵ Eichendorff, Joseph v.: An Isidoris Orientalis/Loeben, Otto Heinrich Graf von: „Unruh'ge Wünsche...“ In: Schiwy: Günther: Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie. München 2000. S.225f.

⁹⁶ Schiwy: Eichendorff. S.224f.

⁹⁷ Wohlleben, Robert: Sonett als Brief. <http://www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm>. Letzter Aufruf am 8.9.2009.

⁹⁸ Ebd.

beantwortet bleiben. Ihr kommunikativer Charakter ist es allerdings, weshalb diese gewidmeten Gedichte hier Erwähnung finden. Sie dienen der Mitteilung, was sie in die Nähe der persönlichen Tenzonen rückt.⁹⁹ Freilich darf nicht übersehen werden, dass gerade das Mit- beziehungsweise Gegeneinander als wichtiger Bestandteil der Tenzonendichtung speziell in Wohllebens Brief-Sonetten fehlt.

5.3 Geplante Wettkämpfe

5.3.1 Fragestellung

Häufig ist es bei der Tenzonendichtung aus dem 17. bis 19. Jahrhundert¹⁰⁰ der Fall, dass auf verschiedenste Weise kleine Dichterwettkämpfe zu einem bestimmten Thema ausgetragen werden, und diese von den Beteiligten zuvor als geselliges literarisches Spiel geplant werden. Obwohl bei den meisten der vorliegenden Gedichte eben dieses Planungsmoment offensichtlich ist, an manchen Stellen sogar nachgewiesen werden kann, wie beispielsweise bei den Tenzonen zwischen Fontane und Lepel durch deren Briefwechsel¹⁰¹, wird in den Tenzonen teilweise großer Wert darauf gelegt, das Wettkampf-Szenario aufzubauen. Auf welche Weise dies geschieht und wie die Fragestellung ausgearbeitet wird, werde ich im Folgenden zusammenfassend darstellen.

Am eindrücklichen ist wohl die Art, wie Klaj und Harsdörffer ihre vielen dialogischen Gedichte in das ganze Konzept des Schäfergedichts eingebettet haben. Doch weicht diese Form sehr weit von den anderen behandelten Texten ab, die immer nur einen Gegenstand in einem Streitgedicht behandeln, und ist so weitläufig, dass die Einbettung der einzelnen Gedichte in den weiteren Kontext einer eigenen Analyse bedürfte, die hier nicht geleistet werden kann.

Dem *Sängerstreit*¹⁰² zwischen Uhland und Rückert ist ein Vierzeiler, der die

⁹⁹ Vgl. dazu Kap. 3 und 5.4 dieser Arbeit.

¹⁰⁰ Detailliertere Analysen zur Form der Tenzonendichtung im 17. bis 19. Jahrhundert finden sich in Kap. 6.1 dieser Arbeit.

¹⁰¹ Hettche: Tenzonendichtung. S.28.

¹⁰² Vgl. dazu Kap. 6.1.1 dieser Arbeit.

Fragestellung enthält, vorangestellt. Das Dialoggedicht *Ein schönes Fräulein...*¹⁰³ der beiden Dichter ist so gestaltet, dass es nicht eine Entscheidungsfrage gibt, sondern jede Strophe mit einer Frage oder einer als Aufforderung zum Weiterschreiben zu verstehenden Aussage endet, die vom jeweils anderen aufgegriffen wird. Das dritte Beispiel von Uhland und Rückert¹⁰⁴ entbehrt jeder Fragestellung und kann auch nicht in die Reihe der geplanten Tenzonen eingeordnet werden.

Einen kleinen Wettkampfraum findet man in einer Tenzone aus dem *Tunnel über die Spree* zwischen Lepel und Fontane, die den Titel *Mit oder ohne Dorn* trägt. Die ersten beiden Verse lauten:

Zum heitren Kampf, der unser Lied durchtose,
Ruft in die Schranken schmetternd uns das Horn.¹⁰⁵

Die Wortwahl, mit der das Szenario beschrieben wird, ist dem Bereich des mittelalterlichen Turnierkampfes entlehnt. Die Wettkampfsituation wird hier zwar sprachlich ausgeschmückt. Tatsache ist aber, dass die im *Tunnel über der Spree* entstandenen Tenzonen auch wirklich zur Aufführung kamen.¹⁰⁶ Auf diese Aufforderung zum „Kampf“ folgt in zwei Versen die Fragestellung, bei der der Gegner direkt angesprochen wird. Nach einer kurzen Erläuterung der Frage schließt sich dann ungewöhnlicherweise nicht die Aufforderung an das Gegenüber an, sich für eine Alternative zu entscheiden, sondern schon die eigene Entscheidung: *Ich lieb sie waffenlos* (Dorn I, V.8).¹⁰⁷ Dies ist auffällig, da in der provenzalischen Literatur die Entscheidung dem Gefragten überlassen wurde. Ebenso verhält es sich bei den Tenzonen zwischen Wackenroder und Simrock. Die Streitgedichte¹⁰⁸ dieser beiden Romantiker sind ein eindrück-

¹⁰³ Vgl. dazu Kap. 6.1.3 dieser Arbeit.

¹⁰⁴ Vgl. dazu Kap. 6.1.2 dieser Arbeit.

¹⁰⁵ Zit. nach Hettche: Tenzonendichtung, S.30.

¹⁰⁶ Beweis dafür sind beispielsweise die Tunnel-Protokolle. Die Protokolle des Tunnels über der Spree sind in der HU Berlin archiviert. Zugriff auf den Katalog erhält man über: <http://katalog.ub.hu-berlin.de/tunnel/>. Das Stichwort „Tenzone“ liefert über die Sucheinstellung der Seite die Tunnel-Protokolle, in denen Tenzonen verzeichnet sind.

¹⁰⁷ Zit. nach Hettche: Tenzonendichtung, S.30.

¹⁰⁸ Abgedruckt in: Simrock, Karl: Gedichte. Leipzig 1844. S.329-374.

liches Beispiel dafür, wie eine Wettkampfsituation im Vorfeld des eigentlichen Streits aufgebaut werden kann. Sowohl in der Tenzone *Kunst und Amt*¹⁰⁹, als auch in *Schwert und Feder*¹¹⁰ wird der Rahmen des Dichterwettstreits mit mehreren Versen gesteckt. In beiden Fällen wird dafür der Begriff *Kampf* (*Kunst* I, V.1; *Schwert* I, V.3) gebraucht. *Kunst und Amt* wird mit einer Lobrede Simrocks auf die dichterischen Fähigkeiten Wackernagels eröffnet (*Kunst* I, V1-8), die darauf abzielt, den möglichen Sieg zu erhöhen, da der Streit mit einem würdigen Gegner geführt wird. Darauf folgt die Fragestellung:

So steh mir Rede: Soll ein Dichter sich im Amte mühn
Und ein Gewerbe wählen, das ihn kleidet und ernährt,
Oder rähst du, daß er kühn
Sich seiner Kunst vertraue, ob er Hunger gleich befährt. (*Kunst* I, V.9-12)

Simrock wählt dann nicht selbst, sondern fordert Wackernagel auf, sich für eine Alternative zu entscheiden. Auf die Wahl einer Position wird hier besonderer Wert gelegt, da diese für den Ausgang der Tenzone entscheidend erscheint (*Kunst* I, V.15f.).

Noch auffälliger ist die Gestaltung der Rahmensituation bei *Schwert und Feder*. Wackernagel, der diesen Dichterstreit beginnt, erklärt in der Auftaktstrophe, er sei mit Pferd und klirrendem Schwert zu Simrock gekommen, um ihn zum Kampf herauszufordern (*Schwert* I, V.1-6). Nachdem er dann auf die Freundschaftlichkeit des Wettstreits hingewiesen hat, stellt er die zu beantwortende Frage:

Ich frage dich, antworte du und sprich zur Hand:
Ist mehr das Schwert zu ehren, mehr die Feder? (*Schwert* I, V.9f.)

Auch hier wird durch die Aufforderung *antworte du* deutlich, dass dem Antwortenden die Wahl einer Position obliegt. Das von Wackernagel beschriebene Szenario, in dem die Kontrahenten aufeinandertreffen, nimmt auch Simrock in seiner Antwort auf. Der Rahmen ist hier also viel weiter ausgestaltet als in den anderen vorliegenden Tenzonen.

¹⁰⁹ Ebd. S.329-345.

¹¹⁰ Ebd. S.346-356.

5.3.2 Schiedsrichterverfahren

Interessant ist an diesen Texten außerdem, dass – ausgehend von einer Entscheidungsfrage bei den Tenzonen um Wackernagel und Simrock – auch wirklich ein Urteil gefällt werden soll. Bei diesen Streitgedichten kommt ein Schiedsrichterverfahren zur Anwendung. Einen Schiedsrichter anzurufen war auch beim Ausfechten mittelalterlicher Partimen gängige Praxis. Allerdings sind kaum Richtsprüche überliefert, was allgemein zu der Annahme führt, dass diese Urteile keine besondere Bedeutung hatten.¹¹¹ Man kann also auch die Einrichtung eines Schiedsrichters als Zeichen für die Traditionsbezogenheit der Gattung werten.

Allerdings erhalten nicht alle dieser Wettstreite ein abschließendes Urteil. Rückert beispielsweise nimmt den Sängerstreit mit Uhland zwanzig Jahre nach dessen Entstehung noch einmal auf, indem er das gemeinsam verfasste Streitgedicht in einem weiteren Gedicht¹¹² ein *Waisenkind* nennt und es personifiziert darum bitten lässt, dass die beiden Streitenden niemals erfahren sollen, was tatsächlich das schlimmere Schicksal wäre, Tod oder Treuebruch der Geliebten. Dann sei auch kein Richterspruch nötig:

Fleh für deine beiden Väter,
Waisenkindchen, himmelwärts: (*Aufnahme* II, V.9f.)
[...]
Daß ihr bis zum Leichentuch
Braucht keinen Dichterspruch.
Beide bring euch nie in Not
Weder der Geliebten Tod,
Noch der Liebe Treuebruch. (*Aufnahme* III, V.6-10)

In diesem Fall wird also keiner Alternative am Ende der Vorzug gegeben. Wichtig ist aber, dass die Möglichkeit eines solchen entscheidenden Richterspruchs erwähnt wird.

¹¹¹ Selbach: Streitgedicht. S.87; Kasten: geteilte Spiel. S.18; Bebermeyer: Streitgedicht. S.233.

¹¹² Rückert, Friedrich: Aufnahme des vorhergehenden Gedichtes 1836. In: Rückert: Gedichte. Stuttgart 2005. S.71.

So verhält es sich auch bei der Tenzone *Kurz und Lang*¹¹³ zwischen Kugler und Simrock. In dieser fordert Kugler Simrock auf, einen Richter zu benennen:

Doch daß um dieß Kampfgedicht
Nicht ein Haß in uns entbrenne,
Bitt ich dich, Juriste, nenne
Einen den die Welt im Jus
Von dem kurz- und langen Kuß
Als erfahren anerkenne. (Kurz XI, V.5-10)

Doch wird der Streit am Ende nicht entschieden, da der Dichter, den Simrock gern als Richter benennen würde, seinen Angaben zufolge verstorben ist. Besonders passend ist diese Aussage, weil auch Simrock im Verlauf der Tenzone schon scherzhaft als verstorben erklärt wurde (*Kurz X*).

Andere Streitgedichte werden aber entschieden. Bei der Tenzone *Schwert und Feder* benennt Simrock Adalbert von Chamisso als Schiedsrichter, womit sich Wackernagel einverstanden erklärt. Damit einher geht ein besonderes Lob für den Richter von beiden Seiten als Begründung, warum er der Richtige für diese Aufgabe sei (*Schwert XXII, XXIII*). Chamissos Urteilsspruch besagt, er wolle demjenigen Recht geben, der ihn am besten dafür bezahle. Diese spaßhafte Antwort zeigt, dass diese Tenzonen aus Freude am spielerischen Wettkampf gepflegt wurden und nicht zuletzt der Erheiterung dienten.

Eine andere Form des Schiedsrichterverfahrens wiederum findet sich im Dichterkreis des *Tunnels über der Spree*. Die dort verfassten Tenzonen wurden meist im Rahmen der Tunnel-Sitzungen aber auch zu festlichen Angelegenheiten vorgetragen.¹¹⁴ Bei diesen Gelegenheiten nahmen die anderen Tunnel-Mitglieder beziehungsweise auch die anwesenden Gäste die Funktion des Schiedsrichters wahr. Doch auch hier zeigt sich, dass es nicht unbedingt darum ging, mit seinen Argumenten zu siegen, denn die Urteile legten häufig ein Unentschieden fest.¹¹⁵

¹¹³ Simrock, Karl/Kugler, Josef: *Kurz und Lang*. In: Simrock: Gedichte. S.369-374.

¹¹⁴ Beispielsweise zum Stiftungsfest am 3. Dezember 1860. Siehe hierzu das online erfasste Register des Tunnel-Archivs an der HU Berlin: <http://katalog.ub.hu-berlin.de/tunnel/>.

¹¹⁵ Hetteche: Tenzonendichtung. S.26.

5.3.3 Themen

Betrachtet man nun die Themen, die bei den geplanten Dichterwettkämpfen diskutiert werden, so finden sich meist klar geschiedene, einfach formulierte Positionen, bei denen es gilt, sich für eine der beiden zu entscheiden. Wichtig dabei ist, dass sie sich nicht direkt auf das Leben der streitenden Dichter beziehen, also unpersönliche, eher abstrakte Fragen behandeln.

Ein der mittelalterlichen Tradition entsprechender Themenbereich, der immer wieder aufgegriffen wird, ist der der Liebesfragen. In der Tenzone *Kurz und Lang*¹¹⁶ zwischen Franz Kugler und Karl Joseph Simrock erinnert Kugler explizit an die mittelalterlichen Minnehöfe, an denen über Fragen in Liebesdingen entschieden wurde:

Giebts auch heut in keinem Land
Liebeshöfe mehr, ich meine, [...] (Kurz I, V.5f.)

Das Dilemma, das der Streitpunkt dieses Dichterwettkampfs ist, handelt davon, ob viele kurze Küsse der Geliebten vorzuziehen seien oder lieber ein langer Kuss (*Kurz I*, V.9f.). Das Spielerische dieses Textes zeigt sich darin, dass es um keine ernsthaft schwierige Entscheidung geht. Auch die Behandlung des Themas ist als eher scherzhaft denn ernst einzustufen. Gewichtiger ist die Frage, ob der Geliebten Tod oder ihre Untreue das schwerere Schicksal berge, worüber Uhland und Rückert im *Sängerstreit* diskutieren.¹¹⁷

Auch aus der Dichtergesellschaft *Tunnel über der Spree* liegt eine Tenzone zu einer Liebesfrage zumindest teilweise in gedruckter Form vor, und zwar *Röschen oder Rose* zwischen Fontane und Lepel.¹¹⁸ Aus dem Tunnel-Protokoll vom 2. Dezember 1861 geht hervor, dass erörtert werden sollte, „ob man im Herzen seiner Dame lieber der Erste oder der Zweite resp. Soundsovielte (und

¹¹⁶ Simrock/Kugler: Kurz.

¹¹⁷ Eine genauere Analyse dieses Textes findet sich in Kap. 6.1.1 dieser Arbeit.

¹¹⁸ Hettche hat in seinem Aufsatz drei Strophen der Tenzone gedruckt veröffentlicht, merkt jedoch an, dass einige Stellen der Tenzone durch die vielen Korrekturen Lepels unleserlich sind. Hettche: Tenzonendichtung, S.30f.

womöglich der *Letzte*) sein möchte“.¹¹⁹ Dass das Thema beim Vortrag der Tenzone den Zuhörern wohl nicht wirklich ersichtlich wurde, soll hier nur eine Randbemerkung bleiben.¹²⁰

Deutlich wird aber, dass hier noch eine bewusste Anlehnung an die mittelalterliche Trobador-Tradition vollzogen wird. Die Minne war eines der wichtigsten Themen in den Partimen, den dilemmatischen Streitgedichten, in denen eine abstrakte, keine persönliche Frage beantwortet wird.¹²¹

Doch nicht nur Liebesdinge werden in den geplanten Wettkämpfen verhandelt. Weiterhin wird über den Vorzug verschiedener Tugenden und Talente gestritten, wie beispielsweise in *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold*¹²² oder *Schwert und Feder*.¹²³ Ebenso werden persönliche Vorlieben wie in *Weib, Wein und Gesang* von Simrock, Wackernagel und Kugler¹²⁴ und laut den Recherchen Hettches in den Tenzonen des *Tunnels*¹²⁵ verhandelt. Auch hier wird also ersichtlich, dass die Themenliste, die zwar nicht ausschöpfend ist, die Tendenz zu recht unpersönlichen, allgemeinen Gegenständen birgt.

5.3.4 Fazit: Nähe zum Partimen

Insgesamt lässt sich nach der Analyse der hervorstechendsten Charakteristika bei den geplanten literarischen Wettkämpfen feststellen, dass diese dem provenzalischen Partimen des Mittelalters ähnlich sind. Auf eine dilemmatische Fragestellung folgt eine recht unpersönliche Erörterung des Themas. Nicht zuletzt ist die Liebe ein gängiges Thema dieser Wettstreite. Vor allem die Schiedsrichterinstanz, die bei vielen dieser Texte für eine Urteilsfindung angerufen oder zumindest in Erwägung gezogen wird, deutet auf diesen

¹¹⁹ Zit. nach Hettche: Tenzonendichtung. S.30.

¹²⁰ Ebd. S.31.

¹²¹ Kasten: Studien. S.22; Bebermeyer: Streitgedicht. S.233; Neumeister: Spiel. S.15, 115.

¹²² Fontane/Lepel: Reden ist Silber, Schweigen ist Gold.

¹²³ Simrock/Wackernagel: Schwert und Feder.

¹²⁴ Simrock, Karl/Wackernagel, Wilhelm/Kugler, Franz: Weib, Wein und Gesang. In: Simrock: Gedichte. S.357-368.

¹²⁵ Hettche: Tenzonendichtung. S.32.

Traditionsbezug hin.

5.4 Ungeplante Tenzonen

5.4.1 Schreibanlässe

Bei dem älteren vorliegenden Material finden sich also hauptsächlich Tenzonen, die im Voraus geplant und abgesprochen waren, weshalb auch erklärbar wird, warum sie eine klare Fragestellung besitzen, ein Gegenüber ansprechen und teilweise sogar eine fiktive Wettkampfsituation aufbauen.

Die Tenzonen, die in den letzten Jahrzehnten entstanden sind und in dieser Arbeit behandelt werden, sind anderer Natur. Sie entstehen ungeplant, indem ein Autor auf das Gedicht eines anderen eine Antwort verfasst. Daraus lässt sich schließen, dass es bei den ungeplanten Tenzonen eher um den Gegenstand an sich geht und weniger um einen Wettkampf. Es werden Antworten gegeben, konträre Meinungen ausgetauscht und auch Streitigkeiten ausgefochten, was stark an die von Stiefel „wirkliche Tenzonen“¹²⁶ genannten Streitgedichte im mittelalterlichen Italien erinnert.

