

***Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur.*** Hg. von **SUSANNE BÜRKLE** und **URSULA PETERS**. Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zum Band 128, Berlin: Schmidt 2009. 267 S. ISBN 978-3-503-12200-4. 69,80 €.

## **(Vielleicht unnötige) Vorbemerkung**

Das einzige, was einem an diesem Sammelband nicht so recht gefallen will, ist der Titel: 'Interartifizialität' scheint ein Neologismus zu sein, und er trifft das Gemeinte kaum. Bei Google finden sich 615 Belege (11.03.2011) – die sämtlich zu diesem Band führen; Susanne Bürkle verweist S. 6, Anm. 24 auf ihren Aufsatz über ">Kunst-< Reflexion aus dem Geiste der *descriptio*", wo sich ein Vorläufer findet. Das Suffix 'tät' bezeichnet jedoch einen Zustand, eine Beschaffenheit oder Eigenschaft eines Objekts (im Fall von 'Artifizialität'/'artifiziert' sind auch negative Konnotationen möglich), keinen Vorgang (auch keinen diskursiven) oder Prozess und keine Beziehung zwischen Subjekten. Auf dergleichen deuten aber Bürkles Begriffsbestimmungen in der Einleitung: S. 2 wird gesprochen von ">Interartifizialität< oder ... >Diskussion der Künste<" (Hervorh. von mir; R.B.), und S. 6 findet sich eine elaborierte Begriffsbestimmung:

[...] *Prozesse der Kombination und Konfrontation, Diskussion und Verhandlung diverser Künste, wie sie die mittelalterlichen Texte präsentieren, werden ... mit dem Terminus der 'Interartifizialität' belegt, und er soll in erster Linie Kunst-Kunst-Relationen oder Interferenzen der Künste in mittelalterlichen Texten begrifflich fassen. Interartifizialität meint also zunächst einmal einen semantisch offenen Diskurs der artes und 'Künste', der die deutschsprachige Literatur des Mittelalters lose durchzieht und die Präsenz und kulturelle Praxis ihrer medialen Differenzen reflektiert.* (S. 6)

Dazu findet sich ebd. Anm. 25 noch die Erläuterung:

*Um klarzustellen, dass sich die Diskussion auf die mittelalterlichen artes und auf einen literaturimmanenten Diskurs der Vormoderne bezieht – wobei selbstverständlich ein weiter Literaturbegriff zugrundegelegt wird –, wird in Differenz zu Termini wie 'Intermedialität' und 'Interart' hier der Begriff Interartifizialität vorgeschlagen.*

Das rettet die Sache nicht: Das sprachlich parallel konstruierte Wort 'Intermedialität' meint eben ganz klar einen Zustand, und 'Interart' ein Konzept bzw. resultativ ein Produkt. Machen wir's kurz: Der Terminus ist unpassend (die meisten Beiträger/innen halten sich bei seinem Gebrauch auch bemerkenswert zurück oder bezeichnen damit etwas anderes), aber das Gemeinte wird hinreichend deutlich und ist sauber gefasst.

## **Allgemeines**

Kunstbegriff, Kunstverständnis, epochengebundene Kunsttheorien, der Dialog zwischen Künsten, Künste übergreifende und Künste voneinander abgrenzende Kunstverständnisse – das waren und sind zentrale Gegenstände aller Kulturwissenschaften, also auch der Philologien. Da sie gleichzeitig im 'semi-wissenschaftlichen' und auch im populären Diskurs eine konstante Rolle spielen,

kommt denjenigen Teilfächern, die sich mit *historisch* gewordenen Epochen der Kultur beschäftigen, auch bei diesen Themen eine besondere Rolle zu: Historisch-philologische Analysen schärfen den Blick dafür, ob das Neue wirklich neu ist; sie dokumentieren ggf. das Weiterleben oder 'Renaissancen' älterer Konzepte; und vor allem sind sie aufgrund der zeitlichen Distanz unvoreingenommener in der Lage, grundsätzliche Kriterienraster für die epochale Differenzierung kultureller Phänomene zu entwickeln. Der hier vorgestellte Sammelband beschäftigt sich mit kulturell-gesellschaftlich induzierten Kunstauffassungen in Auseinandersetzung mit mittelalterlichen, schwerpunktmäßig (9 von 12 Beiträgen) deutschsprachigen Texten. Wem das *prima vista* zu wenig interdisziplinär erscheint, der sei daran erinnert, dass volkssprachliche Kunsttheorie im Mittelalter zwar eigene Entwicklungen zeigt, aber über Bildung und Ausbildung von Autoren ohne den Kontext mittellateinischer 'Leitliteratur' weder zu denken noch zu verstehen ist. Und was die Gegenstände betrifft, differenziert sich eine genuin literaturbezogene Kunsttheorie erst allmählich aus einer allgemeinen, übergeordneten Kunsttheorie aus, die für alle Künste Maßstäbe liefert wie etwa die Forderungen nach der Adäquatheit von Form und Inhalt und nach Regelmäßigkeit als einer notwendigen Voraussetzung von Schönheit, die Verbindung dieser bereits antiken Maxime mit der christlichen Kosmologie (Ordnung als schöpfungsimmanentes Phänomen – vgl. die Darstellungen des Schöpfergottes mit einem Zirkel in der Hand) usw.

Untersuchungen zu Auffassungen über Kunst bei einzelnen Autoren, in Werken und Genres weisen in der mediävistischen Forschungsgeschichte Kontinuität und Breite auf. Wie immer ist man aber, um ein Zerfasern der Forschung zu verhindern, ab und an auf einen neuen Impetus angewiesen, der Resümees, die Konstruktion neuer Perspektiven, die Bündelung von Ansätzen und Zusammenarbeit initiiert. Auch wenn die Funktion eines Sammelbandes nicht primär in Sichtung, Dokumentation und Bündelung des Erreichten liegt, wird dergleichen doch meist in einem mit geleistet, dadurch simultan aber das tatsächlich oder scheinbar Erreichte immer wieder punktueller Kritik unterzogen. Dazu, dies zu leisten und zu weiteren Forschungen anzuregen, ist der Sammelband uneingeschränkt in der Lage; insbesondere ist hier die in jedem einzelnen Beitrag gründliche Sichtung der Forschungsliteratur hervorzuheben. Ob der Band gleichzeitig ein neues Paradigma installieren kann, wie es der Titelbegriff 'Interartifizialität' möglicherweise suggerieren soll, mag dahingestellt bleiben. Um einen wesentlichen Forschungsimpetus zu liefern, ist ja auch nicht immer gleich ein neues Paradigma nötig. Wichtig ist, dass ein Thema von wissenschaftlicher Dignität in neue Horizonte gestellt und forschersche Einzelarbeiten zusammengeführt werden – auch dies ist hier der Fall.

Die einzelnen Beiträge:

**Susanne Bürkle: "Einleitung".**

Bürkle stellt sachkundig, ausführlich und gut fundiert das Thema des Sammelbandes in den Kontext älterer, neuerer und neuester Versuche, "die traditionell mit literarischer Kommunikation verbundenen Grundbegriffe für die Vormoderne" neu zu diskutieren (S. 2). Dabei äußert sie ein gesundes Misstrauen ge-

genüber Prinzipienreiterei. Sie erkennt die heuristische Leistung der von einem strikten Alteritätskonzept initiierten und getragenen "Debatte um die Geltung" bestimmter "literarisch-kultureller Äußerungsformen und Grundbegriffe auch für das Mittelalter" uneingeschränkt an, plädiert aber für eine Abkehr von einem verselbständigten erkenntnisleitenden Alteritätskonzept und will "[a]nstelle der Denkfigur des Anderen ... noch einmal explizit die Frage nach Kontinuität und Diskontinuität der konzeptionellen Implikationen der Begrifflichkeit literarischer Kommunikation des Mittelalters gestellt" sehen (S. 3). Diesem Ansatz ordnet sie auch den hier zu besprechenden Band unter: 'Kunst' "soll ... zunächst einmal als eine historisch je spezifische Konstellation und als kontextuell bedingter (Zuschreibungs)Diskurs verstanden werden, der gerade als Artefakte – auch terminologisch – qualifizierte Objektivationen oder Vermögen mit dem Anspruch und der Bedeutung 'Kunst' versieht sowie ihren 'Kunstcharakter' reflektiert und derart ein genuines Feld 'Kunst' mit seinen 'eigenen', jeweils den kulturellen Semantiken entsprechenden Relationen, Regeln und Begrifflichkeiten, Kriterien und Konzepten generiert." (S. 3f.) Die Suche nach dem als grundsätzlich 'anders seiend' Erwarteten wird also ersetzt durch die Recherche einerseits zeitspezifischer, deswegen andererseits aber noch nicht automatisch *nur* an eine Zeit gebundener Konzeptualisierungen dessen, was Kunst gegenüber Nicht-Kunst bedeute.