Um den Unterschied zu den im vorangegangenen Kapitel besprochenen Partimen zu verdeutlichen, lohnt es sich, an einigen Beispielen zu untersuchen, was den Schreibanlass vor allem für die jeweils erste Antwort in einer Tenzone gibt. Eine Anstoß dafür, auf ein Gedicht zu antworten, kann der Wunsch, der Aussage des Gelesenen zu widersprechen, sein. Dies ist beispielsweise bei der *Schlaf*-Tenzone der Fall, die Robert Wohlleben benutzt, um das Wesen der Tenzone zu erklären. Seine Aussage, dass Anlässe für Sonette hin und wieder in anderen Sonetten wurzeln¹²⁷, unterstützt meine Auffassung von den ungeplanten Tenzonen. Auf Richard Klaus' *Langzeitschlaf* antwortet Klaus M. Rarisch mit *Das Ende der Schlaflosigkeit*. Thema beider Sonette ist die Frage, was nach dem Tod geschieht. Während Klaus von einem Leben nach dem Tod

¹²⁶ Stiefel: Italienische Tenzone. S.40-42, 123.

¹²⁷ Klaus, Richard u.a.: *Schlaf-Tenzone und Erklärung Wohllebens* unter: www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm.

schreibt, scheint die Einstellung Rarischs diesseitiger; die Vorstellung, die sein Sonett vom Tod transportiert, ist die des Endgültigen, des tatsächlichen Endes. Schreibenanlass für Rarisch scheint also der in Klaus' Sonett enthaltene Gedanke der Jenseitigkeit gewesen zu sein, der zum Widerspruch reizte.

Auch bei der Tenzone *Die Dummheit liefert uns ans Messer*¹²⁸ zwischen Christoph Meckel und Volker von Törne ist der Widerspruch nicht zu überhören. Andreas Böhn erklärt, dass die Widersprüchlichkeit des gesamten Streitgedichts schon im Titel des ersten Sonetts *Rechts und links* von Christoph Meckel angelegt ist und durch den deutlichen Gegensatz des zweiten zum ersten Sonett noch gesteigert wird.¹²⁹ Es handelt sich hier um eine politische Tenzone, die mit einer Beschwerde beginnt:

Wir riefen gern: Die Welt wird schließlich besser,
wir haben Zeichen, dass sie es schon ist!
Stattdessen sehn wir: nur ein Abgewässer
drein Leviathan wirft seinen Kot und pißt.
[...]
Was tun wir denn, als nur ein Unkraut jäten
das, kaum gepflügt, schon wieder wachsen tut. (*Dummheit I*, V.5-8; 13f.)

Die Antwort von Törnes widerspricht nicht direkt inhaltlich, sondern wendet sich gegen die passive Beschwerdehaltung in *Rechts und Links*. *Antwort* fordert zum Handeln auf, um etwas zu ändern:

Statt ihm die Läuse aus dem Pelz zu jäten,
lad ich dich ein, den Leviathan zu schlachten. (*Dummheit II*, V.13f.)

Dass der Ursprungstext zu einer Erwiderung gereizt hat, zeigen auch die intertextuellen Bezüge von *Antwort* auf *Rechts und Links*, so ähneln sich beispielsweise die ersten Verse der Sonette. Meckel schreibt: *Was uns betrifft: wir wüßten es gern besser*. (*Dummheit I*, V.1) Törne antwortet: *Was mich betrifft: Ich weiß es besser*. (*Dummheit II*, V.1) Aus dem Plural wird die erste

¹²⁸ Meckel, Christoph/Törne, Volker von: *Die Dummheit liefert uns ans Messer*. In: *Kürbiskern* 3 (1967). S.46-51.

¹²⁹ Böhn, Andreas: *Sonett*. S.68.

Person Singular, aus dem Wunsch im Konjunktiv wird eine sichere Aussage – die Gegensätzlichkeit in gleich gebauten Versen könnte kaum größer sein. Ganz andere Anlässe für eine Antwort finden sich in der *Mauerlos*-Tenzzone¹³⁰. Das erste Sonett dieser Reihe, verfasst von Klaus M. Rarisch, beginnt mit der Frage *Kennst du das Land [...]?* (*Mauerlos* I, V.1). Auf diese direkte Frage folgt im zweiten Sonett von Albrecht Barford eine direkte Antwort: *Ich kenn das Land [...]* (*Mauerlos* II, V.1). Beide Sonette sind inhaltlich gesellschaftskritisch und negativ, was der anonyme Verfasser des dritten Textes zum Schreibanlass nimmt, weshalb er seinem Sonett den Untertitel *Parodisches zu 2 trüben Sonetten* gibt. Das letzte Sonett der Reihe ist von Robert Wohlleben und nur noch eine formale Spielerei mit den Reimen der vorangegangenen Texte, inhaltlich schreibt er die Tenzzone nicht weiter.¹³¹ Antwort, Parodie und Reimspiel sind also die Gründe für den Beginn beziehungsweise die Weiterführung dieser Tenzzone.

5.4.2 Themen

Betrachtet man diese drei angesprochenen Beispiele, wird im Vergleich mit den geplanten Dichter-Wettkämpfen deutlich, dass die Themen ernster und auch persönlicher, man könnte auch sagen, von größerer Tragweite sind. Die Tenzonen beschäftigen sich mit metaphysischen, politischen oder gesellschaftskritischen Themen, nicht mit abstrakten Fragen nach Vorlieben oder liebeskasuistischen Entscheidungen. Dies rührt natürlich daher, dass die Anfangssonette dieser literarischen Diskussionen als eigenständige Werke entstanden sind, nicht als Auftakte zu einem literarischen Spiel.¹³²

¹³⁰ Rarisch, Klaus M./ Barford, Albrecht u.a.: *Mauerlos*-Tenzzone.
<http://www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm>. Letzter Aufruf am 8.9.2009.

¹³¹ Eine genauere Beschreibung der Reimstruktur dieser Tenzzone findet sich in Kap. 6.2.3.1 dieser Arbeit.

¹³² Um Wiederholungen zu vermeiden, wird an dieser Stelle nicht genauer auf die Themenfrage eingegangen. In den Kapiteln 6.2 und 7.3 werden noch weitere Tenzonen vorgestellt.

5.5 Vergleichendes Fazit

Vergleicht man die Ergebnisse zu den geplanten und den ungeplanten Tenzonen, wird deutlich, dass für die Gattung der Streitgedichte auch in der neueren deutschen Literatur die Aufteilung zwischen Partimen und Tenzone, wie sie aus der provenzalischen Lyrik des Mittelalters bekannt ist, Gültigkeit besitzt. Die geplanten Wettkämpfe oder Partimen sind von unpersönlicher, spielerischer Natur, behandeln abstrakte Fragestellungen, die vorgegeben sind, und finden meist durch ein Schiedsrichterverfahren oder einen versöhnlichen Abschlusstext einen Abschluss. Die ungeplanten Tenzonen dagegen sind eher persönlicher Austausch und enden nur selten mit einer echten Lösung.

Durch diese vergleichende Gegenüberstellung zeigt sich auch, dass diese beiden Arten der literarischen Kommunikation, die der mittelalterlichen Tenzondichtung nahestehen, eben den Kern der Gattung ausmachen. Zwar treten Dichter auch bei Texten mit starkem intertextuellen Bezug oder in Briefen in Gedichtform in einen Dialog. Doch bleibt dieser häufig entweder rein auf der Textebene oder unbeantwortet. Das dialogische Element ist also nicht so ausgeprägt wie in den Texten oder Textzyklen, die ich als Tenzonen – wobei ich das Partimen als Unterart der Tenzone in diesen Begriff miteinschließe – identifiziert habe.

Die Brief-Korrespondenz zwischen Eichendorff und von Loeben wiederum besitzt dieses Element der Gegenseitigkeit. Allerdings sind beide Sonette auf gestalterischer Ebene weit weniger miteinander verwoben als die ungeplanten Tenzonen, intertextuelle Bezüge sind kaum nachweisbar. Dies kann man vor allem auf den privaten und freundschaftlichen Charakter des Sonett-Austauschs zurückführen und darauf, dass eine Antwort zu erwarten war. Da Tenzonen – nicht aber Partimen – meist ungeplant aus einem Wunsch zu widersprechen entstehen, müssen sie sich deutlicher auf den Ursprungstext beziehen, um den Zusammenhang herzustellen.¹³³ Nicht zuletzt werden intertextuelle Bezüge

¹³³ Vgl. dazu Kap. 5.4.1 dieser Arbeit.

dabei auch genutzt, um die eigene Aussage im Vergleich zu der des anderen Gedichtes zu stärken.¹³⁴

6 Formale Unterscheidung der Tenzonenarten

6.1 Tenzonen nicht in Sonett-Form

Nachdem geklärt wurde, welche Tenzonenarten unterschieden werden können und in welchem Verhältnis sie zu verwandten literarischen Phänomenen stehen, werde ich im folgenden Arbeitsteil Beispiele für die Tenzonenproduktion in der neueren deutschen Literatur anführen und diese speziell im Hinblick auf ihre formale Gestaltung untersuchen. Durch diese exemplarischen Analysen wird ein Überblick über die verschiedenen Spielarten der Gattung ermöglicht.

In dieser Arbeit beschäftige ich mich hauptsächlich mit Tenzonen, die in Sonett-Form abgefasst sind, doch finden sich ebenso Streitgedichte, bei denen sich die Dichter anderer Strophenformen bedienen. Schon der Umstand, dass das Sonett nicht von Anfang an die vorherrschende Form in der Tenzonen-Dichtung war¹³⁵, rechtfertigt und verlangt auch die Betrachtung einiger Streitgedichte, in denen andere Strophenformen Verwendung finden. Besonders ergiebig war in diesem Hinblick der Austausch zwischen Ludwig Uhland und Friedrich Rückert, aber auch der Berliner Zirkel *Tunnel über der Spree*, dem unter anderem Theodor Fontane angehörte, pflegte die Tenzone bei Vereinssitzungen und -festen. Leider finden sich aus der Tunnel-Produktion nur zwei gedruckte Tenzonen zwischen Fontane und Bernhard von Lepel.¹³⁶ Für die Auswahl der im Folgenden beispielhaft analysierten Tenzonen ist vor allem die formale Gestaltung der Texte ausschlaggebend, weshalb ich darauf verzichte, eine Tenzone aus dem Kreis um Simrock genauer zu untersuchen. Diese sind dann besonders interessant, wenn man sich mit der beschriebenen

¹³⁴ Vgl. dazu auch Kap. 7.3.4 zur Dialogizität in der Tenzone *Hieb- und stichfest*.

¹³⁵ Vgl. hierzu den Ursprung der Tenzone bei den provenzalischen Trobadors in Kap. 3.1 dieser Arbeit.

¹³⁶ Fontane/Lepel: Reden ist Silber, Schweigen ist Gold. Dies.: Röschen oder Rose. In: Steinkrauss: Röschen.

Rahmensituation und den Themen auseinandersetzt¹³⁷, fallen aber kaum durch formale Besonderheiten auf. Die mir vorliegenden Streitgedichte, die ich näher betrachten werde – dabei handelt es sich um drei zwischen Uhland und Rückert und die erwähnte Tenzone *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold* zwischen Fontane und Lepel sowie einen Ausschnitt aus der Produktion des Pegnesischen Blumenordens – weisen sowohl inhaltlich als auch in ihrer formalen Gestaltung interessante Unterschiede auf und geben deshalb einen recht breiten Überblick über die formalen Möglichkeiten des dialogischen Spiels oder Streits. Außerdem wird mit ihnen die Tenzonenproduktion einer relativ breiten Zeitspanne von Mitte des 17. Jahrhunderts bis 1860 zumindest in Schlaglichtern beleuchtet werden. Es geht mir also nicht darum, von jedem der vorgestellten Streitgedichte eine ausführliche Interpretation zu erstellen, sondern die Besonderheiten des jeweiligen Textes herauszuarbeiten, um die breiten Möglichkeiten innerhalb der Gattung zu demonstrieren.

6.1.1 *Schäfergedicht*

Gedichtete Dialoge findet man schon in der lyrischen Produktion des Pegnesischen Blumenordens im 17. Jahrhundert. Ein besonders eindrückliches Beispiel ist das *Pegnesische Schäfergedicht*, das von Georg Philipp Harsdörffer und Johann Klaj¹³⁸ 1644 verfasst wurde. Ganz im Sinne der im selben Jahr gegründeten Gesellschaft enthält dieses *Schäfergedicht* eine Vielzahl an gemeinsam verfassten Texten, die in eine Rahmenerzählung eingegliedert sind.¹³⁹ Eines der in diesem Rahmen entstandenen Gedichte beispielsweise behandelt das Thema Ehe. Während Strefon vorlegt und die eheliche Liebe

¹³⁷ Vgl. dazu Kap. 5.3 dieser Arbeit.

¹³⁸ Die Ordensnamen der beiden Dichter, unter denen das Gedicht veröffentlicht wurde lauten Strefon (Harsdörffer) und Klajus (Klaj).

¹³⁹ Harsdörffer, Philipp/Klaj, Johann: Schäfergedicht. In: Pegnesis oder: der Pegnitz Blumen- genoß-Schäfer Feldgedichte in neun Tagzeiten meist verfasst und hervorgegeben durch Floridan. Nürnberg 1673. S.1-56.

lobt, antwortet Klajus mit einem Negativurteil über die Ehe. Bei diesem Dialoggedicht wechseln sich beide Dichter Vers für Vers ab; Klajus reimt jeweils auf den von Strefon vorgegebenen Vers:

S: Alles was lebet und webet / das liebet.
K: Alles was liebet / ist staetig betruebet. (V.1-2)
[...]
S: Sonder die Ehe / vergienge die Welt.
K: Mittels der Ehe / zerschmiltzet das Geld. (V.7-8)¹⁴⁰

Zwei Meinungen stehen sich gegenüber, jeder verteidigt, wenn auch nicht immer ganz ernsthaft, eine Position, die Reime sind voneinander abhängig. Es handelt sich um ein geselliges Streitgedicht in Dialogform. Dass es bei dieser Art Text nicht darum ging, sein Gegenüber oder einen Rezipienten von der dargelegten Meinung zu überzeugen, ist offensichtlich.

Noch interessanter als die Texte des *Schäfergedichts* selbst sind die Zwischenpassagen, in denen unter anderem ausgemacht wird, über welches Thema und auf welche Weise im Folgenden geschrieben werden soll. Ein anschauliches Beispiel kann über die Verfahrensweise dieser Dichtungsart Aufschluss geben:

Dieses (sagte Strefon) ist von der Sonne Jahrlauf abgesehen. Ich seze entgegen / einen Aufzug von der abtheilung des Tages und der Nacht: dergestalt, daß der Morgen etwas von der Erde / der Mittag etwas aus dem Wasser / der Abend etwas aus der Luft / die Mitternacht etwas aus dem Feuer / auf vorwesende Hochzeit verehere. Ich bedinge auch absonderlich / daß meine Reimendungen / wie zuvor / jedoch soviel ohne zwang thunlich / sollen behalten werden.¹⁴¹

Das Thema wird in diesem Fall sehr eng abgesteckt. Nicht nur die Tageszeiten sollen behandelt werden, sondern sie sind noch dazu mit einem Element zu verknüpfen. Außerdem wird Wert darauf gelegt, dass die vorgegebenen Reime vom Antwortenden übernommen werden. Diese Gedichte wurden also nach vorher festgelegten, recht strengen Regeln verfasst. die Formausfüllung scheint mindestens ebenso wichtig wie der behandelte Gegenstand.

¹⁴⁰ Harsdörffer/Klaj: Schäfergedicht. S.37.

¹⁴¹ Ebd. S.48.

6.1.2 *Sängerstreit*

Bei dem mit *Sängerstreit*¹⁴² überschriebene Streitgedicht zwischen Uhland und Rückert aus dem Jahr 1816 ist besonders anzumerken, dass es sich durch die vorangestellte dilemmatische Themenvorgabe stark an die Tradition des Partimens anlehnt:

Sänger, sprecht mir einen Spruch!
Sagt mir, was ist mindre Not:
Der Geliebten Treuebruch,
Oder der Geliebten Tod? (*Sängerstreit*, V.1-4 – vorangestellte Frage¹⁴³)

Das Dilemma ist einfach zu erklären: Weder der Treuebruch der Geliebten noch ihr Tod ist wünschenswert; bei der ersten Alternative lebt sie zwar noch, liebt den Dichter aber nicht mehr, bei Letzterem verhält es sich umgekehrt, die Liebe findet im Leben zumindest kein Ende. In diesem spielerischen Wettstreit wird nicht die eigene Meinung vertreten, sondern gemäß den Regeln eine der beiden Möglichkeiten verteidigt. Die Frage aus dem Themenkreis „Liebe“ nimmt ebenso wie die Art der Themenstellung Bezug auf das provenzalische Partimen.

Abweichend hiervon ist die Art, wie debattiert wird, denn Rückert und Uhland wechseln sich nicht, wie im mittelalterlichen Streitgedicht üblich, strophenweise ab. Stattdessen beginnt Uhland, dem die Parteinahme für den Tod der Geliebten zugefallen ist, diese Alternative in vier gleichförmig gebauten Strophen, worauf Rückert in derselben Form mit vier weiteren Strophen antwortet.

Die verwendete Strophe ist die Dezime, bestehend aus zehn vierhebigen trochäischen Versen mit dem Reimschema abbaaccddc. Interessant ist vor allem die Reimgestaltung im *Sängerstreit*, denn die Reime der Fragestellung *Spruch/-bruch* und *Not/Tod* werden von beiden Dichtern wieder aufgegriffen.

¹⁴² Rückert, Friedrich/Uhland, Ludwig: *Sängerstreit*. In: Friedrich Rückert: *Gedichte*. Stuttgart 2005. S.68-70.

¹⁴³ Die Themenstellung wird nicht in die Strophenzählung mit einbezogen, sondern gesondert behandelt.

Jeweils der c-Reim jeder Strophe entspricht einem der Reime aus dem Dilemma; Uhland verwendet in Strophe eins und drei den Reim auf *Spruch* und reimt in Strophe zwei und vier auf *Not*, während Rückert die Reime in genau umgekehrter Anordnung aufnimmt. Diese Reimanordnung war noch vor Beginn der Tenzone abgesprochen.¹⁴⁴ Es entsprechen sich also nicht alle Reime, aber dafür die programmatischen, mit denen das Thema eingeführt wurde. Dadurch liegt ein besonderes Gewicht auf diesen Reimwörtern, was inhaltlich leicht zu erklären ist, da die Fragestellung so in jeder Strophe nicht nur durch den Klang, sondern auch durch die Wiederholung der Reimworte des Dilemmas präsent bleibt. Aus dieser Reimwiederholung resultiert auch das Wiederkehren der Schlüsselwörter der Fragestellung *Treuebruch*, *Tod* und *Not*, sowie die Verwendung von *Spruch* in unterschiedlichen Kontexten.¹⁴⁵ Auffällig ist außerdem das Reimwort *Leichentuch* (Uhland I, V.6; Rückert II, V.7), das zwar mit der einen Alternative *Treuebruch* reimt, aber die andere, den Tod, beschreibt.