Informiert wird man ferner über die den Beiträger/inne/n vorgeschlagenen Aspekte (S. 6-8): "1. Kunst-Kunst-Diskussionen in mittelalterlichen Texten." "2. Terminologisches und Semantisches." "3. Artistische Meisterschaft" (als "produktions- und rezeptionsästhetisch relevante[r] Begriff"). "4. Die >noch nicht schönen Künste< " – unter diesem Label sollte "die Frage nach dem Ästhetischen der Kunst als Grenzphänomen im Sinne einer Epochensignatur der Vormoderne und damit erneut das Alteritätspostulat für das Mittelalter anhand der Grundbegriffe ästhetischer, literarischer, 'künstlerischer' Kommunikation aufgegriffen und unter dem Aspekt übergreifender Systematiken und/oder unter theoretischem Blickwinkel diskutiert werden." (S. 7) Betont wird, dass die einzelnen Beiträge unter diesen Perspektiven "ganz unterschiedliche Richtungen eingeschlagen und die verschiedensten Ansätze erprobt haben"; allen gemeinsam sei jedoch "eine ausgesprochen textnahe Analyse" (ebd.). Letzteres ist vielleicht etwas missverständlich, auch wenn als Erläuterung nachgeschoben wird: "Offenkundig lassen sich die im Medium der Literatur einbezogenen, thematisierten und (an)zitierten *artes*-Begrifflichkeiten, insbesondere aber die interartistischen Bezüge zunächst weniger über vorgeordnete Theorien und Modelle erfassen als vielmehr im strikten Bezug auf den literarischen Einzeltext oder mittels thematisch in sich vergleichbarer Passagen verschiedener Texte und Texttypen." (Ebd.) Hier wird, unnötig apologetisch, das Resultat der Sammlung zirkelhaft als *notwendiges* Ergebnis sachlicher Gegebenheiten deklariert ('die Beiträge haben ... – und das beweist; dass das eine sachlich gerechtfertigte Entscheidung war.'). Bemerkenswert offen, weil latent kritisch, ist dagegen die Charakterisierung "zwei[er] weitere[r] Tendenzen oder Präferenzen" der Einzelbeiträge:

*Zum einen steht bei der Wahl der Gegenstände eine Reihe bevorzugter Autoren und Texttypen, die sich seit langem für Kunstdiskurse als besonders ergiebig erwiesen haben (etwa Gottfried von Straßburg, Konrad von Würzburg, Spruchdichtung) auch hier im Mittelpunkt; zum anderen zeigt sich nach wie vor eine besondere Vorliebe für solche artes, die einem emphatischen Kunstbegriff entsprechen und in deutlichem Abstand zu Bild- und Objektkunst von der Wort- bzw. Dichtkunst angeführt werden. Dass sich eine solche Bevorzugung womöglich durch den Gegenstand 'Literatur' von selbst versteht oder durch das Medium 'Literatur' bedingt ist, scheint naheliegend. Dessen ungeachtet verdeutlicht sie auch die latente Wirkmächtigkeit traditioneller Vorstellungen von Kunst sowie des Kunstsystems. ['System' in welchem Sinn? Und gibt es im Mittelalter ein Kunstsystem? R.B.] (S. 8)*

Es ist erfreulich, dass eine Herausgeberin Bedingungen und Vorbedingungen ihres Projektes mit reflektiert und sich damit ggf. auch für Kritik öffnet. Das ist bekanntlich nicht immer der Fall.

## **Mark Chinca (Cambridge): "Metaphorische Interartificialität. Zu Gottfried von Straßburg."**

Chinca bietet einen neuen Ansatz für die kunsttheoretische Betrachtung von Gottfrieds *Tristan*, indem er zwei Bereiche in seiner Analyse zusammenführt, die, jeder für sich, immer schon Beachtung erfahren haben, durch ihre synoptische Betrachtungsweise jedoch zu neuen Ergebnissen führen: die Technik der Metapher samt ihren erkenntnistheoretischen Implikationen und Objekte, auf welche diese Metaphorik angewendet wird (Liebe, Dichtkunst, Handwerk – letzteres repräsentiert durch die Beschreibung kunstvoller Objekte und insofern vorhanden als dingliche wie auch als metaphorische Kunstgegenstände). Die Berufung auf Nelson Goodman (1969) für die Beschreibung des Sachverhalts, dass "durch den metaphorischen Gebrauch eines Wortes zwei *Wirklichkeitsebenen* implizit aufeinander bezogen werden: der Bereich, in dem das betreffende Wort seine eigentliche Bedeutung behält, und der Bereich, in dem es uneigentlich verwendet wird." (Chinca S. 18; Hervorh. i. Orig.), verwundert zunächst etwas: Diese Erkenntnis ist älter und allgemeiner verbreitet, dient u.a. ja auch zur Abgrenzung von Metapher und Metonymie. Der dezidierte Bezug auf Goodman rechtfertigt sich jedoch dadurch, dass der betr. Aufsatz sich thematisch mit 'Languages of Art' beschäftigt, also im engen Kontext des Sammelbandes wie auch in dem von Chincas Beitrag steht. Ferner macht sich Chinca die Unterscheidung zwischen *histoire* und *discours* zu Nutze (ebenso wie etwa in diesem Band Manuwald oder Laude), um Gottfrieds Gestaltungen der Thematik schärfer fassen zu können. Im Abschnitt über die Liebe wird zunächst deren Klassifikation als *ars* begründet. Obwohl eine entsprechende terminologische Einordnung bei Gottfried fehle, werde sie doch "auf mehreren Ebenen der Dichtung auf vielfältige Weise in Beziehung zu lernbarem Wissen, zu den *artes* und zu Artefakten gesetzt" (S. 20). Auf der *histoire*-Ebene verfüge die Liebe mit der Minnegrotte "über ein wirkliches, architektonisches Artefakt" (ebd.); während des Aufenthalts der Protagonisten in dieser Grotte würden "Metaphern der *discours*-Ebene wörtlich umgesetzt". Das ist eine sehr wesentliche, womöglich nicht nur für den *Tristan* folgenreiche Feststellung, wenngleich ich nicht alle Belegstellen für als Metaphern klassifizierbar halte. Gut be-

legt wird jedoch die Behauptung, dass "das Tun und Befinden der Liebenden sowie der personifizierten Minne" durch zahlreiche *artes*-Metaphern beschrieben werden (S. 23). – Im Bereich der Poetik ist "der metaphorische Transfer *artes*-bezogener Begriffe" im Wesentlichen begrenzt auf den sog. Literaturexkurs, zeigt dort aber eine Spannweite, die alle drei *artes*-Gruppen umfasst (S. 24f.). Und hier ist dann wirklich der Terminus "Interartifizialität" angemessen – wird allerdings mit anderer Bedeutung als der in der Einleitung evozierten verwendet: "Die metaphorische Interartifizialität des Literaturexkurses lässt sowohl die Ähnlichkeit als auch die Unähnlichkeit der Dichtkunst zu den sie metaphorisierenden *artes* erkennen." (S. 25) Denn 'Interartifizialität' beschreibt hier das *Produkt* von Gottfrieds Versuch, verschiedene *artes* abgrenzend, aber auch vereinnahmend für die Illustration der *ars poetica/poetriae* einzusetzen. Belegzahl und Genauigkeit der Auswertung sind vorbildlich; klassifiziert wird nicht nur nach Bereichen, sondern auch nach Wortarten, und Chinca beruft sich hier nicht einfach nur auf Goodman, sondern nutzt seine Befunde für eine (bestätigende) *Applikation* Gottfriedscher Metaphorik auf Goodmans Thesen. – Der letzte Teil, der 'wörtlichen und metaphorischen Artefakten der *descriptio*' gilt, wartet mit zwei Passagen auf, die bisher nicht oder weniger im Kontext der Kunst-Thematik behandelt worden sind: Tristans Ausrüstung für den Kampf mit Morold und der 'Introitus' Tristans und Isoldes am Hof zu *Weisefort*. Beide werden als "wahre *tours de force*" bezeichnet, und tatsächlich sind Zahl und Dichte poetologisch auslegbarer Einzelbeschreibungen stupend. Ihr eigentliches Gewicht gewinnen sie aber nicht aus ihrem schieren Vorhandensein – da gäbe es ja durchaus bei anderen Autoren viel quantitativ und qualitativ Vergleichbares –, sondern aus dem Kontext, in den sie von Chinca gestellt werden: Gottfried arbeitet beim Einsatz verschiedener *artes* in verschiedenen Bereichen und zu verschiedenen Zwecken und erlaubt dadurch einen Blick auf Möglichkeiten, Techniken und Effekte der Behandlung des thematischen Komplexes 'Kunst'

### **Margreth Egidi (Köln): "Die höfischen Künste in ›Flore und Blanscheflur‹ und ›Apollonius von Tyrland‹."**

Egidi analysiert wie Chinca einen breiten Bereich von Kunst (Literatur, *artes mechanicae*, Musik), bindet aber in ihre Untersuchung den Begriff *wisheit* ein und damit ein intellektuelles Element, das zum Einbezug des Rätselwettstreits im *Appolonius* führt. Ob allein die Tatsache, dass *Flore und Blanscheflur* (vor 1235) und der *Apollonius von Tyrland* (um 1312) dem Genre des Minne- und Abenteuerromans zugeordnet werden können, für das Sinnvolle eines Vergleiches gerade dieser beiden Texte ausreicht, könnte man bezweifeln. Aber es geht ja hier nicht um die Insinuation diachroner bzw. umgekehrt synchroner Dimensionen des Kunstdiskurses, sondern um eine von der Phänomenologie geleitete Untersuchung zweier Texte, die hinsichtlich des Untersuchungshorizontes – "basale, ja unterschiedliche Verankerung der höfischen Künste in anderen Dimensionen der höfischen Kultur" (S. 37) – viel Material bieten und nicht zuletzt Anschlussstellen für Forschungen zu anderen Texten. So ist z.B. interessant, dass wie im *Tristan* in *FuB* eine "starke Verankerung der *kunst*-Thematik im Liebessujet als zentralem Paradigma höfischer Kultur" feststellbar ist (S. 38). Anders dagegen als im *Tristan*, wo im Wesentlichen erst die späte-

ren Passagen, vor allem das Waldleben, genutzt werden, um intertextuelle Elemente hinsichtlich des Themas 'Liebe und Literatur' auszuspielen, ist in *FuB* "schon die erste Erfahrung der wechselseitigen Spiegelung von *kunst* und *minne* eine Lektüreerfahrung" (proviziert durch den gemeinsamen Schulbesuch von Protagonistin und Protagonist). Dies setzt später nicht bloße Reproduktion von Literatur in Gang (Tristan und Isolde singen gemeinsam Liebeslieder), sondern auch Produktion; wie ernst der betr. Passus (820-26) gemeint ist, ob hier nicht auch kindliche Naivität geschildert werden soll etc. wäre eine eigene Untersuchung wert.<sup>1</sup> Jedenfalls macht die Stelle den Inszenierungscharakter der "Liebe als Kunst-Form" deutlich (S. 39). Auch die Verbindung von *ars mechanica* und *ars magica* in der Schilderung des Grabmals mit den zwei Automaten-Statuen beinhaltet ein solches Inszenierungselement, das durch die Poiesis der Grabinschrift dann auch wieder Anschluss an die Wort-Kunst findet (S. 40). Wichtig ist dabei die Integration der ja sonst häufig diskreditierten oder zumindest ambivalent bewerteten Magie. – Im Mittelpunkt der Analyse des *AvT* steht die Freilegung des "kommunikative[n] Vollzug[s] von *kunst* und *wisheit*", dem eine "identitätskonstituierende Dimension der Darbietung" dieser beiden Größen zugesprochen wird (S. 42). Hinzu tritt, etwa bei der Erzählung vom Harfenspiel Lucinas und Apollonius', ein agonales Element (ebd. und S. 43), wodurch meines Erachtens die Perspektive von der Kunst auf diejenigen erweitert wird, die sie mit mehr oder weniger Geschick praktizieren (mhd. *kunst* kann ja auch 'Können' denotieren). Nimmt man hinzu, dass Tarsia den Gefahren der Bordellexistenz dadurch entgeht, dass sie vermittels ihrer Harfen- und Gesangkunst dem Aufseher einen höheren Gewinn als den aus sexuellen 'Dienstleistungen' in Aussicht stellen kann und durch intellektuelle Leistungsfähigkeit (Lösen von Rätseln) noch einen materiellen Mehrwert zu erbringen in der Lage ist, erstreckt sich diese Perspektive dann auch noch in kunstsoziologische Bereiche – was man angesichts der Biographie des Verfassers, der als Arzt auf Einkünfte aus seiner literarischen Tätigkeit nicht angewiesen gewesen sein wird, als ausgesprochen erstaunlich ansehen kann: Anders als bei Berufsautoren, etwa Sangspruchdichtern, ginge es dann ja hier nicht um eine indirekte *pro domo*-Argumentation, sondern um das neutrale Anerkennen materieller Implikationen von Kunst. – Im direkten Vergleich der beiden Texte kommt Egidi zu folgenden Ergebnissen:

*In "Flore und Blanscheflur" beruhen die wechselseitigen Spiegelungen von höfischer Liebe und Rhetorik, Poesie sowie handwerklich-magisch-schöpferischer ars darauf, dass Liebe selbst als höfische 'Kunst'-Form aufgefasst und inszeniert wird. [...] Im "Appolonius von Tyrland" ist vor allem das Muster der 'Kunst'-Agonalität grundlegend für die Verankerung von kunst und wísheit, die ihrerseits kaum kategorial voneinander getrennt werden, in der höfischen Kultur. (S. 46)*

Damit werden zwei grundsätzliche Umgehensweisen mit dem Zusammenwirken von Kunst und Liebe freigelegt, die als Leitlinien für Untersuchungen zu zahlreichen anderen große Bedeutung besitzen dürften.

<sup>1</sup> Manches, auch der syntaktisch und verstechnisch gewollt hölzern klingende Sprachduktus erinnert an Hugos von Montfort 'Absagelied' an den Minnesang.