Dieses Streitgedicht inhaltlich zu analysieren und auf die Argumente der beiden Dichter einzugehen, ist hier nicht der Ort. Lediglich einige Auffälligkeiten sollen angesprochen werden. Uhland spricht in den Versen eins bis vier der ersten beiden Strophen erst den Treuebruch an, also die Alternative, die Rückert zu verteidigen hat, und vergleicht diese dann mit dem Tod der Geliebten. Auch in der dritten Strophe vergleicht er beide Frauen, die treuebrüchige und die verstorbene, miteinander. Er argumentiert also nicht nur für seine Alternative, sondern gleichzeitig auch gegen die andere. In der vierten Strophe dann spricht er Rückert direkt an, indem er ihm für seine Kunst schmeichelt, sich aber siegessicher wähnt, da er auf der richtigen Seite stehe:

Der du Kampf mir angesonnen,
Wie du sonst mich überfliegst,

¹⁴⁴ Vgl. Anhang. In: Rückert: Gedichte. S.260.

¹⁴⁵ Es findet sich „Treueverspruch“ (Uhland I, V.10), „Richterspruch“ (Uhland III, V.6), „Spruch“ (Rückert IV, V.10) als Reimwörter; „Treuebruch“ wird viermal wiederholt (davon dreimal als Reimwort, einmal nur als „Bruch“); „Tod“ wird siebenmal (davon viermal als Reimwort), „Not“ dreimal wiederholt.

Hoff nicht, daß du heute siegst!
Wahrheit hat voraus gewonnen. (Uhland IV, V.1-4)

Der Antwortteil Rückerts greift diese persönliche Ansprache auf und erklärt, dass er den schwierigeren Teil übernehmen müsse, da er selbst der Meinung sei, dass der Tod der Geliebten die bessere Alternative sei. Er muss sich aber, gemäß der Spielregeln, für die andere einsetzen:

Gegner, doppelt überlegen,
Ausgerüstet mit zwiefalter
Waff als Dichter und Sachwalter;
Wenn ich dir mich stell entgegen,
Nenn ich's um so mehr verwegen,
Als, wie du mir selbst gedroht,
Dir als Anwalt dar sich bot,
Gute Sach, und mir die schlechte;
Daß mir bangt, wie ich verfechte
Falschheit gegen Treu im Tod, [...] (Rückert I, V.1-10)

Dies zeigt noch einmal die Nähe zum mittelalterlichen Partimen auf. Nicht die eigene Meinung gilt, sondern die Verteidigung eines unpersönlichen Gegenstands. Auch die lobende Anrede verdeutlicht den freundschaftlich spielerischen Charakter dieses *Sängerstreits*, der nicht von persönlichen Animositäten begleitet wird.

Hinzuweisen ist außerdem auf die Schlussverse der beiden Gedichte. In diesen wird der in der Themenstellung geforderte „Spruch“ pointiert formuliert: *Falschheit kränket mehr denn Tod!* (Uhland IV, V.10) steht *Drum: Eh'r falsch als tot! mein Spruch.* (Rückert IV, V.10) gegenüber. Eine Entscheidung oder eine Begründung des Unentschieden findet sich nicht. Die Argumente stehen sich gegenüber, ohne zu einem Ergebnis zu führen. Allerdings greift Rückert das Thema 1836 in einem Gedicht noch einmal auf und verweist darauf, dass es besser sei, die Wahrheit, welche Alternative die schlimmere sei, nicht zu kennen.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Rückert: Aufnahme des vorhergehenden Gedichtes. Vgl. dazu Kap. 5.3.2 dieser Arbeit.

6.1.3 *Gespräch und Gegenstück*

Ebenso ergebnislos, aber im Aufbau sehr verschieden vom *Sängerstreit*, ist der lyrische Dialog zwischen Uhland und Rückert in den Gedichten *Gespräch* und *Gegenstück*¹⁴⁷. In *Gespräch* fingiert Ludwig Uhland einen Dialog. Auf als wörtliche Rede gekennzeichnete Aussagen wird mit einer widerlegenden Entgegnung geantwortet. Als anschauliches Beispiel kann die erste Strophe dienen:

„Und immer nur vom alten Recht?
Wie du so störrig bist!“
Ich bin des Alten treuer Knecht
Weil es ein Gutes¹⁴⁸ ist. (Gespräch I, V.1-4)

Rückert greift nun wiederum den jeweils dritten und vierten Vers jeder Strophe als Aussage auf und antwortet auf diese mit einer weiteren Erwiderung. So werden also die Verse drei und vier jeder Strophe bei Uhland zu den ersten beiden Versen der entsprechenden Strophe bei Rückert. Die erste Strophe des *Gegenstücks* lautet:

„Ich bin des Alten treuer Knecht,
Weil es ein Gutes ist.“
Das Gute bessern ist ein Recht,
Das nur ein Knecht vergißt. (Gegenstück I, V.1-4)

Mit den Versen, die aus jeder Strophe in Rückerts Antwort zitiert werden, wird auch der Kreuzreim übernommen. Auch die metrische Gestaltung seiner Verse passt Rückert der Uhlands an. Es wechseln vierhebige mit dreihebigen jambischen Versen.

Auf den Inhalt dieses Dialogs soll an dieser Stelle nicht im Detail eingegangen werden. Allerdings ist zu erwähnen, dass auf die verschiedenen vorangestellten Verse jeweils mit Entgegnungen recht sentenzhafter Form geantwortet wird. Trotzdem handelt es sich hier nicht wie beim *Sängerstreit* um einen fingierten

¹⁴⁷ Uhland, Ludwig: *Gespräch*. In: Rückert: *Gedichte*. S.72f.; Rückert, Friedrich: *Gegenstück*. In: Ebd. S.73f.

¹⁴⁸ Die Unterstreichungen wurden von mir vorgenommen; im Originaltext sind die unterstrichenen Wörter durch Kursivschreibung hervorgehoben.

Wettkampf. Claudia Wiener weist auf den ernsten politischen Hintergrund dieses Streits hin. Das konservative Moment, auf dem Uhlands *Gespräch* aufbaut, zeigt ihn als Befürworter der alten landständischen Verfassung. Diese wollte der württembergische Minister Karl August von Wagenheim zu einem Zwei-Kammern-System umstrukturieren, durch das die Stellung des Monarchen gestärkt werden sollte. Gegen diesen modernen Umstrukturierungsversuch argumentiert Uhland hier, es handelt sich also um einen fingierten Dialog zwischen einem Vertreter des modernen Zwei-Kammer-Systems und einem Verteidiger der landständischen Ordnung.¹⁴⁹

Rückert dagegen ist Anhänger der Politik von Wagenheims. Laut Wiener trägt sein Selbstverständnis als Spruchdichter nach mittelalterlicher Tradition dazu bei, dass er eine verteidigende Haltung für seinen „Herrn“, den württembergischen Minister, einnimmt, wodurch das *Gegenstück* zu Uhlands *Gespräch* entstand.¹⁵⁰ Wie Wiener feststellt, werden hier keine sachlichen politischen Argumente ausgetauscht, sondern es herrschen emotional besetzte Begriffe wie Menschheit, Volk und Herz vor.¹⁵¹ Dieser Umstand und auch, dass die Dichter sich hier, ganz im Gegensatz zum *Sängerstreit* nicht persönlich ansprechen, zeigt deutlich den Unterschied auf, zwischen geplanten, spielerischen Partimen wie dem *Sängerstreit* und der echten Tenzzone, bei der die ernsthafte Verteidigung eines Standpunkts im Mittelpunkt steht.

¹⁴⁹ Wiener, Claudia: Auch Harfenlispel = Minnesang und sanftes Liebeskosen inmitten all dem Tosen. Die Auswirkungen von Rückerts Mittelalterbild auf sein Selbstverständnis als Dichter. In: Jahrbuch der Rückert-Gesellschaft 9 (1995). S.7-32. Hier S.10f.

¹⁵⁰ Wiener: Harfenspiel. S.10.

¹⁵¹ Ebd. S.13.

6.1.4 *Ein schönes Fräulein...*

Wiederum einen ganz anderen Charakter besitzt ein gemeinsames Gedicht Rückerts und Uhlands, das Richard Maria Werner als „Wettgesang“ bezeichnet.¹⁵² Den Wettgesang ordnet Werner zwischen dem Widerspruch und der Tenzzone ein.¹⁵³ Zu den Tenzonen ist dieses Gedicht Werner zufolge nicht zu rechnen, da die Reimreihenfolge frei gewählt ist.¹⁵⁴ Einschränkend ist hierzu aber anzumerken, dass sich die Reime in den wechselseitig gedichteten Strophen zwar nicht aufeinander beziehen, das Reimschema aber festgelegt ist. Jede Strophe besteht aus drei aufeinander reimenden Versen und einem ungereimten vierten Vers.

Dieser vierte Vers ist für die Ausgestaltung dieses spielerischen Wettgesangs besonders wichtig, da in ihm dem antwortenden Dichter eine Frage gestellt wird oder ein anderer Anstoß zum Weiterschreiben gegeben wird. Er hebt sich also durch den Aufforderungscharakter sowie durch seine formale Gestaltung von den anderen, eher erzählenden beziehungsweise antwortenden Versen ab. Denn neben seiner Stellung als Waise fällt er durch seine Kürze auf. Während die ersten drei Verse jeder Strophe in fünfhebigen Jamben verfasst sind, weist der jeweils vierte Vers nur zwei Hebungen auf. Zur Verdeutlichung des Ausgeführten können die ersten beiden Strophen des Wettgesangs dienen:

U: Ein schönes Fräulein schreibt an einem Brief,
Es zittert ihr die Hand, sie seufzet tief;
Nun, Sänger, der zum Wettgesang mich rief!
Was schreibt sie, was?

R: Mein Herz gedenket dein ohn' Unterlaß,
Du dessen ich, seit ich mich selbst besaß,
In keinem Augenblicke je vergaß.
Wem schreibt sie so?¹⁵⁵

¹⁵² Werner, Richard Maria: Lyrik und Lyriker. Hamburg/Leipzig 1890. S.219. Eben hier findet sich auch der Text des Gedichts, das ohne Überschrift abgedruckt ist. S.219f.

¹⁵³ Beim Widerspruch bezieht sich der Dichter auf das Werk eines anderen und widerlegt oder bekämpft es. Werner: Lyrik. S.216.

¹⁵⁴ Werner: Lyrik. S.219.

¹⁵⁵ Zit. nach ebd.

Wie schon im *Sängerstreit* Uhlands und Rückerts wird auch hier deutlich in der ersten Strophe darauf hingewiesen, dass es sich um einen geplanten Wettstreit handelt. Dadurch, ebenso wie durch die inhaltliche Gestaltung des Textes, wird der spielerische, gesellige Charakter dieses lyrischen Dialogs besonders herausgestrichen. Während Uhland in seinen Strophen darauf hinarbeitet, dass der Geliebte den Brief auch erhalte, versucht Rückert mit allerlei Einfällen, der Geschichte eine andere Wendung zu geben. Es ist ein Spiel mit gegenseitigen freundschaftlichen Herausforderungen, kein Streit über fiktive oder reale Meinungen, und damit auch streng genommen keine Tenzzone nach der Charakterisierung, die bis jetzt vorgenommen wurde. Doch die starke Dialogizität, die Verwendung einer gemeinsamen Form und der spielerische Wettkampfcharakter bezogen auf den Ausgang der Geschichte rücken das Gedicht in den Blick dieser Tradition, weshalb dieses Gesprächsspiel auch in die Tenzonendichtung im weiteren Sinne eingeordnet werden kann.

6.1.5 Reden ist Silber, Schweigen ist Gold – Tenzone zwischen Fontane und Lepel¹⁵⁶

Dieser Formausgestaltung stehen Texte gegenüber, bei welchen mehr Gewicht auf der Verteidigung des jeweils gewählten Gegenstands liegt. Ein Beispiel hierfür ist eine der wenigen gedruckten Tenzonen aus der Produktion des *Tunnels über der Spree*. Abwechselnd verteidigen hier Theodor Fontane und Bernhard von Lepel Schweigen und Sprechen gegeneinander. Dabei sind die formalen Entsprechungen eher gering. Alle Strophen entsprechen sich im Aufbau. Sie bestehen aus jeweils acht Versen, sind in vierhebigen Jamben verfasst und kreuzgereimt. Reime des Vorredners kehren nur selten wieder und dann meist, weil ein inhaltlich wichtiges Schlagwort, das auch Reimwort ist, wieder aufgegriffen wird.

¹⁵⁶ Fontane/Lepel: Reden ist Silber, Schweigen ist Gold.

Interessant ist an diesem Text vor allem, wie nah er sich an die mittelalterlichen Partimen anlehnt. Beide Dichter verteidigen ein abstraktes Ideal. Dabei greifen sie jeweils die Argumente des anderen auf, sprechen sich gegenseitig an, bleiben aber argumentativ auf einer recht unpersönlichen Ebene. Dies unterscheidet *Reden ist Silber, Schweigen ist Gold* beispielsweise vom *Sängerstreit* zwischen Uhland und Rückert, bei dem Rückert die ihm zugewiesene Position zwar verteidigt, aber die Schwäche der Position von Anfang an einräumt. Doch auch der formale Unterschied ist bemerkenswert, denn die Dichter wechseln sich Strophe für Strophe ab, wodurch die Argumentation vorangetrieben wird, da jeder direkt auf das vom anderen Vorgetragene antworten kann.

6.1.6 Fazit

Insgesamt zeigen die Analysen, dass die Tradition des Dialoggedichts in unterschiedlichster formaler wie inhaltlicher Art über Jahrhunderte hinweg gepflegt wurde. In dieser Besprechung werden nur recht berühmte Beispiele behandelt, die hauptsächlich aus dem 19. Jahrhundert stammen. Doch soll darüber nicht vergessen werden, dass sich der Dialog in Gedichtform auch heute noch großer Beliebtheit erfreut. Zahlreiche Internetforen für Laiendichter geben davon ein beredtes Beispiel mit Rubriken, in denen mit Gedichten spielerisch gestritten und diskutiert wird.¹⁵⁷ Doch sind die hier behandelten Texte vor allem wegen ihrer festgelegten Form interessant. Auf welche Art und Weise das lyrische Gespräch geführt werden sollte, war eine ausgemachte Sache. Dies zeigt sich an dem zwar jeweils unterschiedlichen, aber eben doch formal stringenten Redewechseln.

¹⁵⁷ Man findet sowohl offene Diskussionen in Reimform (beispielsweise ein Spiel unter dem Stichwort *Reimefechten*: <http://www.dielyriker.de/zudenlyrikern/dielyriker/showthread.php?t=4395>) wie auch abgeschlossene Streitgedichte als Wettkampf (als Beispiel hierfür kann ein 20 Beiträge umfassendes Duell zwischen den Usern *Abaddon* und *Archdrakon* auf dem *Dichterplanet* angeführt werden: <http://www.dichterplanet.com/dichterplanet/index.php?page=Thread&threadID=11953&pageNo=1>). Beiden Arten ist die Formoffenheit gemein, weshalb sie hier zwar erwähnt, nicht aber genauer betrachtet werden.

6.2 Tenzonen in Sonett-Form

6.2.1 Sonette ohne Reimübernahme

Wenn ein Streit, eine Diskussion oder Unterhaltung in Gedichten heute an bestimmte Formmerkmale gebunden ist, so wird meist das Sonett verwendet. Ein Großteil dieser Tenzonen weist sonst kaum formale Kriterien auf, die streng in allen Einzeltexten eingehalten werden, weshalb ungereimte Tenzonen in Sonettform dominieren.¹⁵⁸ Für eine formale Analyse sind diese Texte nicht besonders interessant. Jedoch ist es unabdingbar, nach einem Erklärungsansatz für ihr gesteigertes Vorkommen zu suchen. Nicht zuletzt scheint mir die meist inhaltliche Motivation, aus der heraus diese Tenzonen entstehen, eine Begründung zu bieten. Sie sind den ungeplanten Tenzonen zuzurechnen, werden also meist aus dem Wunsch, einer Gedichtaussage zu widersprechen, geschrieben.¹⁵⁹ Außerdem ist die Dynamik dieser relativ frei verfassten Tenzonen nicht zu unterschätzen, da es leichter scheint, ohne spezielle Vorgaben auf einen Text zu antworten. Die in den "Meiendorfer Drucken" erschienene Tenzone *Um die Wurst*¹⁶⁰ liefert dafür ein eindrückliches Beispiel. Sie besteht aus 73 Streitsonetten, einem Prolog und sieben weiteren Einreden. Dies zeigt, wie produktiv die Gattung ist, gerade wenn auf formale Einschränkungen verzichtet wird. Interessanter sind trotzdem die Streitgedichte in Sonettform, bei denen die Beteiligten nicht nur eine bestimmte Gedichtart verwenden, sondern das spielerische und das dialogische Element der Gattung durch die Übernahme formaler Kriterien, besonders des Reims, betonen, weshalb im formalen Analyseteil der Sonettform mehr Raum als den formal freieren Tenzonen zugestanden wird.¹⁶¹

¹⁵⁸ Vgl. dazu die formale Aufschlüsselung der Tenzonenproduktion der Autoren um fulgura.de in Kap. 7.2 dieser Arbeit.

¹⁵⁹ Vgl. hierzu Kap. 5.4 dieser Arbeit.

¹⁶⁰ Koeppel, Matthias/Rarisch, Klaus M. u.a.: *Um die Wurst. Sonette zur Lage*. Hamburg 2006.

¹⁶¹ Auf die Analyse einer speziellen Tenzone verzichte ich an dieser Stelle mit Hinweis auf die ausführliche Einzelinterpretation der Tenzone *Hieb- und stichfest* in Kap. 7.3 dieser Arbeit.

6.2.2 Exkurs: Bouts-rimés und die Nähe zur Tenzone

„Tenzonen sind die Bouts-rimés unserer Zeit“, konstatiert Greber in ihrer Arbeit *Textile Texte*.¹⁶² Diese Aussage rührt nicht zuletzt von der relativ weit gefassten Definition der Gattung her, die sie aufstellt. Denn sie schließt nicht nur das eigentliche Gesellschaftsspiel ein, das ab dem 17. Jahrhundert vor allem in Frankreich gepflegt wurde¹⁶³, sondern zum Beispiel auch Antwortgedichte, die die Reime des Vorlagengedichtes aufnehmen.¹⁶⁴ Wegen dieser Nähe soll auch hier kurz auf die Bouts-rimés, speziell als Gesellschaftsspiel, eingegangen werden.

Bouts-rimés in ihrer Grundform sind also als Gedichte zu verstehen, die auf vorgegebene Reime gefertigt werden. Den Ursprung nimmt die Gattung im französischen Barock, wird dann aber auch in Deutschland als Gesellschaftsspiel gepflegt. Dazu finden sich Verweise aus verschiedenen Epochen. Liede erwähnt ihre Verbreitung im Barock und auch Greber weist in diesem Zusammenhang auf Harsdörffers *Frauenzimmergesprächspiele* hin.¹⁶⁵ Auch im Biedermeier gab es diese Form des Gesellschaftsspiels,¹⁶⁶ und selbst über Goethe, der niemals Tenzonen verfasste oder selbst nach vorgegebenen Reimen dichtete, ist eine Episode bekannt, in der er seinen Begleitern Reime aufgab, nach denen ein Gedicht verfasst werden sollte.¹⁶⁷ Weiterhin finden sich kleine Erzählungen über das Spiel mit *bouts rimés*, beispielsweise in den Memoiren Castellis.¹⁶⁸

Wichtig ist dieser kleine Exkurs bezüglich der Tenzone, um auf die

¹⁶² Greber: *Textile Texte*. S.377. Grebers Habilitationsschrift stellt die ausführlichste Arbeit zu diesem Thema dar. Ihre Schreibkonvention, nach der *bouts rimés* vorgeschriebene Endreime und Bouts-rimés die daraus entstehenden Gedichte bezeichnen, wurde für diese Arbeit übernommen. Vgl. Greber: *Textile Texte*. S.385.

¹⁶³ Liede: *Spiel*. S.173.

¹⁶⁴ Greber: *Textile Texte*. S.387.

¹⁶⁵ Liede: *Spiel*. S.174; Greber: *Textile Texte*. S.388.

¹⁶⁶ Herin, Christoph: *Biedermeier*. In: *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. v. Walter Hinderer. 2. Aufl. Würzburg 2001. S.279-307. Hier: S.284.

¹⁶⁷ Liede: *Spiel* S.175.

¹⁶⁸ Castelli, Ignaz Franz: *Memoiren meines Lebens*, hg. v. Josef Bindtner, Bd. 2. München 1914. S.204.

Ähnlichkeiten zwischen diesem Spiel und den Texten hinzuweisen, die in dieser Arbeit besprochen werden, die bei Greber sogar zu einer Gleichsetzung führen bzw. dazu, dass einige dieser Dichterwettstreite wohl auch unter dem Begriff *Bouts-rimés* subsumiert werden könnten. Eine interessante Gemeinsamkeit ist das Sonett als bevorzugte Form. Schon im ältesten Lexikon-Eintrag, den Greber zitiert, wird das Sonett als Beispielform für das Verfassen von *Bouts-rimés* genannt.¹⁶⁹ Auch Kemp erwähnt die *Bouts-rimés* als Gesellschaftsspiel und weist darauf hin, dass sie häufig in Sonettform verfasst wurden.¹⁷⁰ Zuletzt sollte auch nicht übersehen werden, dass dieses literarische Gesellschaftsspiel auch heute noch gepflegt wird, so findet sich beispielsweise in einem Sonett-Forum im Internet eine Rubrik „Spielkram: Sonette nach aufgegebenen Endreimen“.¹⁷¹ Das Prinzip ist, dass derjenige, der ein Sonett nach vorgegebenen Endreimen verfasst hat, die nächste Aufgabe stellen, also neue Endreime vorgeben darf.

Weiterhin darf nicht außer Acht gelassen werden, welche Funktionen laut Grebers weiter Gattungsdefinition die *Bouts-rimés* erfüllen¹⁷², denn auch diese lassen sich in den hier behandelten Texten wiederfinden. Auf das Spielerische und den Wettkampfcharakter vieler Tenzonen – seien sie nun als Sonette oder in anderen Formen verfasst – wurde schon und wird noch mehrfach hingewiesen. Eine andere Funktion ist nach Greber die Parodieabsicht. Besonders deutlich wird diese in den Fußball-Sonetten Faßbenders auf Rilkes *Sonette an Orpheus*.¹⁷³ Außerdem dienen die *Bouts-rimés* Greber zufolge der Normierung und Tradierung einer Gattung. Bezogen auf das Sonett ist hier vor allem die

¹⁶⁹ Greber zitiert Hamann, J. G.: *Poetisches Lexicon*. 1716. S.81.: „Bouts-rimés ist eine Art von Gedichten, welche die Frantzen ausgekünstelt haben. Sie schreiben jemand eine gewisse Anzahl Reimen auf ein Blatt. Je närrischer diese sind, je besser ist es. Solche muss nun ein in der Poesie Erfahrener mit Versen ausfüllen, also daß ein gewisser Verstand herauskommt. Z.E. dieses wären Reime zu einem Sonett: reißen-rund-Mund-Preußen / schmeißen-kund-Hund-Meiß / Büchse-Stand-Strand / Füchse-Wache-Drache, die einer, der zu viel Geduld hat, ausfüllen kann.“

¹⁷⁰ Kemp: *Sonett*. Bd. 2. S.73.

¹⁷¹ <http://forum.sonett-archiv.com/Kabinettstückchen/Spielkram: Sonette nach aufgegebenem Endreim>.

¹⁷² Greber: *Textile Texte*. S.405

¹⁷³ Vgl. Kap. 5.1.2 dieser Arbeit.

Tenzone *Hieb- und stichfest* von Klaus M. Rarisch und Lothar Klünner zu nennen, die in einem der folgenden Kapitel noch ausführlich als poetologische Tenzone besprochen werden wird.¹⁷⁴ In ihr diskutieren die Streitenden zum einen in Sonetten, die entsprechend dem Petrarca-Schlegel-Schema streng normiert erscheinen, zum anderen in sehr freien Formen des Sonetts. Streitgedichte wie diese können also sowohl zur Tradierung eines alten Musters beitragen, als auch die Möglichkeiten der Normbrechung und dadurch vielleicht Normveränderung oder gar -verlust im Sinne einer offenen Gattungspoetik aufzeigen.¹⁷⁵

Am auffälligsten ist aber das Kriterium der Reime. *Bouts rimés* sind auf-gegebene Reime, nach denen ein Gedicht verfasst wird. Dies kann auch auf Grundlage eines anderen Gedichts geschehen, wie beispielsweise das von Liede gegebene Beispiel aus dem Barock von *Satz* und *Gegensatz* zeigt. Dabei entstehen zwei Gedichte, ein *Satz* und der *Gegensatz*, der die Reime des *Satzes* aufgreift und sein genaues Gegenteil ausdrücken soll.¹⁷⁶ Dieses Beispiel für *Bouts-rimés* ist einigen der hier vorgestellten Tenzonen in seiner Machart so ähnlich, dass es kaum möglich scheint, eine Trennlinie zu ziehen, weshalb die Erweiterung des Gattungsbegriffs von *Bouts-rimés* durch Greber einleuchtet. Denn die Tenzonen, bei denen die Reime des ursprünglichen Gedichts direkt übernommen werden, funktionieren auf ganz ähnliche Weise. Allerdings ist gerade bei den modernen Tenzonen dieser Art zu beobachten, dass sie eher antwortend funktionieren und weniger darauf ausgelegt sind, das genaue Gegenteil auszusagen. Trotzdem ist die Nähe so groß, dass sie diesen kleinen Exkurs rechtfertigt, bevor im Folgenden Tenzonen in Sonettform besprochen werden, bei denen die Reime des vorangegangenen Textes aufgegriffen

¹⁷⁴ Vgl. dazu Kap. 7.3 dieser Arbeit. Zwar handelt es sich bei dieser Tenzone um keine, die ein strenges Schema der Reimwiederholung erfüllt und ist deshalb eindeutig viel weiter von den *bouts-rimés* entfernt, als Tenzonen, die dieses Kriterium erfüllen. Trotzdem halte ich diese Aussage für übertragbar, da der gemeinschaftliche Charakter beider Gattungen Tradierung und Normierung befördern.

¹⁷⁵ Das interessante Thema der Gattungsdiskussion, speziell beim Sonett, kann hier leider nicht behandelt werden.

¹⁷⁶ Liede: Spiel. S.174.

werden.

6.2.3 Sonett-Tenzonen mit Reimübernahme

Betrachtet man die Tenzonen, bei denen der Antwortende Reime des Ausgangstextes aufgreift, werden einige Unterschiede in der Art und Weise der Reimübernahme deutlich. Einige Beispiele, welche Rolle der Reim bei Dichterwettstreiten und -dialogen spielen kann, wurden schon im Kapitel über die nicht in Sonettform verfassten Tenzonen analysiert. An dieser Stelle behandle ich moderne Tenzonen aus den letzten Jahren, die aus Sonetten bestehen und bei denen der Reim und seine Weiterverwendung von Text zu Text zu den wichtigsten gestalterischen Mitteln gehört. Als Beispiele dienen hierbei Tenzonen aus dem Kreis um *fulgura.de* und aus dem *Sonett-Forum*.¹⁷⁷

6.2.3.1 Direkte Übernahme aller Reime

Die Art, die dabei den Bouts-rimés am nächsten steht, ja sogar unter diesen Gattungsbegriff fallen kann, sind Tenzonen, bei denen die Reime des Ausgangstextes direkt, also in derselben Anordnung und ohne Abweichung, übernommen werden. Formal gesehen entsprechen diese Streitgedichte der Tradition der mittelalterlichen italienischen Tenzone.¹⁷⁸

Ein interessantes Beispiel hierfür ist die *Mauerlos*-Tenzone¹⁷⁹, die sich aus dem Sonett *Mauerlos* von Klaus M. Rarisch durch Antworten von Albrecht Barford, einem Anonymus und Robert Wohlleben ergab. Der Ursprungstext lautet folgendermaßen:

¹⁷⁷ <http://www.fulgura.de> (dieses Internetportal für Sonette werde ich im Folgenden noch etwas genauer vorstellen. Vgl. dazu Kap. 7 dieser Arbeit.); Sonett-Forum: <http://www.sonett-archiv.com/forum/index.php>.

¹⁷⁸ Vgl. dazu Kap. 3.2 dieser Arbeit.

¹⁷⁹ Rarisch/Barford u.a.: *Mauerlos*-Tenzone.

Mauerlos

Kennst du das Land, wo alle Biblio-
thekare von der Bücherleiter fallen?
Wo Rufe „Feuer her!“ wie Donner hallen
(es brüllt die Feuerwehr unisono),

wo ausgeländert wird der letzte Zoo,
um Blondes nur beamticht zu bestallen.
Wo's schicklich, zu Silvester nur zu knallen
(Raketen detonieren anderswo).

Kennst du das Land, das mauerlos geteilte?
Wo Langeweile niemals lange weilte,
weil ständig allseits neuer Aufschwung droht?

Kennst du das Land, das trauerlos gestylte?
Wo man das Recht zu Haben nur ergeilte?
Du ahnst: Das ist der Nibelungen Not.

Schon der erste Vers dieses Sonetts lässt durch den auffälligen gebrochenen Reim ein gewisses auf den Reimen liegendes Gewicht erkennen. Auch die Entlehnungen aus dem Italienischen (*Mauerlos* I, V.4) beziehungsweise dem Englischen (I, V.12) unterstützen diese Annahme.

Barford greift nicht nur die Eingangsfrage auf, indem er sein Sonett *Mauerlos II* mit der Antwort *Ich kenn das Land* (II, V.1) beginnen lässt, sondern übernimmt auch alle Reime Rarischs. Dabei wiederholt er keines der Reimwörter Rarischs bis auf *stallen* (II, V.7), das im Ausgangstext in der Form *bestallen* (I, V.6) vorkommt. Wie Wohlleben in seinem Kommentar zu der Tenzone anmerkt, greift der Anonymus ebenfalls sowohl Thema als auch Reime der andern beiden Texte auf, ohne dabei ein Reimwort zu wiederholen.¹⁸⁰ Wohlleben selbst steuert noch ein viertes Sonett bei, in dem er auch versucht, die Reime beizubehalten, die Reimwörter aber zu vermeiden. Dies gelingt ihm auch beinahe. Schnell wird hier deutlich, dass vor allem dieses „Spiel“ mit den Reimen, wie es Wohlleben auch bezeichnet, im Mittelpunkt dieser Tenzone steht. Vor allem Wohllebens Beitrag, der sich nicht mehr auf den Inhalt der

¹⁸⁰ Wohlleben, Robert: Ohne Titel. <http://www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm>. Letzter Aufruf am 8.9.2009.

anderen Sonette bezieht, zeigt dies.

Aus diesem Grund bietet es sich an, die Reime der Gedichte genauer zu betrachten. Dabei finden sich drei gebrochene Reime, jeweils einer in jedem der ersten drei Sonette. Interessanterweise zeigt es sich, dass Barford und der Anonymus beim Übernehmen der Reime sogar so weit gehen, dass sie den gebrochenen Reim an derselben Stelle platzieren wie Rarisch im ersten Sonett. Barford reimt auf *Froh-* / *sinn* (II, V1f.), der anonyme Dichter auf *ro-* / *ten* (III, V1f.). Einen solchen gebrochenen Reim verwendet Wohlleben nicht.

Auffällig sind im Weiteren die Entlehnungen aus Fremdsprachen und dem dialektalen Sprachgebrauch. So werden die Wörter *Tableau* (II, V.8), *entzwo* (III, V.4), *en gros* (III, V.8), *Behemoth* (III, V.14), *Chaillot* (IV, V.1), *Margot* (IV, V.4), *morceau* (IV, V.5) und *Navers Soot* (IV, V.14) als Reimwörter benutzt. Auch andere, ungewöhnliche oder seltene Wortverwendungen¹⁸¹ weisen auf die Reimsuche hin und zeigen das spielerische Element in dieser Tenzzone, das durch die Reimübernahme deutlich hervorsteht, obwohl die ersten beiden Beiträge einen kritischen Inhalt zu politischen und gesellschaftlichen Themen transportieren.

Genau dieser ernste Grundton und seine Verbindung mit den auffälligen Reimen waren wohl der Grund für die Antwort des Anonymus. Der Untertitel seines Beitrags lautet: *Parodisches zu 2 trüben Sonetten*. Die parodistische Absicht rückt dieses Gedicht besonders in die Nähe der Bouts-rimés, wenn man noch einmal auf die von Greber aufgestellten Funktionen der Gattung zurückgreift, zu denen auch die Parodieabsicht zählt.¹⁸²

6.2.3.2 Terzett-Reime als Quartett-Reime

Neben dieser direkten Art, alle Reime zu übernehmen, gibt es auch noch andere Möglichkeiten, die vom Ausgangstext vorgegebenen Reime zu verarbeiten.

¹⁸¹ Bspw. „die Kante steilte“ (III, V.10); „auch stallen / dort Bullen lebenslang im Pferch.“ (II, V.7f.).

¹⁸² Greber: Textile Texte. S.405; Vgl. Kap. 6.2.2 dieser Arbeit.

Nach einem sehr dynamischen Grundprinzip, bei dem von der direkten Reimübernahme abgewichen, aber trotzdem großen Wert auf die Übernahme von Reimen gelegt wird, ist die Tenzone *Das ganze Bild* zwischen ZaunköniG und Don Quixote aufgebaut, die im Internetportal *Sonett-Forum* veröffentlicht ist.¹⁸³ Es lohnt, das Schema genauer zu untersuchen, da die Verkettung der einzelnen Reime die inhaltliche Zusammengehörigkeit der Texte auf formaler Ebene umsetzt. Außerdem ist das dynamische Element dieser Form der Reimübernahme nicht zu unterschätzen, da sie es ermöglicht, trotz einer gewissen Formstrenge und Reimwiederholung, die Diskussion viel länger zu führen, ohne dass das Problem der Reimwiederholung zu inhaltlicher und gestalterischer Gleichförmigkeit führt. Diese Tenzone besteht insgesamt aus sieben beziehungsweise neun Texten¹⁸⁴; eine Ausweitung der *Mauerlos*-Tenzone, die im vorangegangenen Kapitel besprochen wurde und auf direkter Reimübernahme aller Reime beruht, wäre wohl kaum auf eine solche Anzahl von Texten machbar gewesen, ohne dass sich Reimwörter und Inhalte wiederholt hätten.

Der Ausgangstext *Das ganze Bild* von Don Quixote enthält in den Terzetten zwei Reime nach dem Schema cdc dcd. Diese greift ZaunköniG in den Quartetten seiner Antwort wieder auf, wobei er sie in der Reihenfolge dccd dccd anordnet. Die Terzette des zweiten Sonetts bestehen wiederum aus zwei Reimen, die in derselben Weise angeordnet sind wie die des ersten Sonetts, also fgf gfg. Zur Verdeutlichung des Grundmusters sollen die beiden ersten Sonette der Tenzone dienen:

¹⁸³ Don Quixote/ZaunköniG: *Das ganze Bild*. <http://www.sonett-archiv.com/forum/showthread.php?tid=284>. Letzter Aufruf am 10.9.2009. Als Autorennamen wurden die Pseudonyme, unter denen die Autoren im Sonett-Forum schreiben, übernommen.

¹⁸⁴ Die unterschiedliche Zählung, die ich hier vornehme, rührt daher, dass an die sieben Sonette, die ich hier analysiere, zehn Monate später noch zwei weitere angefügt wurden. Diese werden in der Analyse nicht berücksichtigt, da der Autor, der sich an diesem Punkt einschaltet, nicht in Form eines Sonetts antwortet und die formale Zusammengehörigkeit der Texte deshalb nicht mehr besteht.

Das ganze Bild

Nicht bergend ist der Raum der Nacht, nicht mild.
Die Dunkelheit, in der die Träume schwammen,
zerreißt und windet sich in jähren Flammen,
und nur das Lachen schützt uns noch als Schild.

Wir wissen, daß wir aus dem Nebel stammen,
und fragend folgen wir dem blauen Wild.
Bleibt wirres Stückwerk das zerbrochne Bild?
Doch endlich fügt sich Stein um Stein zusammen.

Und dann der Tag. In seinem grellen Licht
verwehen haltlos die geahnten Spuren.
Die Sonne raubt der Seele ihre Sicht.

Das ganze Bild - der Weg, den wir erfuhren,
der Flammentraum, der Ewigkeit verspricht –
all das zerbricht im Stundenschlag der Uhren.

Re: Das ganze Bild

So vieles bricht im Stundenschlag der Uhren:
Es wird vom Tag verschüttet, Schicht um Schicht,
und nur in Assoziationen spricht,
was wir im Unbewußten einst erfuhren.

Mit wachen Sinnen ahnen wir noch Spuren,
die dunkel in uns schlummern, fern dem Licht.
Die Kunst eröffnet eine neue Sicht
auf Archetypen, fremde Kreaturen.

Bunt glänzt, was bruchstückhaft dem Traum entstieg
und streut sich in den Tag als reife Saat.
Bald fügt sich Stück um Stück das Mosaik;

Es scheint zu passen, doch man sieht die Naht.
Die Kunst, vom Traum beseelt, bleibt hier Replik,
doch selbst in dieser schimmert manch Karat.