**Henrike Manuwald (Freiburg i. Br.): "gotes kunst – des tiuvels kunst. Zum Kunstdiskurs in ›Barlaam und Josaphat‹ Rudolfs von Ems."**

Manuwald behandelt einen wichtigen Spezialaspekt von Kunstdiskursen, nämlich deren mögliche ideologische aufgeladeneheit: Das ist ein Aspekt, dem Gottfried sich nicht gestellt hatte bzw. nicht stellen wollte (man vgl. in diesem Zusammenhang seine 'Blasphemien' im Prolog und in der Gottesurteil-Episode) und der bei Fleck und Heinrich von Neustadt ausgespart bleiben konnte, weil es angesichts der Ansiedlung des Diskurses im Bereich des Höfischen nicht zu einer Berührung zwischen zwei potenziell unvereinbaren Ideologien kommt. In den Kontext eines Sammelbandes über die Diskursivität des Themas 'Kunst' gehört der im *BuJ* vorgeführte Fall unbedingt, weil zum Kunstdiskurs immer auch seine möglichen Übergänge in andere Diskurse gehören. Bei Rudolf kommt es nicht, wie der Titel nahelegen könnte, zu einer Konfrontation von göttlicher und 'teuflischer' Kunst in einem Sinne, wie er dem Gegensatz von 'legitimer' und 'illegitimer' ('schwarzer') Kunst entsprechen würde; es geht nicht um eine der oder einer Kunst inhärente moralische Qualität, sondern um das moralische *aptum* der Kunst-Ausübenden. Es gibt dabei, so Manuwald, jedoch keine durchgängige Tendenz: Während im Religionsdisput (8943ff.) rigide die Unvereinbarkeit von "Heidentum und *kunst*" herausgestellt wird, können in anderen Kontexten auch Heiden als *künsterliche* usw. qualifiziert werden (S. 62). Neben einer zumindest latent dichotomisch angelegten 'Qualifikationsdiskussion' mit den Polen heidnisch – christlich finden sich im *BuJ* auch Kunstkonzepte, die von den Parametern 'menschliche' und 'göttliche Kunst' gesteuert werden. Rudolf bewegt sich hier wohl eher in konventionellen Gleisen; aber der Wert der Beobachtungen Manuwalds ergibt sich durch zwei generelle Befunde: Die Kunst-Thematik des Prologs findet sich gerade in den Passagen, die wesentliche Unterschiede zu Wolframs *Willehalm*-Prolog zeigen. Und die lateinische Vulgat-Fassung des *Barlaam* (wie auch des *Laubacher Barlaam*) weist eine sehr viel weniger umfängliche und prägnantere Gestaltung der Kunstthematik auf; offensichtlich gehört deren Elaborierung zu den zahlreichen 'Freiheiten', die sich Rudolf genommen hat, bzw. besser: Er hatte hier wohl dezidierte Ambitionen. Bezieht man mit ein, dass Rudolf (wohl unter Einfluss des Auftraggebers und entsprechend den Interessen des mönchischen Rezipientenkreises im Zisterzienserkloster Kappel) ausgeprägt lehrhaft vorgeht, dann ist bemerkenswert, dass auch die religiösen Implikationen von Kunst in diese Lehren einbezogen wurde.

**Manuel Braun (München): "Zwischen *ars* und 'Kunst'. Zum Verhältnis der 'Künste' in der Sangspruchdichtung und im Meistersang."**

Sangspruchdichtung und Meistersang sind Gattungen, die unbeschadet einiger Überschneidungen in ganz verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten stehen. Aber der Meistersang stellt sich selbst über Autorenkataloge zum Teil in die Tradition des Sangspruchs, und schon aus diesem Grund sind Vergleiche oder auch synoptische Analysen stets sinnvoll. Braun vergleicht Sangsprüche/Lieder über die *artes liberales*, Fürstenpanegyrik und Texte, die dem Lob der Sangeskunst dienen. Klassifikatorische und terminologische Probleme werden einleitend ausführlich (S. 69-73) an Boppes Spruch I,30 erläutert. Die größte Ähnlichkeit ergibt sich bei den *artes*-Texten:

*Insgesamt lässt sich das Verhältnis der meisterlichen Spruch- und Lieddichtung zu den artes als eines kennzeichnen, in dem sich Anlehnung und Beobachtung mischen: Die artes werden um ihrer Autorität willen herbeizitiert, dabei aber gleichsam von außen betrachtet, und dieser Blick ermöglicht genauso Bewunderung wie Bspöttelung [wie in ML 49, I von Hans Folz; R.B.]. Die Außenperspektive hat außerdem zur Folge, dass die artes nur nebeneinandergestellt, nicht aber hierarchisiert werden. In dem sich die meisterlichen Texte auf die artes stützen (oder sie verwerfen), sind sie implizit doch von ihnen unterschieden. Es fehlt ihnen freilich ein Begriff oder ein Konzept von 'Kunst', die diesen Unterschied bewusst machen könnten. (S. 77)*

Das ist ein überraschendes, und, wenn es sich generalisieren ließe, wichtiges Ergebnis. Ein Beispiel dafür, dass doch eine Hierarchisierung stattfindet, wäre Konrads von Würzburg Spruch 32,301; dort geht es allerdings nicht nur um die *artes liberales*, so dass dadurch Brauns These noch nicht widerlegt wird (zu diesem Spruch in anderem Zusammenhang s. den Beitrag von Schulze, S. 98f.). Dafür wird dort aber ein 'Konzept' entworfen (*elliu kunst gelêret/ mac werden schoene mit vernunst*; 303f.). – In den Beispielen für Fürstenpanegyrik sind *artes* (hier die *artes mechanicae*) nicht Hauptthema/Diskussionsobjekte, sondern werden als Metaphernlieferantinnen für die Tätigkeit des 'Bedichtens', aber auch für die lobenswerten Tätigkeiten der Fürsten verwendet. Das ist kategorial eine andere Ebene, die sich vielleicht nicht ohne weiteres unter den Fragehorizont Brauns stellen lässt. So wird eine "Geltung" der *artes mechanicae* allein daraus abgeleitet, dass die Benutzung von Handwerksmetaphern durch die Dichter "sonst ... kontraproduktiv (wäre)". (S. 81) – Uneingeschränkt solide dagegen die Argumentation im dritten, deutlich umfangreichsten Teil, der sich mit 'Sangeslob'-Texten befasst. Diskutiert wird in der Literatur hier vor allem das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalkunst, wobei es sowohl zum Schulterschluss mit kanonischer, klerikal-wissenschaftlicher Musiktheorie kommt als auch zu interessanten Abweichungen; einheitlich ist dieser Diskurs selbst in einem Genre also nicht verlaufen.<sup>2</sup>

### **Ursula Schulze (Berlin): "Stationen der *ars poetica* auf dem Weg zu ihrer relativen Autonomie."**

Ohne dass dadurch die Leistung der anderen Beiträger/innen geschmälert würde, weist Schulzes Aufsatz neben dem von Ernst (s.u.) doch sicher die größte Spannweite auf – und vielleicht ist er auch auf Dauer der folgenreichste. Zur Disposition gestellt wird hier das Verhältnis von mittelalterlicher Kunsttheorie und Kunstpraxis. Das Belegpektrum reicht vom Alt- bis zum Frühneuhochdeutschen; gattungsmäßig sind vertreten Urkunden, Geschichtsdichtung, Lyrik, Großepik sowie die Dramatik in Form des geistlichen Spiels; aus der Buchmalerei wird einbezogen die Abbildung der Freien Künste in Herrads *Hortus deliciarum*. So originell wie ertragreich ist vor allem die Erschließung

<sup>2</sup> Als Ergänzung verweise ich auf einen Aufsatz von Ingo Scherbaum: Die Vokalmusik im mittelalterlichen Gottesdienst und Konrads von Würzburg Auffassung vom Ansehen der Dichtkunst im 'Trojanerkrieg' und im Spruch 32,301. In: ZfdA 131 (2002), S. 326-334. 2002: Der Verfasser weist nach, dass die Bewertung des ‚Singens‘ als qua Unabhängigkeit von sekundären Werkzeugen einzigartig auch in musiktheoretisch-theologischen Äußerungen über die christliche Gesangspraxis zu finden ist; solche Anschauungen sind möglicherweise schon neutestamentlich begründet (Kol 3,16; Eph 5,1f.).