Im darauf folgenden Sonett gibt es eine Abweichung von diesem Reimschema. Statt des f-Reims greift Don Quixote noch einmal den c-Reim auf, wodurch sich dieser als verbindendes Element durch die ersten drei Texte zieht. Aus welchem Grund es zu dieser Abweichung kommt, ist nicht ganz klar ersichtlich. Interessanterweise verwendet ZaunköniG den Reim, den Don Quixote

nicht übernimmt, noch einmal im vierten Text der Tenzzone, und zwar wieder in den Terzetten. Diese Terzette stellen eine weitere kleine Abweichung dar, da sie drei statt zwei Reime enthalten. Verfolgt man das Reimmuster schematisch weiter, ergibt sich hier das Schema klf klf. Don Quixote übernimmt im folgenden Gedicht *Tanz der Zeit* (V) alle drei von ZaunköniG vorgegebenen Reime, zwei davon in den Quartetten, den k-Reim verwendet er in den Terzetten, wodurch auch dieser zum verbindenden Element zwischen drei Texten (IV, V, VI) wird. Ähnliches ergibt sich aus dem n-Reim, der zuerst von Don Quixote in *Tanz der Zeit* (V) verwendet wird. Diesen Reim benutzt ZaunköniG nicht nur in den Quartetten des nächsten Gedichts *Dialektik nach Heisenberg* (VI), sondern auch in dessen Terzetten, wodurch er wiederum im siebten Sonett von Don Quixote aufgegriffen wird.

Insgesamt sind also nicht nur jeweils zwei Sonette über ihre Reime miteinander verbunden, wie das entworfenen Grundschema nahe legt. Der c-Reim verkettet die Sonette I, II und III, der f-Reim die Sonette II, IV und V, der n-Reim V, VI und VII. Die Verwendung der Reime zeigt also schon, wie stark die einzelnen Gedichte der Tenzzone aufeinander bezogen sind. Noch deutlicher wird dies dadurch, dass auch viele Reimwörter übernommen sind und häufig dazu gebraucht werden, die Aussagen, die im vorausgegangenen Sonett mit diesen Reimwörtern geäußert werden, aufzugreifen, zu relativieren oder ihnen zu widersprechen. Vor allem die ersten beiden Sonette sind dafür beispielhaft, weshalb ich sie auf dieses Kriterium hin kurz analysieren werde.

In den Quartetten des ersten Sonetts der Reihe, *Das ganze Bild* (I), geht es darum, dass das lyrische Wir einer wichtigen, das Leben und die Welt betreffenden Erkenntnis – man könnte grob sagen, der Sinnfrage – im Traum unterbewusst nahe kommt. Die Terzette verhalten sich dazu entgegengesetzt, indem sie den Tag als Gegensatz zum nächtlichen, unbewussten Traum thematisieren. Der Beginn des ersten Terzetts macht dies deutlich: *Und dann der Tag. In seinem grellen licht / verwehen haltlos die geahnten Spuren.* (I, V.9f.). Im Antwortsonett von ZaunköniG wird diese Aussage unter Zuhilfe-

nahme der Reimwörter relativiert: *Mit wachen Sinnen ahnen wir noch Spuren, / die dunkel in uns schlummern, fern dem Licht.* (II, V.5f.). Die Spuren werden in der Antwort also nicht als verloren, sondern zumindest als noch erahnbar dargestellt, und zwar durch die Kunst erahnbar: *Die Kunst eröffnet eine neue Sicht [...]* (II, V.7). Auch dieser Vers beinhaltet ein Reimwort aus dem ersten Sonett und kann als direkte Antwort darauf gelesen werden: *Die Sonne raubt der Seele ihre Sicht.* (I, V.11). Gegen das, was das lyrische Wir von der Erkenntnis fernhält, wird etwas gesetzt, das es der Erkenntnis näher bringt. Auch der Schlussvers des ersten Sonetts wird durch den Anfangsvers des zweiten Textes direkt aufgegriffen. Er wird beinahe wörtlich übernommen, lediglich wird *all das zerbricht* (I, V.14) durch *So vieles bricht* (II, V.1) ersetzt. Diese kleinen Änderungen tragen dazu bei, dass die Aussage aus dem Ausgangstext abgeschwächt wird und eine Gegenargumentation möglich wird. Auch in anderen Sonetten dieser Tenzone werden Reimwörter intentional wiederverwendet. Hier zeigt sich ein deutlicher Unterschied zur *Mauerlos*-Tenzone, deren auffälligstes Merkmal eben die Vermeidung der Reimwortwiederholung ist. Obwohl die Reime hier also auch eine sehr wichtige Rolle spielen, kann festgestellt werden, dass das Vorantreiben des Dialogs in der *Bild*-Tenzone verglichen mit der *Mauerlos*-Tenzone Priorität hat und die Bezüge zwischen den Texten noch stärker inhaltlicher Natur sind.

6.2.3.3 Lockere Mischform – Die Tenzone *Leben*

In den vorangegangenen Analysen wurden zwei relativ strenge Formen der Reimübernahme besprochen. Dass das Spiel mit den Reimen ein wichtiges Element in Tenzonen sein kann, ohne dass dabei feste Regeln beachtet werden, zeigt die Tenzone *Neues Leben*.¹⁸⁵ Auch hier wird die Zusammengehörigkeit der Texte nicht zuletzt über die Verwendung der Reime angezeigt. Geht man allerdings nur von den Reimen aus, muss man die Tenzone zweiteilen und das

¹⁸⁵ Rarisch, Klaus M./Wohlleben, Robert u.a.: *Leben-Tenzone*.
<http://www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm>. Letzter Aufruf am 8.9.2009.

dritte Sonett, *Leben* von Daniel Goral, ausklammern, da dieses keinen Reim mit einem der anderen Sonette gemeinsam hat. Natürlich kann der Inhalt durch ein solches Verfahren nicht nachvollziehbar bleiben, doch da es hier im Besonderen um die verwendeten Reimstrukturen gehen soll, werde ich den Inhalt der Tenzzone außen vor lassen, um die formal aufeinander bezogenen Texte als Reimbeispiele zu analysieren.

Als ersten Teil dieser Tenzzone kann man, wenn man die Reime als Grundlage nimmt, die ersten beiden Sonette interpretieren: *Neues Leben (I)* von Klaus M. Rarisch und *Neues Leben II (II)* von Robert Wohlleben. Zu diesen beiden Gedichten und dem hier nicht berücksichtigten dritten von Daniel Goral hat Rarisch einen Kommentar verfasst, der sich in großen Teilen den Reimen der ersten beiden Texte widmet, was die Bedeutung der Reime für die Tenzonen-dichtung unterstreicht.¹⁸⁶

Betrachtet man die Terzette der beiden Gedichte, so ist die Nähe zu den Sonetten mit direkter Übernahme aller Reime auffällig. Wohlleben verwendet in seiner Antwort dieselben Reime wie Rarisch, ohne dabei ein Reimwort zu wiederholen¹⁸⁷, allerdings ordnet er sie anders an. Während Rarisch cde edc reimt (I, V.9-14), schreibt Wohlleben im Muster cde cde (II, V.9-14).

Interessanter noch ist der Umgang Wohllebens mit den Reimen in den Quartetten, da er sich zwar auch hier an das Prinzip der Reimübernahme anlehnt, dies aber versteckt tut. Den a-Reim aus Rarischs Sonetten greift er auf, indem er von den Verben in Rarischs Sonett, die auf -äumen enden, ausgeht und ebensolche verwendet, sie aber vom Plural in den Singular transponiert.¹⁸⁸

So ergeben sich folgende Klang- und Wortähnlichkeiten: auf *erträumen* (I, V.1), *überschäumen* (I, V.4), *Bäumen* (I, V.5) und *Räumen* (I, V.8) antwortet Wohlleben mit *ausgeträumt* (II, V.1), *säumt* (II, V.4), *schäumt* (II, V.5) und *bäumt* (II, V.8). Unauffälliger, aber wahrscheinlich auch beabsichtigt, ist der

¹⁸⁶ Rarisch, Klaus M.: Kommentar zur Tenzzone *Leben*. <http://www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm>.
Letzter Aufruf am 23.7.2009.

¹⁸⁷ Vgl. auch Rarisch: Kommentar.

¹⁸⁸ Vgl. auch Rarisch: Kommentar.

phonetische Bezug, den Wohlleben zwischen den b-Reimen Rarischs und seinen eigenen herstellt. Rarisch reimt auf „-inden“ (I, V.2, 3, 6, 7), Wohlleben auf „-anden“ (II, V. 2, 3, 6, 7), die Konsonanten sind also dieselben, lediglich der Vokal „i“ im ersten Sonett wird im zweiten zu „a“. Wohlleben zeigt also nicht nur durch den Titel seiner Antwort *Neues Leben II* und den Inhalt seines Gedichts an, dass er sich auf Rarischs Text bezieht, sondern unterstützt dies auch noch durch die Annäherung an den Ausgangstext auf klanglicher Ebene.

Als drittes folgt das Sonett Gorals, das hier nicht näher betrachtet wird. *LEBEN – den verzagten, nicht jungen Männern* (III) lauten Titel und Untertitel des Textes, dessen Antwortcharakter bezüglich der ersten beiden Sonette schon allein dadurch erkennbar wird. Allerdings verstärkt er ihn – wie schon erwähnt – nicht durch Reimähnlichkeiten. Auch der nächste Text, *leben leben* (IV) von Raphael Biehl, zeigt keine Reimentsprechung zu einem der vorangegangenen Sonette, wird aber selbst zum Ausgangspunkt einer neuen Reimverkettung.¹⁸⁹

Das Reimschema Biehls, von dem die folgenden Texte beeinflusst werden, lautet folgendermaßen: abba abba cdc dcd. Betrachtet man zuerst die Reime der Quartette, so zeigt sich, dass Goral (V) und Marco Schmarander (VI) in den folgenden Sonetten den a-Reim auf „-ieren“ übernehmen. Dabei wird kein einziges Reimwort wiederholt. Wohlleben, dessen Sonett *Neues Leben III* (VII) die Tenzone abschließt, verwendet diesen Reim nicht. Das Aufgreifen des b-Reims erinnert an die Art, wie Wohlleben im ersten besprochenen Teil der Tenzone die Vokalsubstitution an Rarischs b-Reim vorgenommen hat. Biehl reimt in *leben leben* auf *flüchten*¹⁹⁰ (IV, V.2), woraufhin Goral „ü“ durch „i“¹⁹¹ ersetzt und somit eine unreine Reimentsprechung erhält. Schmarander weicht noch weiter vom Reim ab, indem er „e“ beziehungsweise „ä“¹⁹² als tragenden

¹⁸⁹ Ich beginne mit der Reimkennzeichnung hier wieder bei „a“, da ich den ersten über Reime verbundenen Teil der Tenzone und den zweiten, der hier beginnt, gesondert voneinander betrachte.

¹⁹⁰ Die anderen Reimwörter lauten *züchten* (IV, V.3), *früchten* (IV, V.6) und *süchten* (IV, V.7).

¹⁹¹ Die von Goral verwendeten Reimwörter lauten *belichten* (V, V.2), *verrichten* (V, V.3), *Hintergrundberichten* (V, V.6) und *verzichten* (V, V.7).

¹⁹² Schmaranders Reimwörter lauten *fechten* (VI, V.2), *rechten* (VI, V.3), *brächten* (VI, V.6) und *ächten* (VI, V.7).

Vokal verwendet, bei Wohlleben bleibt nur noch die Lautfolge „chen“¹⁹³ von Biehls ursprünglichem b-Reim erhalten. Eine gewisse, wenn auch gerade bei Wohlleben sehr weitläufige, Klangähnlichkeit verbindet also auch die b-Reime der vier Sonette.

Doch nicht nur in den Quartetten zeigt sich das Dialogische der Tenzone anhand der Reime. Alle nach Biehl noch antwortenden Sonetteure greifen dessen c-Reim auf. Das nimmt nicht weiter wunder, da dieser Reim bei Biehl ein besonderes inhaltliches sowie klangliches Gewicht besitzt.

doch eben die erschließt das eden-streben:
statt sich mit träumen, göttern zu umzäunen,
befreit, genießerisch auf wegen schweben,

und sinnes-schäumend äther zu durchstreunen;
vom „sein“ erheben, und das leben leben –
sich rein in weltlichen genüssen bräunen.

(IV, V.9-14)

Inhaltlich wird in Vers 13 der Titel des Gedichts *leben leben* aufgegriffen und damit auch die Grundaussage des Textes festgelegt: Das Leben soll genossen werden. Lautlich hebt Biehl dies noch hervor, indem er mit auffälligen Binnenreimen und Assonanzen arbeitet, die dem Reim phonetisch sehr nahestehen.¹⁹⁴

Dass Scharamander auch noch den Terzett-Reim Gorals, der nicht mit Biehls Reim übereinstimmt, aufgreift, zeigt nur, dass die Bezugnahme auf die Texte der jeweils anderen durch die Reime ein wichtiges Element in diesem Sonett-Zyklus ist, auch wenn sie auf keinem fest geregelten Schema beruht. Im Ganzen werden vor allem die Reime übernommen, die klanglich interessant sind, beispielsweise weil sie zu einer Fülle von Fremdwörtern als Reimwörter

¹⁹³ Wohllebens Reimwörter lauten *Knochen* (VII, V.2), *ungerochen* (VII, V.3), *gestochen* (VII, V.6) und *Pochen* (VII, V.7).

¹⁹⁴ Siehe dazu die von mir im Text hervorgehobenen Wörter. Die Binnenreime, die mit dem d-Reim korrespondieren finden hier keine Beachtung, weil sie in den folgenden Sonetten nicht aufgegriffen werden.

führen, wie der a-Reim des zweiten Teils¹⁹⁵, oder aber Reime, die inhaltlich wieder aufgegriffen werden, wie *leben*¹⁹⁶ aus Biehls Sonett (IV).

7 *fulgura.de* – Heimstatt der Tenzone heute

7.1 Website, Meiendorfer Drucke, Wohlleben und Rarisch

An verschiedenen Stellen dieser Arbeit werden Beispiele zur Analyse bestimmter Phänomene herangezogen, die auf der Internetseite *fulgura.de* veröffentlicht sind. Da tatsächlich die meisten modernen Beispiele, die ich hier behandle, eben aus den Federn dieser Autoren und deren Leser stammen und es sich wohl auch um die produktivste Gruppe von Tenzonendichtern im deutschsprachigen Raum handelt, lohnt es, *fulgura.de* etwas genauer vorzustellen.

Gründer und Betreiber der Seite ist Robert Wohlleben. Der 1937 geborene Verleger, Autor, Setzer und Übersetzer¹⁹⁷ betreibt seit 1997 beziehungsweise 1999 unter diesem Namen die Internetpräsenz *fulgura.de*, die er selbst als „labyrinthisches Netzgelände“ bezeichnet. Tatsächlich macht gerade dieser teilweise etwas verworrene Aufbau der Seite einen Teil ihres Reizes aus, da sich immer wieder neue Möglichkeiten ergeben, einem Pfad zu folgen und Texte zu entdecken. Die Seite widmet sich vorwiegend dem Sonett und somit auch den in Sonetten verfassten Tenzonen. Besonders hervorzuheben ist, dass dort nicht nur die Tenzonen selbst veröffentlicht sind, sondern auch Kommentare zu einzelnen Texten von den Autoren selbst oder ihren „Mitreitern“ sowie ein Arbeitsgespräch beziehungsweise eine textbezogene und poetologische Diskussion in Briefform zwischen Klaus M. Rarisch und

¹⁹⁵ Die Reimwörter bei Biehl, Goral und Scharmander lauten in der Reihenfolge, wie sie in der Tenzone auftreten: *residieren, existieren, blockieren, agieren, expandieren, soufflieren, simulieren, kampieren, alternieren, möblieren, marschieren* und *approbieren*.

¹⁹⁶ *Leben* wird als Reimwort von Goral (V, V.9) sowie von Wohlleben (VII, V.13) wiederverwendet.

¹⁹⁷ Eine kurze Biografie von Wohlleben mit genaueren Angaben zu seinen Tätigkeitsfeldern findet sich auf www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm.

Daniel Goral.¹⁹⁸ Dies ermöglicht einen Einblick in die Arbeitsweise der dort veröffentlichenden Autoren und lässt Schlüsse über ihre poetologischen Standpunkte zu, was für die Analyse der Tenzonen äußerst hilfreich war, weshalb ich auch immer wieder auf diese Kommentare zurückgegriffen habe.

Wohllebens Engagement für das Sonett und die Tenzone zeigt sich aber nicht nur in der Gestaltung dieser Internetseite, sondern auch durch seinen Verlag, bei dem er die *Meiendorfer Drucke* herausbringt, die er selbst als „Container für Sonette“ bezeichnet. Dort wurden auch die beiden „Langtenzonen“ *Hieb- und Stichfest*¹⁹⁹ und *Um die Wurst – Sonette zur Lage*²⁰⁰ veröffentlicht. An diesen beiden längeren Streitgedichten sowie den anderen Tenzonen auf *fulgura.de* ist Klaus M. Rarisch beteiligt, weshalb auch ihm in meinen Augen eine wichtige Rolle bei der Erhaltung und Verbreitung der Tenzonendichtung zukommt.

7.2 Tenzonen bei *fulgura.de* – formale und inhaltliche Übersicht

Da der Kreis um *fulgura.de* und die Meiendorfer Drucke eben eine wichtige Stellung bei der modernen Tenzonendichtung einnimmt, lohnt es sich, einen kurzen Überblick über die dort veröffentlichten dialogischen Sonette – denn bei allen Tenzonen und Antwortgedichten dort handelt es sich um Sonette – zu geben. Wie schon erwähnt, folgen die meisten der Texte nicht dem Prinzip der Reimübernahme. Tatsächlich sind die *Mauerlos*-Tenzone und die *Leben*-Tenzone die einzigen Ausnahmen, bei denen mehr als vereinzelte Reime wieder aufgegriffen werden.²⁰¹

Bei den formal freieren Sonett-Dialogen bestehen sechs aus einem Ursprungssonett und mindestens zwei Antworten. Die Tenzonen *Hieb- und Stichfest* und

¹⁹⁸ Kommentare zum Sonett „Vorsicht ... Leben!“ von Daniel Goral.
<http://fulgura.de/autor/autoren1.htm>.

¹⁹⁹ Klünner/Rarisch: *Hieb- und stichfest*. Vgl. zu dieser Tenzone die Interpretation in Kap. 7.3 dieser Arbeit.

²⁰⁰ Koepfel/Rarisch: *Um die Wurst*.

²⁰¹ Vgl. zu diesen Tenzonen Kap. 6.2.3.1 und 6.2.3.3 dieser Arbeit.

Um die Wurst stechen ob ihrer Textmenge noch einmal heraus. Auffällig ist außerdem, dass – mit Ausnahme von *Hieb- und Stichfest* – an allen Tenzonen mehr als zwei Personen beteiligt sind. Außerdem finden sich noch vereinzelt Texte, zu denen jeweils nur ein Antwort-Sonett geschrieben wurde.

Eine thematische Tendenz in den Tenzonen auszumachen, ist nicht möglich. Sie behandeln sowohl Fragen, die das Leben betreffen (wie die *Leben*-Tenzone oder auch die *Ich*-Tenzone), greifen Themen von mehr oder weniger öffentlichem Interesse scherzhaft auf, wie die Wahl zum Wort des Jahres in *Um die Wurst*, können gesellschaftskritisch sein wie die *Mauerlos*-Tenzone oder poetologische Fragen behandeln wie *Hieb- und Stichfest*. Insgesamt zeigt sich also, dass die Gattung heute thematisch sowie formal offen ist. Der Bezug zum mittelalterlichen Partimen, wie er noch im 19. Jahrhundert zum Beispiel bei den Tenzonen des *Tunnels über der Spree* bestand, ist allerdings verlorengegangen, da die Tenzonen weder abgesprochen sind, noch ein Wettkampfszenario aufgebaut wird oder eine Schiedsrichterinstanz vorgesehen ist. (Eine Ausnahme findet sich in den Schluss-Sonetten der Tenzone *Hieb- und stichfest*, in denen ausdrücklich an die mittelalterliche Tradition erinnert wird.²⁰²)

7.3 Einzelinterpretation: *Hieb- und Stichfest* – eine poetologische Tenzone

Nachdem sämtliche besprochenen Tenzonen in dieser Arbeit nur auf bestimmte auffällige Aspekte hin untersucht wurden, wird im Folgenden in einer ausführlicheren Einzelinterpretation auf eine Tenzone aus dem *fulgura*-Kreis näher eingegangen. Dadurch werden einige Grundprinzipien der Gattung noch einmal im Kontext eines einzelnen Streitgedichts aufgearbeitet. Die Auswahl dieser Tenzone hängt vor allem mit ihrem Thema zusammen. *Hieb- und*

²⁰² Vgl. dazu nachfolgend im Kap. 7.3 dieser Arbeit.

*Stichfest*²⁰³ von Lothar Klünner und Klaus M. Rarisch ist als poetologisches Streitgedicht über die Sonettform in Sonettform zu werten.

7.3.1 Entstehung

„Zwischen Lothar Klünner und Klaus M. Rarisch entspann sich 1995 ein keineswegs zimperliches Streitgespräch in Sonetten über Wert, Leistung und Zeitgemäßheit des Sonetts.“²⁰⁴ Das ist die knappe, aber dennoch treffende Beschreibung der 21 Sonette umfassenden Tenzone zwischen Rarisch und Klünner bei *fulgura.de*. Aus einem kleinen Bericht Lothar Klünners erfährt man, wie es zu diesem Sonettaustausch kam: Klünner verfasste als Reaktion auf von Herbert Laschet angekündigte Sonett-Lesungen das Gedicht *Den Sonettisten*, in welchem er – ironischerweise in Form eines Sonetts – seinen Standpunkt gegenüber der in seinen Augen überkommenen Form deutlich macht. Laschet leitete den Text an den Sonettisten Klaus M. Rarisch weiter, der in einem Antwortsonett seine entgegengesetzte Auffassung vertrat. Daraufhin entwickelte sich ein Schlagabtausch, der zumindest meist das Sonett in der heutigen Zeit zum Gegenstand hat.²⁰⁵

Am Ende der auch gedruckt vorliegenden Tenzone findet sich außerdem noch eine Coda, in der alle Gedichte aufgenommen sind, mit denen sich andere Dichter in dieses Streitgespräch eingemischt haben. Diese Einwürfe sollen an dieser Stelle zwar erwähnt werden, finden aber bei der Betrachtung keine weitere Beachtung.²⁰⁶

7.3.2 Argumentationsstruktur

Um einen Überblick über die 21 Streitsonette zu geben, werde ich zuerst die grobe Argumentationsstruktur nachzeichnen. Erst auf dieser Grundlage ist es

²⁰³ Klünner/Rarisch: Hieb- und stichfest.

²⁰⁴ <http://www.fulgura.de/extern/md/md40.html>.

²⁰⁵ Klünner, Lothar: Postscriptum. In: <http://www.fulgura.de/extern/md/md40.html>. Letzter Aufruf am 12.7.2009.

²⁰⁶ Klünner/Rarisch: Hieb und stichfest.

sinnvoll, auf gestalterische Besonderheiten näher einzugehen. Im Zuge der inhaltlichen Analyse werde ich mein Augenmerk im Besonderen auf die poetologischen Ansichten der Dichter über das Sonett lenken. Interessante Formmerkmale und Metaphorik werden hier noch nicht tiefergehend besprochen.

Im ersten Sonett der Tenzone macht Klünner deutlich, dass er das Sonett für eine überkommene Form hält, die nicht mehr in die heutige Zeit passt. Diese Behauptung stützt er mit dem Argument der Kopflastigkeit der Form, weshalb sie nicht geeignet sei, tatsächlich etwas Gehaltvolles zu transportieren. Diese deutliche Ablehnung des Sonetts erinnert an den Sonettenstreit des 18. Jahrhunderts, als die Versuche von Verehrern Bürgers, das Sonett wiederzubeleben, polemisch kritisiert wurden.²⁰⁷ Weiterhin spricht Klünner den heutigen Sonettisten in gewisser Weise die Befähigung ab, besonders eindringliche Sonette zu schreiben, indem er konstatiert: *Kein Orpheus nimmt an diesem Spiel mehr teil.* (I, V.11). Diese doppelte Anspielung greift zum einen auf die griechische Mythologie zurück, in der Orpheus' Gesang übernatürliche Kräfte besitzt, zum anderen wird damit an Rilke und seine *Sonette an Orpheus* erinnert, deren Qualität Klünner wohl höher schätzt als die der zeitgenössischen Sonette.

In Rarischs Entgegnung, die ebenfalls den Titel *Den Sonettisten* (II) trägt, greift dieser den Vorwurf auf, dass das Sonett nicht in die heutige Zeit passe. Dass er auf den Geschmack der Zeit keinen Wert legt, zeigt er, indem er Günther Grass als *Schützenkönig* der Zeitgenossen bezeichnet.²⁰⁸ Das Sonett als Form steht für ihn über jeder Modeerscheinung in der Literatur, was im Schlusscouplet dieses Gedichts deutlich wird: *Gleichviel, mit wem die Welt sich grad beschäftigt – / es gilt die Kraft nur, die sich selbst bekräftigt.* (II, V.13f.)

Den Seitenhieb gegen Grass zieht Klünner in den Quartetten des folgenden Sonetts ins Lächerliche. Er betont, dass Rarisch immer wieder dieselben

²⁰⁷ Relativ ausführlich stellt Welti den Verlauf des Streits über das Sonett dar. Welti, Heinrich: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung*. Leipzig 1884. S.197-207.

²⁰⁸ Rarischs Verhältnis zu Grass ist extrem negativ, was sich beispielsweise an Rarischs Streitschrift *Günter Grass als Plagiator?* zeigt.

Angriffe starte, die jedoch vollkommen nutzlos seien. In den Terzetten dann wirft er Rarisch vor, dass diesem die Inspiration fehle und er sich immer wiederhole. Von einem solchen Dichter und seiner *Trotzmoral mit ihrem Bodensatze* (III, V.14) könne er nicht erfahren, wie man sich von Moderscheinungen lossage.

Im nächsten Sonett wendet sich Rarisch *Den Sonettkritikern* (IV) zu. Ihnen wird vorgeworfen, das weite Feld des Sonetts nicht ausreichend zu kennen und immer dieselbe Kritik anzubringen, und zwar, dass sich nichts Neues in den Sonetten findet. Sie schrieben nur, um Erfolg beim Publikum zu haben. Wer sich aber nicht anbiedere, bleibe als Dichter unbeachtet.

Klünner dagegen weist daraufhin den Vorwurf der Ruhmsucht zurück und lenkt den Blick wieder auf das Sonett als Lyrikgattung. Er nennt die Form an sich *museal und heuchlerisch* (V, V.11), sie ist in seinen Augen also überkommen und nicht mehr zeitgemäß. Statt sie weiter zu pflegen, ruft er dazu auf, sie neu zu fassen (Vgl. V, V.13). Er spricht sich also für eine neue Beschäftigung mit und Veränderung an der Form aus, statt sie nach alten Regeln zu bearbeiten. Poetologisch bewegt sich dies in die Richtung des „ingenieusen Formgebrauchs“, wie ihn Dirk Schindelbeck erklärt. Schindelbeck teilt die Möglichkeiten, mit dem Sonett umzugehen, auf. Er spricht von „konservativem“ Formgebrauch, der vor allem auf die Erfüllung der Form nach dem petrarca-schlegelschen Modell abzielt²⁰⁹, von „kritischem“ Formgebrauch, also das Sonett als Medium, um am Sonett Kritik zu üben²¹⁰, und vom „ingenieusen“ Formgebrauch, bei dem die Freiheit des Autors gegenüber der Form innerhalb bestimmter Gattungsgrenzen deutlich wird.²¹¹ Klünners Sonette in dieser Tenzone wären nach Schindelbeck teilweise als kritisch, teilweise – auch wenn man die eben erklärte Forderung Klünners berücksichtigt – als „ingeniös“ einzustufen.

²⁰⁹ Schindelbeck, Dirk: Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutsche Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart. Frankfurt a. M. 1988. S.47.

²¹⁰ Ebd. S.46.

²¹¹ Ebd. S.67.

Das folgende Sonett Rarischs ist in seiner Argumentation dreigeteilt. In den Quartetten greift er den von Klünner verwendeten Begriff des *Kunstgewerbes* (V, V.10; VI, V.1f.) auf und verwahrt sich gegen das Bild des Künstlers als Handwerker, indem er auf die Meistersinger zu sprechen kommt und deren Werken das Künstlerische abspricht. Er stellt damit klar, dass es ihm beim Sonettieren nicht um die reine Formausfüllung geht, wie es bei den Liedern der Meistersinger der Fall war, denn bei den Dichterwettkämpfen der Meistersinger wurde vor allem das regelgerechte Erfüllen der Form bewertet; auf inhaltliche Elemente oder dergleichen wurde weniger Wert gelegt.²¹² Im ersten Terzett wiederholt Rarisch noch einmal, dass Kunst, die nicht mit der Mode geht, unbeachtet bleibe, und preist das Sonett im zweiten Terzett schließlich als *Gral* (VI, V.14). Der Formstrenge entziehe sich nur derjenige, der sie nicht umsetzen könne: *Ein Schwächling nur dem Zwang der Form entflieht.* (VI, V.12).

Daraufhin entgegnet Klünner noch einmal mit seiner Formauffassung. Er dreht das Argument Rarischs um, indem er die Formstrenge zum Gerüst für die Dichter macht, die sie als Halt brauchen. Eine strenge Form sei aber nur Einschränkung für den persönlichen Ausdruck. Dass Klünner einen freien Umgang mit der Sonett-Form vorzieht, wird noch einmal im letzten Vers deutlich: *Transformation*²¹³ heißt letztlich unser Ziel. (VII, V.14).

Dieses von Klünner formulierte Ziel greift Rarisch gleich doppelt an. Er erklärt zum einen: *Den Dichtern liegen Ziel und Zwecke fern.* (VIII, V.14). Hier klingt ein *l'art pour l'art*-Gedanke an, Dichtung erscheint als Selbstzweck. Indem Rarisch verallgemeinernd *Dichter* schreibt, statt die Aussage auf sich persönlich zu beziehen, spricht er Klünner das Dichtersein ab. Zum anderen macht er sich über Klünners Ziel, die Form zu transformieren, lustig, denn nur wer die Form nicht beherrsche, fühle Zwang und sei versucht, sie zu verändern.

In der Erwiderung geht Klünner wieder auf den Zwang der 14 Zeilen ein und

²¹² Liede: Spiel. S.68. Zur Poetik der Meistersinger vgl. auch: Nagel, Bert: Der deutsche Meistersang. Heidelberg 1952. S.26-38.

²¹³ Hervorhebung im Original kursiv.

bemerkt ironisch, dass Sonettisten ja behaupteten, den Zwang nicht zu fühlen. Im Weiteren kritisiert er die Inhalte, die meist Allgemeinplätze, Lob und Schmähungen enthielten und niveaulos seien; ein Sonett mit einem anspruchsvollen Inhalt sei eher ein Glückstreffer.

Rarisch verkehrt die Kritik Klünners daraufhin ins Ironische. Zentrale Aussage des Sonetts *Einem nicht zu Verdreschenden* (X) ist aber, dass nur derjenige, der die Form wirklich beherrsche, diese auch sprengen, verändern könne: *Wer das Gewicht / der Form nicht trägt, sprengt weder Schloss noch Riegel.* (X, V.7f.).

Im folgenden Sonett erklärt Klünner, missverstanden worden zu sein. Das Sonettieren ist für ihn keine beseelte Poesie, er spielt mit der Form, benutzt sie zum Spaß. *Mit Dichtung hat das manchmal Ähnlichkeit* (XI, V.14), erklärt er. In diesem Gedicht und der Antwort Rarischs darauf wird ein großer Unterschied in der Einstellung der beiden Dichter besonders deutlich. Das spaßhafte, gelegentliche Sonettieren Klünners steht der ernsthaften Arbeit mit der Form beim Sonettisten Rarisch gegenüber. Für Rarisch ist das Schreiben von Sonetten nicht nur eine Nebenbeschäftigung, der man von Zeit zu Zeit einmal nachgeht. Wohl deshalb entgegnet er scharf im Sonett *Einem Bogenmeister* (XII), dass Klünner ihn nichts über das Wesen der Poesie lehren könne, und schließt mit einer Veränderung des Klünnerschen Schlussverses: *Mit Dichtung hat das [Sonettieren] mehr als Ähnlichkeit.* (XII, V.14).

Klünner greift im nächsten Gedicht verschiedene, auch für das Sonett bevorzugte Versarten auf und konstatiert daraufhin, dass das Sonett im 20. Jahrhundert *ganz frei* (XIII, V.9) sei. Normative Regelfestschreibungen sind seiner Meinung nach also nicht mehr zeitgemäß. Die Einstellung Rarischs dazu erscheint ihm pedantisch und deshalb nicht beachtenswert.

Im nächsten Sonett erwidert Rarisch, dass auch der Todesgesang eines Schwans nur dadurch berührend wirke, dass er einem bestimmten Gesetz folge. Ohne dies würde er niemanden erreichen. Auch darauf entgegnet Klünner mit der Argumentation, dass der „Schwan“ der Vergangenheit angehöre: *Er war – /*

wir *sind*²¹⁴ (XV, V.13,14).

Die nächsten beiden Sonette sind hauptsächlich Formspielerei. Keiner der Autoren argumentiert an dieser Stelle, es wirkt eher wie der Versuch, sich gegenseitig zu überbieten. Aus poetologischer Sicht sind die Inhalte dieser Texte zu vernachlässigen. In der Formanalyse wird allerdings auf sie einzugehen sein.

Ähnlich verhält es sich mit den folgenden beiden Gedichten. Sie enthalten in der Hauptsache persönliche Angriffe. In seinem Schlusssonett erinnert Klünner an die Herkunft der Tenzonen-Tradition aus der Zeit der Trobadors (XX, V.9). Den Unterschied zwischen den Wettkämpfen der Trobadors und der Tenzone zwischen ihm und Rarisch sieht er vor allem darin, dass es in ihrem Fall keinen gekrönten Sieger der Tenzone geben werde (XX, V.10-13). Auch Rarisch greift dieses Motiv in seinem Schlusssonett auf und ernennt den Leser zum Schiedsrichter, der den Streit entscheiden solle: *So hört das letzte Wort des Angeklagten, / bevor ihr Leser brecht den Richterstab:* (XXI, V10f.). Wie im Kapitel über die Geschichte der Tenzone erwähnt, war es im Mittelalter nicht unüblich, eine Autoritätsperson wie den Herrscher oder die umworbene Dame als Schiedsrichter für einen Sängerkampfstreit anzurufen. Doch gehört wurden die Urteile dann wahrscheinlich nur selten.²¹⁵ Auch in diesem Fall bleibt die Sonettdiskussion wohl unentschieden.

Insgesamt wurde im kurzen inhaltlichen Abriss deutlich, dass sich hier zwei sehr unterschiedliche Auffassungen zur Poetik des Sonetts gegenüberstehen. Während Rarisch das Sonettieren als ernsthafte Kunstform hochhält, die sich an strengen Regeln orientieren soll, vertritt Klünner eine freiere Auffassung von der Form, die er vor allem als spielerischen Zeitvertreib versteht. Das Schreiben nach normativen Vorgaben scheint ihm unzeitgemäß.

²¹⁴ Hervorhebungen im Original kursiv.

²¹⁵ Vgl. dazu Kap. 3.2 dieser Arbeit.

7.3.3 Formale Analyse

7.3.3.1 Rarischs Sonett-Poetik

Der große Teil der Sonette dieser Tenzzone ist sehr regelmäßig und auch regelgerecht gebaut. „Regelgerecht“ soll hier die Einstellung Rarischs zu dieser Gattung beschreiben. Tatjana Andrejuschkina, deren auf Russisch erschienenes Buch über das deutsche Sonett in Auszügen für *fulgura.de* übersetzt wurde²¹⁶, nennt diese Einstellung eine „scharfe“ und erklärt, Rarisch wolle die Tradition des klassischen Sonetts fortführen. Diese Aussagen decken sich mit der Argumentation für die Formstrenge des Sonetts, die ich in der inhaltlichen Zusammenfassung von *Hieb- und stichfest* nachgezeichnet habe. Genauer lassen sich die von Rarisch angestrebten Sonettregeln aus seinem kleinen Aufsatz *Zur Poetik des Sonetts* herauslesen, der im Anschluss an die besprochene Tenzzone entstand.²¹⁷ Rarisch schreibt: „Selbstverständlich ist die formale Perfektion nicht alles, wohl aber die Voraussetzung für alles weitere.“²¹⁸ Zu dieser formalen Perfektion gehören für ihn reine Reime und ein alternierendes Metrum. Was die innere Sonettstruktur betrifft, so ist er Verfechter der dialektischen Struktur, die eine Zäsur zwischen den Quartetten und Terzetten setzt.²¹⁹ Sprachlich sollten Sonette ungezwungen wirken, Behelfe, wie beispielsweise nachgestellte Adjektive, erwecken laut Rarisch den Eindruck des Ungelenken.²²⁰

7.3.3.2 Versform

Untersucht man nun die Sonette formal, so finden sich in der Hauptsache Verse im jambischen Pentameter. Dies entspricht der Poetik Rarischs. Jedoch gibt es

²¹⁶ Andrejuschkina, Tatjana: Entwicklungsstufen des deutschen Sonetts [übersetzter Titel]. Moskau 2006. Auszüge übersetzt von Boris Kontorowski: <http://www.fulgura.de/autor/autoren1.htm>.

²¹⁷ Rarisch: Poetik.

²¹⁸ Ebd. S.52.

²¹⁹ Ebd. S.53.