der geistlichen Dramatik für die Autonomiedebatte: Hier geht es um die Analyse konkreter Verfahrensweisen, nicht nur, wie in den anderen Fällen, um Definitionen, Wortbedeutungsanalysen, die Darstellung der *artes* und Absichtserklärungen wie bei Konrad von Würzburg.<sup>3</sup> 'Autonomie' zumindest in dem Sinn, dass die Verpflichtung auf 'Grundregeln' wie *inventio*, Quellentreue, Unterordnung des Autors gegenüber Stoff und Publikum außer Kraft gesetzt werden, macht Schulze einleuchtend fest an der "Varianz biblischer Berichte" (S. 100ff.) und der "Theatralisierung durch autonome Einschübe" (S. 102ff.) – an Aspekten, die zwar bekannt sind und Parallelen in anderen Gattungen, etwa der Geschichtsdichtung besitzen, die jedoch bisher noch nicht im Kontext des Entstehens künstlerischer Autonomie gesehen wurden. Ferner werden die für die Spiele wichtigen Aspekte der Bildhaftigkeit und Performanz einlässlich behandelt (S.106ff.). Im Vergleich zu Autonomiethesen bezüglich Bildhauerei und Malerei, die nicht hinter die Renaissance zurückgehen, zeigen sich damit die Kategorien "autonome[r] Künstler" und "Kunstcharakter seiner Erfindung" als "Ergebnis eines Prozesses", der *artes*-übergreifend stattgefunden hat (S. 111).<sup>4</sup>

### Barbara Haupt (Düsseldorf): "Ornament und *vuoge*."

Während Schulze Fälle vorführt, in denen künstlerische Praxis sich gegen kunsttheoretische Regeln stellt und dadurch einer Umgestaltung der Theorie vorarbeitet, behandelt Haupts Beitrag den umgekehrten Aspekt: Änderungen in der Kunsttheorie evozieren in Literatur ein gesteigertes Interesse an der Darstellung bestimmter Sujets. In verschiedensten Bereichen hat man ja für die Entwicklung bestimmter Literaturformen oder literarischer Sujets 'Rationalisierungsschübe' geltend gemacht (karolingisches Bildungsprogramm, Mystik des 13. Jahrhunderts, deutschsprachige Sachliteratur der verschiedensten Sparten im 15. Jh. usw.). Die Kunsttheorie, um die es hier geht, hat kleinere Dimensionen; sie wird geliefert in *De diversis artibus* (auch u.d.T. *Schedula diversarum artium* firmierend; dat. zwischen 1100 und 1120) des Theophilus Presbyter, und sie enthält u.a. eine theologische Legitimierung der *artes mechanicae* sowie eine antitraditionalistische Propagierung auch von *novitates*, sofern diese für den Dienst an Gott funktionalisierbar sind. Die Zuweisung bestimmter kunsthandwerklicher Techniken an bestimmte Länder mag sogar vage an die Theorien der *translationes* von *imperium*, *studium* und *sacerdotium* an Deutschland, Frankreich (in weltlicher Literatur als Tops aufgenommen

<sup>3</sup> In der Konrad-Forschung ist die etwas einseitige Fixierung auf die Prologe zum *Trojanerkrieg* und zum *Partonopier* sowie Spruch 32,301 mittlerweile aufgebrochen worden; zu erwähnen sind etwa Coxon: *The Presentation of Authorship in Medieval German Narrative Literature* (2000); Schmitt: „Autorisierung des Erzählens in Romanen mit historischen Stoffen“ (2005); eine entscheidende Relativierung zu extensiver Auslegungen der ‚selbstbewussten‘ Äußerungen Konrads im *Trojanerkrieg*-Prolog und in Spruch 32,301 bietet der in Anm. 2 erwähnte Aufsatz von Scherbaum.

<sup>4</sup> Schulze verweist für die einseitig an der bildenden Kunst orientierte Autonomiediskussion der Kunstwissenschaft auf Beltings "Bild und Kult" (1990, <sup>6</sup>2004). Die von Martin Warnke (*Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers*, <sup>2</sup>1996) unter kunstsoziologischem Aspekt beigebrachten Hinweise auf das Bemühen der Künstler, sich der Zuweisung an die *artes mechanicae* zu entziehen und sich in den *artes liberales* zu positionieren, zeigen vielleicht einen weiteren Weg, sich dem Thema zu nähern.

etwa in Chretiens *Cliges*-Prolog) und Italien. Haupt postuliert, dass sich die Beschreibungen "von zumeist textilen Artefakten" in der mhd. Literatur insbesondere in Bezug auf ihre Terminologie "im Zusammenhang mit der massiven Aufwertung der *artes mechanicae* durch Theophilus Presbyter verstehen lassen" (S. 113). Behandelt werden vor allem Passagen aus dem *Straßburger Alexander*, Priester Wernhers *Maria*, der md. Version (M) der sog. 'Reisefassung' der Brandan-Legende, dem *Herzog Ernst* (B), Hartmanns *Erec* (mit Vergleichen in Bezug auf Chretiens *Erec et Enide*) und Wernhers *Helmbrecht*. Auch dieser Aufsatz bietet also Öffnungsmöglichkeiten für weitere Forschungen. Zu fragen wäre etwa: 1. Bieten die untersuchten Texte über ihre Terminologie, die Darstellung von Produktionstechniken oder anderes nähere Hinweise auf eine – direkte oder (wahrscheinlicher) indirekte Rezeption der *Schedula* in volkssprachlicher Literatur? 2. Über welche Kanäle hätten dann die *Schedula* Einfluss auf volkssprachliche Literatur nehmen können? 3. Hatte die Schrift initiatorische Funktion oder war sie 'nur' in besonderem Maß kompatibel mit einem höfisch-adligen Interesse an repräsentativen Artefakten (dann hätte sie ein solches vielleicht theoretisch unterfüttert)? Zu beachten wäre dabei freilich, dass die Muster für *descriptions* von kunsthandwerklichen Produkten oft von frz. Vorlagen geliefert werden oder auch ab einem gewissen Zeitpunkt in der deutschen höfischen Literatur frei vagieren konnten. Nach Frankreich wird die *Schedula* nicht gewirkt haben; man sollte also vielleicht nach dort entstandenen ähnlichen Texten klerikaler Provenienz suchen. Würde man fündig, könnte sich die Aufwertung des Kunsthandwerks als übergreifender Prozess des 11. Jhs. erweisen. 4. Gilt das hinter den *descriptions* stehende Interesse primär den Produkten, oder lässt sich in nennenswertem Ausmaß auch eine Verlagerung des Fokus auf die Produzenten- und Produktionsebene feststellen? Letzteres wäre bemerkenswert, da ja gerade im adligen Bereich das Handwerkliche sozial u.a. dadurch diskreditiert ist, dass hier für Kunst Bezahlung angenommen wird. – Sollte die vor allem von Freise (1981) mit ansprechenden Gründen behauptete Identität des Theophilus mit Rogerus von Helmarshausen/Hessen richtig sein,<sup>5</sup> hätte man im übrigen einen sehr frühen Beleg für die Aufwertung der *artes mechanicae* durch eine Person, die selbst aus der Praxis heraus Affinitäten zu diesem Bereich aufweist – denn Rogerus war kunsthandwerklich tätig (ihm zugewiesen werden zwei *altares portatiles*, ein Vortragekreuz sowie der Einbanddeckel eines Evangeliums, und vor seiner Helmarshausener Tätigkeit hat er in zwei anderen Zentren monastischen Kunsthandwerks gewirkt, in Stablo und in St. Pantaleon in Köln).

## Beate Kellner (Zürich): "Meisterschaft. Konrad von Würzburg – Heinrich von Mügeln."

Eine kontrastive Studie zu Konrad und Heinrich von Mügeln hat zuletzt Christoph Huber vorgelegt.<sup>6</sup> Während diese sich jedoch auf die Minnethematik bezieht, gilt Kellners Beitrag "Entwürfe[n] artistischer Meisterschaft" bei den bei-

<sup>5</sup> "[e]ndgültig identifiziert" – Ludwig, *Lexikon des Mittelalters* Bd. 8, Sp. 670 – sind die beiden sicher nicht!

<sup>6</sup> "Wege aus der Liebesparadoxie. Zum Minnesang Heinrichs von Mügeln im Blick auf Konrad von Würzburg." In: Michael Zywiets, Volker Honemann, Christian Bettels (Hg.): *Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert*. Münster [u.a.] 2005.

den Autoren. Ihr Axiom: "Im Begriff des Meisters ... kristallisieren sich die Reflexionen über den Rang der Dichtkunst, ihre Eigenart und ihr Verhältnis zu anderen *artes*." (S. 137) Erfreulicherweise folgenlos, aber doch etwas verwirrend ist das Verdikt gegen die Anwendung von "Begriffen" wie "Kunst", "Künstler", "Ästhetik", "Autonomie" in Bezug auf das Mittelalter (ebd.). Kellner meint, wie sich einige Zeilen weiter zeigt, nicht 'Begriffe', sondern Termini – ohne die Begriffe (Inhaltsseite der Termini) kommt man ja nicht aus, nur werden sie eben, wie alle Beiträge dieses Bandes zeigen, in verschiedenen Epochen, Kontexten, Diskursen usw. verschieden gefasst. Aber auch die strikte Vermeidung der Termini ließe sich kaum realisieren, weil dies Sprachlosigkeit zur Folge hätte. Dabei ergeben sich allerdings Unterschiede: Während "Kunst" und "Ästhetik" kaum ersetzbar sein dürften, sondern 'nur' nach einer historisch stimmigen adäquaten inhaltlichen (begrifflichen) Füllung verlangen, ist Keller Recht zu geben, wenn sie sich gegen eine Anwendung von "Autonomie" auf mittelalterliche Verhältnisse wendet (ebd.). Wichtig ist auch der Hinweis, dass eine 'Universalisierung' "moderner kunsttheoretischer Termini" leicht zu einer "semantischen Verflachung und Verwässerung" führen können. Es bleibt also dabei: Der Weg kann nur über eine genauer Beschreibung dessen führen, was mit den Termini jeweils gemeint ist.<sup>7</sup> – An Texten Konrads werden untersucht Prologausschnitte aus der *Goldenen Schmiede*, dem *Partonopier* und dem *Trojanerkrieg*; diese Zusammenstellung ist interessant, weil sich in der Regel *Part.* und *Troj.* aufgrund der 'selbstbewussten' Äußerungen zusammengefasst finden (ggf. – s.o. – unter Einbezug von Spruch 32,301) und der Prolog zur *GSchm* angesichts von Handwerksmetaphorik und Bescheidenheitstopik als eher konventionell gilt. Kellner gelingt es aber, Bezüge herzustellen (s. bes. S. 141, 149): Da die *smittle* im *herzen* liegt (V. 2), ergibt sich etwa trotz aller Handwerksmetaphorik eine Betonung der Körperlichkeit des Dichters, die mit der Betonung der 'Werkzeugfreiheit' als Alleinstellungsmerkmal des Sprachkünstlers (*Troj.* Vv. 128ff.) korreliert. Umgekehrt "bleibt" die im *Troj.* mehr als in der *GSchm.* betonte Gebundenheit "der Poesie "an den Körper des Dichters" dort ebenfalls "auf die Transzendenz verwiesen" (S. (149), also an die göttliche Herkunft der den Dichter auszeichnenden Fähigkeiten. – In Bezug auf Mügeln kommt Kellner zu dem Ergebnis, dass dieser nicht die distinkten Eigenschaften der dichterischen *ars* betont, sondern deren "Nähe ... zu den anderen *artes*." (Ebd.) Das ist umso aufschlussreicher, als Kellner Belege dafür sowohl in einem lateinischen als auch in volkssprachlichen Texten, in Sangsprüchen zweier Töne und in der Allegorie *Der meide kranz* finden konnte. Gleichwohl ergibt sich auch hier eine Hierarchisierung, wenn Mügeln an einer Stelle auf qualitative Unterschiede zwischen meisterlicher und 'nicht meisterlicher' Dichtung eingeht und erstere dadurch kennzeichnet, dass sie über eine Fundierung in *wârer künste grunt* besitze (Göttingen, Cod. Philos. 21, Buch I, Str. 1; s. Kellner S. 152f.). Als ein solches Fundament werden hier aber im Gegensatz zu anderen Passagen, wo die *artes* die Grundlagen bilden (S. 161), nicht

<sup>7</sup> Kellner gelingt dies fast durchweg – einmal aber zeigt sie auch, wie leicht sich hier methodische Inkonsequenzen einschleichen können: Auf S. 149 findet sich zu Konrads *Troj.* V. 77 (*gotes gunst aleine*) die Bemerkung, Dichtung werde hier "im Wortsinne als Begabung gesehen". Man weiß, was gemeint ist – rekuriert wird auf die Etymologie; aber die sagt über den semantischen Inhalt in verschiedenen Epochen überhaupt nichts mehr aus. Auch ohne dekonstruktivistische Axiomatik gilt also: Es gibt in dieser Hinsicht keinen "Wortsinn".

andere *künste* genannt, sondern in Str. II eher religiös-theologische Voraussetzungen hinsichtlich der Kenntnisse, aber bemerkenswerter Weise auch der 'Haltung' des Dichters (S. 155). Obwohl theologische Inhalte in Mügeln's Texten eine beachtliche Präsenz besitzen, wird man dies nicht überbewerten, weil diese Maximen einerseits in einen speziellen inhaltlichen Kontext eingebunden sind, andererseits (es handelt sich um Einleitungsstrophen) aus der traditionellen Prologfunktion einer religiösen Anbindung des/der folgenden Texte(s) resultieren dürften; auch Kellner spricht explizit von "prologartigen Strophen" (S. 152). – Die Ausführungen zum *blüemen*, in dem laut Kellner sowohl Konrad als auch Mügel'n "ihre Meisterschaft (entfalten)" (S. 160), wirken etwas angehängt im Vergleich zu den detaillierten, beobachtungsfreudigen und scharfsinnigen Analysen der beiden Hauptteile; immerhin werden auch in dieser Beziehung bedenkenswerte Anregungen geliefert, die die Forschung weiterbringen können, wenn ihnen nachgearbeitet wird.

**Corinna Laude (Berlin): "in al der wirde, als er in vant,/ mâlet in wol des meisters hant./ ez geschach gar heimeliche. Kunstdiskurse deutschsprachiger Alexanderromane."**

Stoffgleiche Texte, zumal wenn sie in engeren genetischen Bezügen zueinander stehen, erlauben in der Regel Aufschlüsse darüber, ob und inwieweit Textbefunde als Spezifika ihrer Autor/inn/en gelten können. Mit einer obsoleten produktionsästhetischen Betrachtungsweise hat diese Einschätzung nichts zu tun – der Autor mag so tot sein, wie die Forschung das will: Immerhin ist er ja nun doch auch ein 'Diskursteilnehmer'. Diese Gegebenheiten macht sich Laude zu Nutze, wenn sie Kunstdiskurse in einem breiten Spektrum deutscher Alexanderdichtungen untersucht (Straßburger *Alexander* sowie die Alexanderrepen Lamprechts, Ulrichs von Etzenbach und Johann Hartliebs). Sie geht aus von der Beobachtung, dass der Protagonist Alexander häufig "ästhetische Erfahrungen macht. Diese auf der Ebene der *histoire* vermittelten Kunstkontakte ... werden ... im Kontext von autoreflexiven Äußerungen auf der Ebene des *discours* daraufhin befragt, welche Erkenntnisse sie als narrative Kunst-Diskurse über die poetologischen bzw. ästhetischen Positionen bieten, die den Texten inhärent sind." (S. 163). Ob sie den *Texten* 'inhärent' sind über die einfache Tatsache hinaus, dass sie in ihnen thematisiert werden, müsste allerdings in jedem Einzelfall untersucht werden – aber das ist natürlich nicht Thema des Aufsatzes. – S. 173, Anm. 31 wird gerechtfertigt, warum Rudolfs von Ems *Alexander* nicht berücksichtigt wurde: "Es gibt keine nennenswerten Kunst-Kontakte seines Alexanders und damit keine bedeutsamen ästhetischen Erfahrungen auf der *histoire*-Ebene (deren Darstellung überdies vor der Candacis-Episode abbricht)! Dieser Befund erstaunt bei einem Autor, der in etlichen seiner Prologe zu den verschiedenen Büchern des Romans den Begriff [*recte* auch hier: 'Terminus'] in der Feder führt." Das ist natürlich auch ein in sich wichtiges Ergebnis und könnte zu der Frage anregen, ob es mehr Autoren bzw. Texte gibt, in denen kunsttheoretische Räsonnements ohne explizite terminologische Leitbegriffe erfolgen; Chinca (s.o.) hatte ja dergleichen für Gottfried teilweise konstatiert. – Auf Grundlage einlässlicher, aber stets nüchterner Interpretationen der Texte kommt Laude zu folgenden Ergebnissen:

*Interartifizialität spielt in den untersuchten deutschsprachigen Versionen des Alexanderromans eine sehr unterschiedliche Rolle: Der Befund reicht vom Fehlen einer nennenswerten Narrativierung des Themas im Fragment Rudolfs von Ems<sup>8</sup> über eine eher randständige Behandlung bei Johann Hartlieb bis zu einer prominenten Rolle vor allem ... im "Straßburger Alexander", aber auch – wenngleich in Relation zu Gesamtumfang bescheidener – in Ulrichs von Etzenbach Montage-Roman. (S. 183)*

Diese Unterschiede sind in der Tat bei im Prinzip stoffgleichen Texten bemerkenswert – dass sie "Überraschendes" (ebd.) bieten, gilt allerdings vorerst nur in diesem Vergleichskontext. Bezieht man andere Parameter mit ein, sind die Unterschiede vielleicht erklärlich. Hartlieb etwa neigt in seinen erzählenden Texten (vgl. nämlich auch die Teilübertragung des *Dialogus miracolorum* und die Brandan-Legende) ohnehin zur Kürze; die 'konservativ-scholastische' Maxime des *solus creator est deus* (s. Laude S. 183f.) korrespondiert seiner auch sonst überwiegend konservativen religiösen Haltung (die sich dann nach dem Kontakt mit Nicolaus von Kues noch verschärfte); und vor allem lagen Hartliebs Interessen ausweislich der Dominanz wissenschaftlichen Schrifttums in seinem Œuvre ohnehin nicht im Bereich der Kunst. Ernst zu nehmen sind Laudes Befunde natürlich auf jeden Fall: Der Aufsatz ist ein geglücktes Beispiel für eine spezielle Zugangsweise an die Kunst-Thematik; entsprechende Vergleiche bei anderen stoffgleichen Texten (vgl. in diesem Band noch den Aufsatz von Schmitz; s.u.) geben Aufschluss darüber, in welchem Ausmaß die Ansprache der Kunst-Thematik als in bestimmten inhaltlichen Kontexten verpflichtend, fungibel, reduzierbar, verzichtbar erschienen ist.

### **Christoph Huber (Tübingen): "Das Ende der Bilder. Artefakt und Bildtheologie im 'Prosalancelot'."**

Im Unterschied zur Ausparung ideologischer Gegensätze (Chinca) und zum agonalen Verhältnis dichotomischer 'Künstebereiche' (Manuwald) behandelt Huber den Fall einer Doppelkonzeptualisierung von Bildlichkeit und wählt damit ein Betrachtungsobjekt, das dem Egidis verwandt ist – nur geht es hier nicht um die Ausparung des Religiösen bei der Kunstbetrachtung, sondern gerade um die Ausweitung der Deutungsebenen von Bilddarstellungen in einem höfischen Roman in den Bereich von Religion und Transzendenz. Methodisch wählt Huber einen Weg, der – theoretisch! – in einer Reihe anderer Beiträge als verpönt gilt: Er wählt einen modernen "erweiterten" Bildbegriff, der "anthropologische und theologische Aspekte einbezieht" (S. 187; vgl. Bürkle S. 13) und "der Praxis der literarischen Visualisierung nachgeht", "Optisches auf unterschiedlichen Textebenen aufsucht und verknüpft" (S. 191). Es geht um "bildtheoretische Tendenzen", von denen behauptet wird, der 'Prosalancelot' (i.F.: PL) bilde sie "spezifisch" aus (ebd.; dies wäre natürlich noch zu überprüfen). Mit Hilfe seines Bildbegriffs kann Huber zeigen, dass scheinbar anachronistische Termini (denn dahinter stehen ja neueste Konzepte der Kunstwissenschaft, die unter 'Bild' prinzipiell alle visuellen Wahrnehmungsobjekte, materi-

<sup>8</sup> Spontan könnte man für dieses Fehlen natürlich gerade den Fragmentcharakter des Textes verantwortlich machen – aber angesichts von immerhin rund 21.000 überlieferten Versen verliert dieser Schluss an Plausibilität.

elle wie immateriell-erinnerte oder erzeugte, verstehen) auch für historisch gewordene Epochen heuristischen Wert besitzen, wenn sie nur genau genug expliziert und in jeweils gültige zeitgenössische Tendenzen eingebunden werden. Bei seiner These vom "Ende der Bilder" sucht Huber Anschluss an Walter Haugs Aufsatz "Das Endspiel der Arthurischen Tradition im Prosalancelot".<sup>9</sup> Was Haug für die Erzählebene hypostasiert – das Ende 'objektiver' Sinnentwicklung und deren Ersatz durch "einen unerreichbaren absoluten Sinn in der Gralssuche", der "eine Welt ohne jeden Sinn im Artusuntergang zurücklässt" (S. 191), versucht Huber auch an der Bildlichkeit des Textes herauszuarbeiten. Er untersucht dazu vier Szenen des Textes, in denen in verschiedenem Umfang und mit verschiedenen Mitteln für das äußere und innere Auge zugängliche Vorgänge, also im o.a. Sinn 'Bilder' erzählt und beschrieben werden. Die Bedeutung dieser Bildlichkeit wird ermittelt durch die Bezugnahme auf biblisches und sonstiges religiöses Schrifttum. Dem modernen Bildkonzept steht also eine (hier äußerst ertragreiche) traditionelle Hermeneutik gegenüber. Die für Hubers 'Ende'-These wichtigste dieser Szenen findet sich in V, S. 456-460 (Stellenangabe nach der von Steinhoff bearb. und erg. Ausgabe von Kluge, 1995-2004). Die Verwandlung von Hirsch und Löwen und die Textformulierungen werden in Beziehung gesetzt zur Bildmotivik der *maiestas Domini* sowie zu Joh 16,25 und 1 Cor 13,12 – Stellen aus dem NT, in denen heilsgeschichtlich das Ende verhüllend-indirekter Kommunikation über Bilder zugunsten bildloser, direkter, klarer und vollständiger Aussage angekündigt wird. Daraus wird der Schluss gezogen:

*Für den Roman heißt dies, dass entsprechend verhüllende Bildformeln mit dieser Szene ausscheiden – wir haben hier tatsächlich die letzte der spirituellen Auslegungen des Romans – und dass die drei Gralritter im Folgenden einer direkten Schau geistlicher Geheimnisse zugeführt werden. [...]. Danach entzieht sich das Bild wie in einer Reversion des Vorgangs, der verkörperte Christus [hier: der Hirsch; R.B.] macht dem eschatologischen Platz, die Präsenz Gottes verlässt die nur bildhafte Erscheinung. (S. 193)*