²²⁰ Ebd. S.53.

auch Abweichungen von diesem Grundschema. Gleich im ersten Sonett verwendet Klünner zweimal sechs Hebungen (I, V.1,5). Das ist an sich nicht weiter beachtenswert, wird aber dadurch interessant, dass er diesen „Formverstoß“ selbst in einem späteren Text thematisiert. Das Sonett *Argument* (XIII) trägt den Untertitel: *betr. die sechshebigen Verse 1 und 5 in Sonett I*. Dieses Gedicht ist dann auch das erste dieser Tenzone, das starke Abweichungen von der Grundform aufweist: es beginnt sechshebzig, verjüngt sich dann bis zu Versen mit nur noch einer Hebung und steigt dann wieder bis zur Sechshebigkeit an.²²¹ Indem er unterschiedlichste Verse miteinander kombiniert und selbst auf seinen „Fehler“ im ersten Sonett anspielt, ironisiert Klünner das Beharren auf strengen normativen Vorgaben im Sonettbau. Dazu greift er auch noch einige Versarten inhaltlich auf, die regelpoetisch einige Zeit vorherrschend waren.

Anfangs schreibt er über Alexandriner: *Alexandriner sind beim Gallier noch im Schwang* (XIII, V.1). Der verwendete Vers kann auch tatsächlich als Alexandriner gelesen werden. Dieser war das bevorzugte Versmaß für französische Sonette sowie für deutsche Sonette der Barockdichter, die diesen Vers aus dem Französischen ins Deutsche übertragen haben. *Zum Blankvers neigen eher wir Germanen* (XIII, V.2) – der zweite Vers spricht vom jambischen Pentameter, der vor allem im Drama der Klassik Verwendung fand. Lässt man außen vor, dass der Blankvers eigentlich ein ungereimter Vers ist, wird mit dem fünfhebigen Jambus auch die Versart der romantischen und klassischen Sonetts beschrieben, an das sich auch Rarischs Dichtung anlehnt. Schließlich spricht Klünner im ersten Quartett noch vom Knittelvers der Meistersinger: *indes im Knittelvers den Ahnen / der Meistersang gelang* (XIII, V.3f.). Der Knittelvers zeichnet sich durch Vierhebigkeit aus, so auch der dritte Vers in Klünners *Argument*. Klünner verknüpft hier also die inhaltliche Nennung von zeitweise vorherrschenden Versformen mit deren – zumindest angedeuteten – formaler Umsetzung.

²²¹ Genaue Hebungszahl geordnet nach Versen: 6,5,4,3 3,2,1,1 1,2,3 4,5,6.

Doch zeigt er im ersten Terzett, dass die Zeit festgelegter Versformen vorbei ist: *Ganz frei / lebt das Sonett / im zwanzigsten Jahrhundert* (XIII, V.9-11). Die Verse steigern sich von einer zu drei Hebungen, wodurch gezeigt wird, dass es in der heutigen Zeit keiner festen Regelung mehr bedarf. Wichtiger ist, dass das Sonett *lebt* (XIII, V.10). Dieses positiv konnotierte Verb steht dem *Schwanengesang* (XIII, V.7f.) gegenüber, der als Todesbote²²² – vielleicht auch für das regelkonforme Sonett – deutbar ist.

Rarisch übernimmt im folgenden Sonett genau die Hebungsanzahl von *Argument*, verkehrt die Aussage des Textes aber ins Gegenteil. Darauf wiederum geht Klünner noch einen Schritt weiter, indem er alle Verse in *Einem Melancholiker* (XV) auf eine Hebung beschränkt. Auch diese Spielart greift Rarisch in seinem Antwortsonett *Einem Seienden* (XVI) auf. Klünner reduziert daraufhin noch weiter: das nächste Gedicht, *Dem Halbtier* (XVII), besteht aus monosyllabischen Versen. Erika Greber vergleicht Monosyllaba mit dem physikalischen Begriff des Atoms, der vor allem auf die Irreduzibilität dieser Einheit hinweist.²²³ Klünner verkleinert die Sonettform also auf das absolute Mindestmaß, ohne dabei vollkommen auf einen bedeutungstragenden Inhalt zu verzichten. Sicherlich ist festzuhalten, dass die poetologische Aussage dieses Textes nicht im Inhalt, sondern eben in dieser extremen Formspielerei enthalten ist. Das Sonett ist für Klünner, wie er immer wieder aussagt, eine Textsorte, die zum Spielen anregt, weshalb sich auch hier ein stark spielerisches Element in eine Tenzzone mit sonst recht ernsthaftem Inhalt findet.

7.3.3.3 Das spielerische Element

Es wurde schon deutlich, dass es sich bei dieser poetologischen Tenzzone um eine relativ ernsthafte Auseinandersetzung im lyrischen Gewand über das Sonett handelt. Dennoch begegnen dem Leser auch hier verschiedene spiele-

²²² Zur Schwanensymbolik vgl. Rösch, Gertrud Maria: Schwan. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar 2008. S.336-337. Hier: S.336.

²²³ Greber: Textile Texte. S.444.

rische Elemente, die den Dialog auflockern und auch auf gestalterischer Ebene interessanter machen. Anzumerken sind diese Stellen zum einen, weil sie die poetologischen Grundsätze der Streitenden teilweise unterstreichen, und zum anderen, da das Spielerische – wie in den Analysen anderer Tenzonen schon deutlich wurde – ein nicht zu vernachlässigendes Merkmal dieser Gattung darstellt.

Bei der Analyse einiger dieser Gestaltungsmittel bietet es sich aus oben angegebenen Grund an, nach den Autoren getrennt vorzugehen. Dabei heißt das nicht, dass die bei einem Autor aufgeführten Gestaltungsmerkmale bei dem anderen nicht vorkämen, sondern dass das jeweilige Merkmal von einem Autor qualitativ und quantitativ charakteristischer eingesetzt wird.

Das auffälligste Stilmittel Rarischs sind wohl die Reime. In seinem selbst-reflexiven Aufsatz *Über eigene Sonette. Betrachtungen eines Unzeitgemäßen*²²⁴ konstatiert Rarisch, dass das Sonett vor allem klingen müsse. Eines der wichtigsten Mittel zur Erfüllung dieses Ziels seien Binnenreime.²²⁵ Inwieweit diese als „spielerisch“ gelten können, ist sicher streitbar; unzweifelhaft ist aber die Gestaltungsfreude, mit denen sie ganz besonders an Stellen, deren Aussage betont werden soll, eingesetzt werden. Ein besonders eindrückliches Beispiel findet sich gleich im ersten Antwortsonett Rarischs: [...] *die Witze, die er reißt, besitzen Geist.*²²⁶ (II, V.12). Jedes bedeutungstragende Wort des Verses ist in einen Binnenreim eingebunden. Der Klang der Konsonanten in den Reimwörtern sowie die relative Vokalhöhe unterstützen phonetisch die Schärfe der Aussage.

Ganz ähnlich funktioniert folgender Vers aus *Dem Kunstgewerbler*: [...] *und jene Kunst, die man der Kunst entzieht, [...]* (VI, V.10). Durch den Binnenreim wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf die gereimten Begriffe gelenkt. dass sie miteinander reimen, stellt eine phonetische Verbindung zwischen ihnen her,

²²⁴ Rarisch, Klaus: Über eigene Sonette. Betrachtungen eines Unzeitgemäßen. In: Ders.: Die Geigerzähler hören auf zu ticken. 99 Sonette mit einem Selbstkommentar. Hamburg 1990.

²²⁵ Rarisch: Über eigene Sonette. S.112, 114.

²²⁶ Hervorhebungen durch mich.

die man auch leicht auf die semantische Ebene übertragen könnte. Genau dies wird aber durch das verwendete Verb und den nachfolgenden Konditionalsatz²²⁷ umgekehrt.

Dass Klünner die Variationen in der Verslänge mit dem Text *Argument* (VIII) in diesem Streitgedicht initiierte, wurde schon erörtert. In diesem Sonett findet sich aber außerdem noch eine besondere Form des Reims, die in dieser Tenzzone nur in den Sonetten vorkommt, deren Verse in der Silbenzahl vom festgelegten Grundschema abweichen, und zwar der gebrochene Reim. Unter gebrochenem Reim versteht man einen Endreim, bei dem die Versgrenze im Reimwort liegt. Klünner realisiert die Reimart zuerst, indem er ein Kompositum auf zwei Verse verteilt:

bis reine Rhythmik zwang
die Reimgalanen
zum **Schwänen-**
gesang. (XIII, V.5-8)

Auch diesen spielerischen Umgang mit dem Reim spitzt er noch weiter zu. Im Sonett *Dem Halbtier* trennt er nicht mehr Komposita nach ihrer semantischen Wortgrenze, sondern rein nach der Silbengrenze:

Zwo-
mal
Mo-
ral? (XVII/1-4)

Zwar steht Rarisch auch hier Klünner in nichts nach, er geht auf diese Spielart genauso ein wie auf die variierten Verslängen, doch sind beide Elemente hier auf Klünner zurückzuführen. Diese Beobachtung wird in gewisser Weise auch dadurch unterstützt, dass Rarisch die monosyllabische Form nicht übernimmt, sondern in der Antwort auf *Dem Halbtier* wieder zur konventionellen Sonett-

²²⁷ Das erste Terzett lautet zusammenhängend: *Dem Handwerk gönnen wir den goldnen Boden / und jene Kunst, die man der Kunst entzieht, / mißachtet sie das Karussell der Moden.* (VI, V.9-11).

form zurückkehrt.

Das Spielerische kommt noch an einigen anderen Stellen zum Tragen, doch soll nur noch eine Klang- und Wortspielerei Klünners herausgegriffen werden. Rarisch konstatiert in *Einem Seienden: ich Tier / zahl barst* (XVI, V.10f.). Den eigentümlichen Superlativ *barst* greift Klünner in seinem Folgesonett auf, zum einen als direkte Übernahme und zum anderen, indem er den Vokal verändert und damit die Form von bersten in der zweiten Person Singular, *birst* (XVII, V.13), erhält. Eine witzige Note erhält dies vor allem dadurch, dass er dieses Verb noch einmal in *Dem Mitspieler* aufgreift: *Wie rasch du barstest! [...]* (IXX, V.1). Durch diese phonetische Verschlingung zieht er die Superlativverwendung Rarischs ins Lächerliche und nutzt sie, um seinem Ansinnen, mit dem Sonett zu spielen, Ausdruck zu verleihen. Deutlich wird das nicht zuletzt in demselben Sonett, wenn Klünner mutmaßt: *Vielleicht sind die Tiraden Schamgefauch, / weil ich dich jüngst zum Spiel konnt überlisten?* (IXX, V.12f.). Das spielerische Element bleibt also auch in dieser Tenzone nicht außen vor, auch wenn man eine unterschiedliche Ausprägung bei den Sonettierenden feststellen kann. Während Rarischs Gestaltungsmittel in dieser Hinsicht zurückhaltender beziehungsweise eher als Reaktionen einzuschätzen sind und man seinen Texten eher Freude an der Ausgestaltung anmerkt als am Spiel, treibt Klünner die spielerischen Form- und Sprachvariationen viel stärker voran.

7.3.4 Elemente der Dialogizität

Bei der Analyse einer Tenzone darf ein weiterer, sehr wichtiger Punkt nicht unbeachtet bleiben, nämlich die Dialogizität der Texte. Deshalb werde ich im Folgenden klären, mit welchen Mitteln sich die Sonette jeweils aufeinander beziehen, was ihre Dialogstruktur ausmacht. Dabei wird den einzelnen Argumenten weniger Beachtung geschenkt, da diese im kurzen inhaltlichen Abriss schon Erwähnung gefunden haben. Stattdessen werde ich auffällige sprachliche Mittel, Bildsprache und formale Kriterien analysieren, die den

Dialog-Charakter der Tenzone verdeutlichen, wenn sie nicht schon in den vorangegangenen Kapiteln behandelt wurden.

7.3.4.1 Überschriften und Wortwahl

Ein Gestaltungsmittel, das unmissverständlich zeigt, dass hier eine Diskussion in Gedichtform geführt wird, sind die verwendeten Überschriften, da in diesen meist eine Art Widmung enthalten ist. Im Dativ wird angegeben, an wen sich das folgende Gedicht richtet. Klünners Auftaktsonett hat den Titel *Den Sonettisten*. Dieses noch unbestimmte Ansprechen richtet sich noch nicht an eine Person, lässt sich aber wohl als persönliche Ansprache an alle verstehen, die sich eben dieser Personengruppe zugehörig fühlen. So auch Klaus M. Rarisch, der mit einem ebenso betitelten Sonett antwortet. Die Verwendung desselben Titels ist als intertextueller Bezug auf Klünners Gedicht zu verstehen und verdeutlicht, dass es sich um eine direkte Antwort darauf handelt. Das folgende Sonett Klünners ist das erste des Streitgedichts, dessen Überschrift sich persönlich an den Gegenpart wendet: *Dem Sonettisten* (III) – damit ist unzweifelhaft Rarisch angesprochen. Rarisch verallgemeinert mit dem nächsten Titel noch einmal, indem er *Den Sonettkritikern* (IV) schreibt. Vom 5. bis einschließlich 12. Sonett und vom 15. bis zum 19. Sonett enthalten alle Überschriften eine Art Widmung, die jeweils aus einer Anspielung auf das vorangegangene Sonett besteht. So heißt das sechste Gedicht beispielsweise *Dem Kunstgewerbler*, womit Rarisch darauf eingeht, dass Klünner das Sonett im fünften Sonett ein *renaissancene[s] Kunstgewerbe* (V, V.10) nennt.

Die Überschriften sind hier also ein nicht zu vernachlässigendes Zeichen der Dialogizität. Durch ihre Bezugnahme auf die Texte des jeweils anderen vermitteln die Dichter, dass sie aufeinander, auf die Texte des anderen direkt, reagieren.

Ein ähnliches Mittel, um eine Zusammengehörigkeit zwischen den Sonetten herzustellen, ist die Übernahme von einzelnen Wörtern. Da diese aber meist in einen größeren Kontext wie beispielsweise Metaphern eingebunden sind oder

eine besondere Funktion als Reimwörter übernehmen, sollen diese an gesonderter Stelle näher betrachtet werden.

7.3.4.2 Reime

In der Tenzone *Hieb- und stichfest* wird nicht mit einem festen Grundgerüst von zu übernehmenden Reimen gearbeitet. Selbst das Reimschema variiert.²²⁸ Dies ist nicht zuletzt mit der Entstehung des Gedichtstreits zu erklären. Die Diskussion entspann sich ausgehend von einem kritischen Sonett, es handelt sich nicht um ein geplantes Gedichtduell, es gibt keine vorher festgelegten Regeln über die Form.

Trotzdem finden sich einige Reime, die übernommen werden. Auffällig ist, dass bis auf den schon angesprochenen Fall der Verwendung von *barst* (XVI, V.11; XVII, V.9) und eine weitere Ausnahme²²⁹ grundsätzlich Rarisch derjenige ist, der ein Reimwort seines Gegenübers aufnimmt und verarbeitet. Dies ist meist der Fall, wenn auf den Wörtern ein besonderes semantisches Gewicht liegt beziehungsweise sie verwendet werden, um die Argumentation des anderen aufzugreifen und zu entkräften. Nur zwei Beispiele sollen betrachtet werden. Klünner reimt in den Terzetten des fünften Sonetts, *Dem Igelspeier*, folgendermaßen:

Was hat das denn mit dem Sonett zu tun,
mit jenem renaissanceenen Kunstgewerbe?
Die Form ward museal und heuchlerisch.

Kollegen, lassen wir die Toten ruhn! (V, V.9-12)

Rarisch antwortet in *Dem Kunstgewerbler*:

Was hat das Schreiben denn mit Kunst zu tun,

²²⁸ Die Terzette sind in unterschiedlichster Form gereimt. Die Quartette bestehen meist aus zwei umarmenden Reimen. Davon abweichend verhalten sich die Reime in den Quartetten der Sonette, die nur einhebige bzw. monosyllabische Verse enthalten. Diese sind im Kreuzreim verfasst (XV, XVI, XVII).

²²⁹ Klünner übernimmt das Reimwort *Schwan* aus Rarischs *Der Schwan* in sein Folgesonett *Dem Melancholiker* (XIV, V.1; XV, V.1).

wenn man es als Gewerbe will betreiben?
Der Schuster soll bei seinem Leisten bleiben,
soll ledern uns bestiefeln und beschuhn!

Laß doch Hans Sachs und seine Meister ruhn [...] (VI, V.1-5)

Die Reimwörter *tun* und *ruhn* werden direkt übernommen, allerdings in einen anderen Zusammenhang gebracht. Während Klünner fragt, was Rarischs Argumente denn mit dem Thema der Tenzone zu tun hätten, fragt dieser im Gegenzug, was Klünners Auffassung, Kunst mit Handwerk gleichzusetzen, überhaupt mit dem Schreiben zu tun habe. Während Klünner vorschlägt, das Sonett als tote Form ruhen zu lassen, ruft Rarisch dazu auf, die Meistersinger – und im übertragenen Sinne die Kunstauffassung, die er Klünner unterstellt, ruhen zu lassen.

Noch auffälliger ist eine Reimübernahme aus *Argument* (XIII) in *Der Schwan* (XIV), da hier nicht nur die Reime identisch übernommen werden, sondern auch an der selben Stelle eingesetzt werden wie im Bezugstext:

Ganz frei
lebt das Sonett
im zwanzigsten Jahrhundert.

Und mir ist's völlig einerlei,
was ein Pendant daran zu nörgeln hätt. (XIII, V.9-12)

Rarisch verwendet die Reime *frei* und *einerlei* in ähnlicher Weise, entwertet die Aussage Klünners aber mit einem Gegenargument:

Wär frei
das dunkle Singen
vom eigenen Gesetz,

so bliebe es uns einerlei
und könnte keine Seele je bezwingen, [...] (XIV, V.9-12)

Regel- und Formfreiheit werden also in beiden Gedichten unterschiedlich konnotiert. Während Klünner konstatiert, dass das Sonett die strenge Regelmäßigkeit überlebt hat, legt Rarisch diese der Wirkung des *dunkle[n] Singen[s]*

(XIV, V.10) zugrunde. Während Klünner feststellt, dass ihm die formalistische Kritik diesbezüglich nicht erreiche, vermutet Rarisch, dass Dichtung ohne ein ihr zugrunde liegendes Gesetz den Rezipienten nicht erreichen könne. Auch *einerlei* wird also in einem deutlich verschiedenen Kontext verwendet. Während in beiden Fällen bei Klünner Aussagen vorherrschen, verkehrt Rarisch diese in gewisser Weise zu Möglichkeiten, deren Funktionieren er aber negiert.

Über die Reime – genauer über die Verwendung derselben Reime in einigen Fällen in anderen, eher dem zuvor Geschriebenen widersprechenden Kontexten – wird ebenfalls die Dialogizität des Gedichtstreits verstärkt. Indem Schlagwörter, auf denen durch die Sonderstellung als Endreim ein besonderes Gewicht liegt, übernommen werden, kann die Argumentation des Gegenübers aufgegriffen und für die eigene Gegenargumentation genutzt werden.

7.3.4.3 Bildsprache

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Bildsprache in den vorliegenden Sonetten. Es finden sich einige auffällige Metaphern, die von beiden Dichtern verwendet werden. Auch dabei wird deutlich, dass sie meist aufgegriffen werden, um Gegenteiliges auszudrücken.

Eine der Hauptmetaphern in den ersten drei Sonetten ist die des Schießens und des Schützenvereins. Beide Dichter verwenden dieses Bild pejorativ, doch unterscheidet sich die Bezugnahme jeweils. Verbunden mit diesem Bildkomplex sind Literaturanspielungen. *Kein Orpheus nimmt an diesem Spiel mehr teil* (I, V.11) und [...] *Old Orpheus oder wie er heute heißt* (II, V.10) erinnern, wie schon an anderer Stelle bemerkt, sowohl an die Figur aus der griechischen Mythologie, als auch an Rainer Maria Rilke und seine *Sonette an Orpheus*. Weiterhin spielt Rarisch auf Günther Grass an: [...] *und den zum Schützenkönig sich erkiest, / der Blech betrommelt und der Glas zerschreit* (II, V.3f.). Auch dieser Literaturbezug wird aufgenommen, indem Klünner mit

derselben Bildsprache – nämlich der Verwendung von *Blech und Gras* (III, V.7) – antwortet.

In den folgenden Sonetten *Den Sonettkritikern* (IV) und *Dem Igelspeier* (V) ist eine Tiermetapher, die sich an das Märchen vom Wettlauf zwischen dem Hasen und dem Igel anlehnt, vorherrschend. Anzunehmen ist, dass Rarisch mit dieser Tiermetapher auf *Buckel meiner Katze* (III, V.13) in Klünners vorangegangenen Sonett antwortet.

Das Thema Kunstgewerbe, das Klünner in *Dem Igelspeier* beginnt (V, V.10) und Rarisch daraufhin übernimmt, wurde schon an anderer Stelle angesprochen. Daran schließt dann Rarisch mit einer Gralsmetapher an (VI, V.14), die wiederum Klünner in *Parzival, dem Reinen* (VII) weiterverarbeitet.

Zu erläutern, wie beinahe jede Metapher in diesem Sonettstreit aus einer anderen hervorgeht, würde zu weit führen. Allerdings wird an den wenigen Beispielen deutlich, dass die Streitenden auch in der Bildsprache die Texte des anderen aufnehmen und darauf reagieren.

Als Sonderform dieses dialogischen Elements kann der Einsatz von direkten oder indirekten, leicht abgewandelten, Zitaten gelten, da diese noch auffälliger sind und meist auch graphisch durch den Einsatz von Anführungszeichen gekennzeichnet sind. Direkte, gekennzeichnete Zitate findet man in den Sonetten *Einem Dreschflegel* und *Einem nicht zu Verdreschenden*. In *Einem Dreschflegel* zitiert Klünner im ersten Vers den letzten Vers des vorausgegangenen Gedichts: *Den Dichtern liegen Ziel und Zwecke fern* (VIII;V.14; IX, V.1). Im Gegenzug verwendet Rarisch einen Teil des letzten Verses aus *Einem Dreschflegel* dann für den ersten Vers in *Einem nicht zu Verdreschenden*: *Da schau nur in den Spiegel!* (IX, V.14; X, V.1).

Insgesamt wird also deutlich, dass sich in dieser Tenzzone viele formale und inhaltliche Kriterien aufeinander beziehen, obwohl sie keinen vorher festgelegten Regeln folgt, sondern ungeplant durch den Anstoß des ersten Sonetts entstand. Diese Feststellung leitet nicht zuletzt zu der Frage über, wie dieses Streitgedicht in die Reihe der anderen besprochenen Texte und in Bezug auf

den Ursprung der Gattung eingeordnet werden kann.

7.3.5 Einordnung der Tenzonenart

Hieb- und stichfest lässt sich ziemlich eindeutig als eine persönliche Tenzone einordnen. Schon die Entstehungsgeschichte deutet darauf hin. Auf eine Meinungsäußerung, die laut eigener Angabe tatsächlich Lothar Klünners Einstellung zum Sonett wiedergibt²³⁰, antwortet Klaus M. Rarisch mit seiner persönlichen, Klünner entgegengesetzten Ansicht. Zwar geht es vor allem um ein sachliches, poetologisches Thema, doch verlagert sich der Streit auch an einigen Stellen ins Persönliche. Es finden sich Angriffe und Beleidigungen.

Das Streitgespräch war nicht geplant und fußte nicht auf bestimmten, festgelegten Regeln wie die sehr spielerischen Tenzonen, wie sie beispielsweise zwischen Rückert und Uhland oder im *Tunnel über der Spree* gepflegt wurden. Es handelt sich hier um einen Streit in der vollen Wortbedeutung. Trotzdem finden sich auch hier, wie in der formalen Analyse gezeigt wurde, einige vor allem sprach-spielerische Elemente, wie die Nachahmung der Form bei den Sonetten, die vom vorherrschenden Formgebrauch abweichen, die Häufung von Binnenreimen oder die Verwendung gebrochener Reime.

²³⁰ Klünner, Lothar: Postscriptum.

8 Zusammenfassende Schlussbemerkung

Die Ausführungen und Analysen, die ich in dieser Arbeit über die Tenzone vorgestellt habe, zeigen eines ganz deutlich: Die Geschichte der Tenzonen-dichtung endet nicht etwa, wie Hettche konstatiert, im 19. Jahrhundert mit dem literarischen Verein *Tunnel über der Spree*.²³¹ Im Gegenteil – die Gattung wird in all ihren Ausformungen aktuell in verschiedenen Kreisen gepflegt, sowohl von professionellen Autoren wie auch in diversen Laien-Internetforen. Freilich hat sie sich stetig verändert. Während vor allem im 19. Jahrhundert das Streitgedicht noch der Tradition des mittelalterlichen Partimen nahestand, wobei sich zwei oder auch drei Dichter in einem geplanten Wettkampf nach festgelegten Regeln um ein meist abstraktes Thema stritten, wird die Form heute eher zum persönlichen Gedankenaustausch verwendet.

Doch nicht nur die thematische, auch die formale Gestaltung unterscheidet die heutigen von den älteren Tenzonen. Zwar gibt es verschiedene Ausformungen des Dichterwettstreits, aber die Tendenz der jüngeren Tenzonen zeigt eindeutig eine Vorliebe für das Sonett. Man kann also unterschiedliche Traditionsbezüge ausmachen. Während das 19. Jahrhundert besonders auf die Partimen referierte, erinnert die heutige Tenzonendichtung eher an das Prinzip des persönlichen Streitgedichts, speziell das italienischer Prägung, wie die Präferenz für das Sonett zeigt.

Die Gattung wurde von der Forschung bisher weitestgehend ignoriert; vor allem deshalb, weil ihr kaum literarischer Wert beigemessen wurde. Meine Analysen legen jedoch gerade bei vielen der neueren Tenzonen eine solche gestalterische Freude durch Reimverkettungen, Klangspielereien und ähnliches offen, dass dieses Urteil zumindest für die jüngste Tenzonenproduktion nicht aufrecht erhalten werden kann.

Doch auch als literatur-soziologisches Phänomen gebührt der Tenzone als Produkt literarischer Geselligkeit Aufmerksamkeit, weshalb es lohnend ist

²³¹ Hettche: Tenzonendichtung. S.35.

Themen und Entstehungshintergründe zu beleuchten. Gerade die ungeplanten Tenzonen geben Aufschluss darüber, welche Themen in literarischen Kreisen diskutiert werden, da sie nur entstehen, wenn ein Text zur Beantwortung oder zum Widerspruch reizt.

Diese Arbeit kann einen ersten groben Überblick über die Tenzonendichtung und auch ihr verwandte Phänomene geben, allerdings nur in Schlaglichtern und stark auf die jüngste Tenzonenproduktion fokussiert. Für eine ausführliche Aufarbeitung der Geschichte der Gattung wäre es nötig, das häufig ungedruckte Material, wie beispielsweise weitere Tenzonen aus dem *Tunnel über der Spree* oder anderen Dichtergesellschaften, zu sichten und auszuwerten, was im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich war.

Zu Ende ist die Geschichte der Tenzone in der deutschsprachigen Literatur sicher noch nicht – es bleibt allerdings abzuwarten, ob und wann die Gattung wieder an Aktualität verliert und eine Phase beginnt, in der man wieder das vorläufige Ende der Tenzonen-Dichtung ausrufen kann.

9 Literaturverzeichnis

9.1 Primärliteratur

Aurelio Roncaglia: La tenzone fra Ugo Catola e Marcabruno.
[http://www.rialto.unina.it/Mbru/Mbru\(Roncaglia\)/293.6\(Roncaglia\).htm](http://www.rialto.unina.it/Mbru/Mbru(Roncaglia)/293.6(Roncaglia).htm).
Letzter Aufruf am 1.6.2009.

Castelli, Ignaz Franz: Memoiren meines Lebens, hg. v. Josef Bindtner, Bd.2.
München 1914.

Don Quixote/ZaunköniG: *Das ganze Bild – Tenzone*. <http://www.sonett-archiv.com/forum/showthread.php?tid=284>. Letzter Aufruf am 10.9.2009.

Eichendorff, Joseph v.: An Isidoris Orientalis/Loeben, Otto Heinrich Graf von:
„Unruh'ge Wünsche...“ In: Schiwy: Günther: Eichendorff. Der Dichter in
seiner Zeit. Eine Biographie. München 2000. S.225f.

Fontane, Theodor/Lepel, Bernhard von: Reden ist Silber, Schweigen ist Gold.
In: Theodor Fontane im Freundeskreise. Lieder und Balladen aus dem
Tunnel über der Spree. Berlin/Leipzig 1934. S.18-21.

Dies.: Röschen oder Rose. In: Theodor Fontanes und Bernhard von Lepels
Tenzone Röschen oder Rose. In: Fontane-Blätter 74 (2002). S.48-57.

Harig, Ludwig: Zwei Dutzend Sonette an Orpheus von Rainer Maria Rilke.
Pforzheim 1972.

Harsdörffer, Philipp/Klaj, Johann: Schäfergedicht. In: Pegnesis oder: der
Pegnitz Blumengenöß-Schäferere Feldgedichte in neun Tagzeiten meist
verfasst und hervorgegeben durch Floridan. Nürnberg 1673. S.1-56.

Koeppel, Matthias/Rarisch, Klaus M. u.a.: Um die Wurst. Sonette zur Lage.
Hamburg 2006.

Meckel, Christoph/Törne, Volker von: Die Dummheit liefert uns ans Messer.
In: Kürbiskern 3 (1967). S.46-51.

Protokolle des Tunnels über der Spree: <http://katalog.ub.hu-berlin.de/tunnel/>.
Letzter Aufruf am 3.9.2009.

Rarisch, Klaus M.: Rühmen, das ist's. In: Ders.: Die Geigerzähler hören auf zu
ticken. 99 Sonette mit einem Selbstkommentar. Hamburg 1990. S.88.

Rarisch, Klaus M./Klünner, Lothar: HIEB- UND STICHFEST. Hamburg 1996.

Ricken, Rainer M.: Die Sonette an *Orpheus* und ähnliche Zugaben. Prasdorf in Holstein 2003.

Rilke, Rainer Maria: Sonette an Orpheus. In: Rainer Maria Rilke. Die Gedichte, hg. v. Ernst Zinn. 15.Aufl. Frankfurt a. M. 2004. S.671-717.

Rückert, Friedrich/Uhland, Ludwig: Sängerstreit. In: Friedrich Rückert: Gedichte. Stuttgart 2005. S.68-70.

Dies.: [Ein schönes Fräulein...]. In: Werner, Richard Maria: Lyrik und Lyriker. Hamburg/Leipzig 1890. S.219f.

Rückert, Friedrich: Aufnahme des vorhergehenden Gedichtes 1836. In: Rückert: Gedichte. Stuttgart 2005. S.71.

Simrock, Karl/Wackernagel, Wilhelm: Kunst und Amt. In: Simrock, Karl: Gedichte. Leipzig 1844. S.329-345.

Dies.: Schwert und Feder. In: Ebd. S.346-356.

Simrock, Karl/Kugler, Josef: Kurz und Lang. In: Ebd. S.369-374.

Simrock, Karl/Wackernagel, Wilhelm/Kugler, Franz: Weib, Wein und Gesang. In: Ebd. S.357-368.

Theodor Fontane und Bernhard von Lepel. Der Briefwechsel, 2 Bde, hg. v. Gabriele Radecke. Berlin/New York 2006.

Uhland, Ludwig: Gespräch. In: Rückert: Gedichte. S.72f.; Rückert, Friedrich: Gegenstück. In: Ebd. S.73f.

Alle Tenzonen und Sonette, die auf fulgura.de veröffentlicht und in dieser Arbeit behandelt wurden: <http://www.fulgura.de/etc/kapitel2.htm>. Für genauere Angaben zu den einzelnen Titeln vgl. die Anmerkungen in der vorliegenden Arbeit.

9.2 Sekundärliteratur

Bebermeyer, Gustav: Streitgedicht/Streitgespräch. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd.4, hg. v. Klaus Kanzog und Achim Masser. 2. Aufl. Berlin/New York 1984. S.228-245.

- Behrend, Fritz: Geschichte des Tunnels über der Spree. O.O. 1938.
- Berbig, Roland: Der „Tunnel über der Spree“. Ein literarischer Verein in seinem Öffentlichkeitsverhalten. In: Fontane-Blätter 50 (1990). S.18-45.
- Berbig, Roland: Fontane und das literarische Leben seiner Zeit. In: Fontane-Handbuch, hg. v. Christian Grawe und Helmuth Nürnberger. Stuttgart 2000. S.192-305.
- Böhn, Andreas: Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett. Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form. Stuttgart 1999.
- Cramer, Florian: Warum es zu wenig interessante Computernetzdichtung gibt. Neun Thesen. In: Liter@tur. Computer – Literatur – Internet, hg. v. Hansgeorg Schmidt-Bergmann und Torsten Liesegang. Bielefeld 2001. S.21-68.
- Fausser, Markus: Intertextualität als Poetik des Epigonalen. München 1999.
- Genette, Gérard: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M. 1993.
- Greber, Erika: Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik. Köln/Weimar/Wien 2002.
- Herin, Christoph: Biedermeier. In: Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart, hg. v. Walter Hinderer. 2. Aufl. Würzburg 2001. S.279-307.
- Hermann, Jost: Die deutschen Dichterbünde. Von den Meistersingern bis zum PEN-Club. Köln/Weimar/Wien 1998. S.92-97.
- Hettche, Walter: Die Tenzonendichtung im „Tunnel über der Spree“. In: Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 4 (2001). S.24-35.
- Jordan, Katrin: „Ihr liebt und schreibt Sonette! Weh der Grille! Die Sonette Johann Wolfgang von Goethes. Würzburg 2008.
- Kasten, Ingrid: Studien zur Thematik und Form des mittelhochdeutschen Streitgedichts. Hamburg 1973.
- Kasten, Ingrid: *geteilte spil* und Reinmars Dilemma MF 165, 37. Zum Einfluss des altprovenzalischen Streitgedichts auf die mittelhochdeutsche Literatur. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 74 (1980). S.16-54.

- Kemp, Friedhelm: Das europäische Sonett. 2 Bde. Göttingen 2002.
- Köhler, Erich: Tenzzone. In: Grundriss der romanischen Literaturen im Mittelalter. Bd. 2, Les genre lyriques, t. 1, Fasc. 5, hg. v. Hans Robert Jauss und Erich Köhler. Heidelberg 1979. S.1-15.
- Krueger, Joachim: Protokolle des „Tunnels über der Spree“. In: Fontane-Blätter 18 (1974). S.81-102.
- Langen, August: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600-1900). Heidelberg 1966.
- Lennartz, Franz; Harig, Ludwig. In: Ders.: Deutsche Schriftsteller der Gegenwart. 11., erw. Auflage. Stuttgart 1978. S.287-289.
- Liede, Alfred: Dichtung als Spiel. Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache. Bd. 2. 2. Auflage mit einem Nachtrag „Parodie“, ergänzender Auswahlbibliographie, Namensregister und und einem Vorwort, hg. v. Walter Pape. Berlin/New York 1992.
- Minor, Jakob: Neuhochdeutsche Metrik. Ein Handbuch. Straßburg 1893.
- Mönch, Walter: Das Sonett. Gestalt und Geschichte. Heidelberg 1955.
- Nagel, Bert: Der deutsche Meistersang. Heidelberg 1952.
- Neumeister, Sebastian: Das Spiel mit der höfischen Liebe. Das altprovenzalische Partimen. München 1969.
- Nürnberger, Helmuth: Fontanes Welt. Berlin 1997.
- Rarisch, Klaus: Über eigene Sonette. Betrachtungen eines Unzeitgemäßen. In: Ders.: Die Geigerzähler hören auf zu ticken. 99 Sonette mit einem Selbstkommentar. Hamburg 1990.
- Rarisch, Klaus M.: Zur Poetik des Sonetts. In: Rarisch, Klaus M./Klünner, Lothar: HIEB- UND STICHFEST. Hamburg 1996. 52-53.
- Rösch, Gertrud Maria: Schwan. In: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hg. v. Günter Butzer u. Joachim Jacob. Stuttgart/Weimar 2008. S.336-337.
- Schindelbeck, Dirk: Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart. Frankfurt a. M. 1988.
- Schiwy, Günther: Eichendorff. Der Dichter in seiner Zeit. Eine Biographie.

München 2000.

Selbach, Ludwig: Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik und sein Verhältnis zu ähnlichen Dichtungen anderer Literaturen. Marburg 1886.

Steinhoff, Hans-Hugo: Gespräch. In: Metzler-Literatur-Lexikon. Begriffe und Definitionen, hg. von Günther Schweikle und Irmgard Schweikle, 2., überarb. Aufl. Stuttgart 1990. S.181.

Steinkrauss, Rasmus: Theodor Fontanes und Bernhard von Lepels Tenzone Röschen oder Rose. In: Fontane-Blätter 74(2002). S.48-57.

Stiefel, Heinrich: Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone. Halle 1914.

Welti, Heinrich: Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung. Leipzig 1884.

Werner, Richard Maria: Lyrik und Lyriker. Hamburg/Leipzig 1890.

Wiener, Claudia: Auch Harfenlispel = Minnesang und sanftes Liebeskosen inmitten all dem Tosen. Die Auswirkungen von Rückerts Mittelalterbild auf sein Selbstverständnis als Dichter. In: Jahrbuch der Rückert-Gesellschaft 9 (1995). S.7-32.

Wülfing, Wulf: Tunnel über der Spree. In: Handbuch literarischer-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933, hg. v. Wulf Wülfing, Karin Bruns und Rolf Parr. Stuttgart/Weimar 1998. S.430-455.

9.3 Internetforen-Adressen

Duell zwischen den Usern *Abaddon* und *Archdrakon* auf dem *Dichterplanet*:
<http://www.dichterplanet.com/dichterplanet/index.php?page=Thread&threadID=11953&pageNo=1>). [11.9.2009]

Sonett-Forum: <http://www.forum.sonett-archiv.com>. [11.9.2009]

Reimefechten:

<http://www.dielyriker.de/zudenlyrikern/dielyriker/showthread.php?t=4395>.

Für genauere Angaben zu den einzelnen Texten, die auf fulgura.de veröffentlicht und in dieser Arbeit verwendet wurden, vgl. die Anmerkungen in den Fußnoten.