An diesem Ergebnis gibt es nichts zu deuteln. Eine andere Frage ist, wie es sich mit der von Huber übernommenen These Haugs vom Ende objektiver Sinnggebung verträgt: Die von Christus selbst in Joh 16,25 avisierte 'freie' [d.h. nicht bildhaft gebundene] Information über 'den Vater' stellt ja gerade einen qualitativen Wissenssprung in Aussicht, der kaum anders als in höchstem Maß objektiv gedeutet werden kann. Damit wird auch keine 'Welt ohne Sinn zurückgelassen', sondern der vorher nur *per integumentum* entwickelte Sinn realisiert sich klar und eindeutig. – Auch die Untersuchung der anderen Szenen sind für den PL sehr ergiebig; sie beziehen vorhandene allgemeine und speziell auf diesen Text bezogene Forschungen zur Bildlichkeit mittelalterlichen Erzählens, zur *memoria*-Leistung von Bildern, zum Bildverstehen u.a. ein und funktionalisieren sie für eine Interpretation des Textes; auch französische Fassungen werden berücksichtigt, wodurch ebenfalls eine breitere Fundierung erfolgt. Dabei tritt das Thema 'Interartifizialität' allerdings etwas zurück, bzw. seine Be-

<sup>9</sup> In: Das Ende. Figuren einer Denkform. Hg. von Karlheinz Stierle/Rainer Warning. München 1995, S. 251-266.

handlung beschränkt sich meist auf die Text-Bildbeziehungen im engeren Sinn und ist hier auch (vergleichsweise!) wenig theoretisch affiziert. Auf eine grundsätzlichere Ebene, die in Bezug auf andere Untersuchungen anschlussfähig und vielleicht wegweisend ist, führt jedoch eine wichtige These zu PL IV, S. 48, 16f.:

*Die Fee erörtert mit einem Kammerfräulein, woher Lancelot, der sich stets in den ritterlichen Künsten [...] betätigt hat, so gut malen kann, als hätte er sein Leben lang kein anderes Handwerk ausgeübt. Das wäre undenkbar, wäre es nicht geschehen durch brinnender lieb willen, die er hat, di wil syn hercz also gewant ist [...]; so könnte ihn auch keiner davon zurückhalten. Lancelots Kunst gründet also nicht auf Technik [und, wie man hinzufügen kann: nicht auf regelgeleitetes Lernen und Praxis; R.B.], sondern auf der Stärke seines inneren Gefühls. Das Innere treibt ihn geradezu zwanghaft dazu, das äußere Bild (dt. bildung, frz. ymage) hervorzubringen und dieses dann auch körperlich zu vereinnahmen. [S. 196f.]*

Die Relevanz einer solchen Textaussage hängt natürlich auch eng mit der Datierungsfrage zusammen.

## **Andreas Speer (Köln): "Kunst ohne Kunst? Interartifizialität in Sugers Schriften zur Abteikirche von Saint-Denis."**

Die ästhetikgeschichtliche Bedeutung der Schriften Sugers zur Abteikirche St. Denis steht aus der Perspektive neuzeitlicher Exegeten in merkwürdigem Kontrast zu einer weitgehenden Abstinenz des Verfassers, was Kategorienbildung und Terminologie betrifft. Speer hat grundsätzliche Veröffentlichungen zu Kunstverständnis und Ästhetik des Mittelalters publiziert und zusammen mit Günther Binding und unter Mitarbeit von Gabriele Annas, Susanne Linscheid-Burdich und Martin Pickavé vor 11 Jahren auch eine vorzügliche Auswahlgabe von Werken Sugers mit Übersetzung, ausgewählten Quellen und umfangreichen Beiträgen zu Biographie, Überlieferungsgeschichte, lat. Index, Glossar u.a.m. veranstaltet, ist also ein intimer Kenner der Materie. Er vertritt die These, dass Suger trotz des erwähnten 'Mangels' gleichwohl "die Besonderheit eines gegenüber dem Alltagsgegenstand ausgezeichneten Kunstwerks [...] reflektiert" habe. Die im Rahmen dieser Reflexionen entwickelten "Strategien der Interartifizialität" ließen "sich aber nur mithilfe einer rekonstruktiv verfahrenen Hermeneutik des Kunsterlebens angemessen darstellen." (S. 203) Der Aufsatz beginnt mit einer kurzen Auseinandersetzung mit Panofskys Suger-Bild, dessen individualisierende und psychologisierende Tendenzen kritischen Revisionen unterworfen worden sind, in grundsätzlicherer Form aber eine Stütze durch Pierre Bourdieu erfahren haben. Diesem zufolge "müsse man sich, um die Entstehung kreativer Grundmuster zu erklären, dem besonderen Habitus des Künstlers zuwenden und diesen >als das vereinigende und explikative Prinzip für ein dem Anschein nach disparates Zusammenspiel von Verhaltensformen ansehen, die einer Existenz erst zu einer Einzigartigkeit verhelfen.< (S. 205)<sup>10</sup> Bourdieu wird vorgeworfen, er bleibe trotz seiner soziologi-

<sup>10</sup> Zitiert wird: Pierre Bourdieu: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt/M. 1970, S. 155f. Bei Bourdieu wurde übrigens etwas ganz Ähnliches wie bei Suger konstatiert– ein Mangel an einem geschlossenen Begriffssystem. Da im Zitat das Stichwort 'Habitus' fällt,

schen Ansätze "den Konventionen des traditionellen Sugerbildes" verhaftet. – In einem von germanistischen Literaturwissenschaftler/inne/n dominierten Sammelband, dessen Publikationsorgan auch eine entsprechende Rezipient/inn/en-gruppe voraussetzt, weiß man es zu schätzen, dass Speer zunächst noch einmal Sugers Schriften zum Kirchenbau – *Ordinatio*, *De consecratione* und *De administratione* – in Bezug auf Überlieferung und Überlieferungsgeschichte, Chronologie, Entstehungskontexte, Zusammenhänge der Einzeltexte und andere wesentliche Verständnishintergründe vorstellt. Sorgfältig wird auch die Geschichte der kunstgeschichtlichen und kunstsoziologischen Suger-Interpretation nachgezeichnet. Das herausragendste Ergebnis von Speers Argumentationen: Man kann nicht plausibel machen, dass Suger in entscheidendem Ausmaß durch Pseudo-Dionysisches Schrifttum geprägt wurde (S. 206f.). Auch eine diesbezügliche indirekte Beeinflussung (Victoriner, insbes. durch Hugo von St. Victor; Johannes Scotus Eriugena lässt sich nicht zwingend nachweisen (S. 208f.). Auch wenn also der Aufsatz gegenüber den o.a. Schriften Speers m.E. keine wesentlichen zusätzlichen Erkenntnisse präsentiert, so fügt sich diese kompakte Darstellung doch unbedingt hervorragend in das Thema des Sammelbands ein und liefert Denkanstöße über den engeren Gegenstand hinaus. Insofern ist das Folgende auch kein Einwand, sondern nur ein Hinweis für weiterführende Untersuchungen: Das Ergebnis dieser Untersuchung, die sich darum bemüht, das bisherige Suger-Bild von individualisierenden Deutungen zu befreien, besteht – da bisher für möglich erachtete Schriften anderer ihres Quellencharakters beraubt werden, paradoxerweise zunächst in einer Betonung gerade solcher individueller Züge. Dabei kann man also nicht stehen bleiben. Angesichts des seinem Stand inhärenten Bildungsgang Sugers wäre also zu fragen, wo sich in seinen Schriften theologisches 'Basiswissen' geltend macht, was seine Einschätzung von Kunst betrifft.

**Ulrich Ernst (Wuppertal): "Illumination und Transludizität: Vom mythischen Palast zur christlichen Kathedrale. Zu Lichtinszenierungen in poetischen Architekturekphrasen."**

Ernst liefert nach Huber und Speer den dritten Beitrag des Bandes, der sich mit religiösen Interferenzen von Kunstdiskursen beschäftigt. (Im Beitrag von Manuwald geht es zwar auch um Religiöses, aber gerade nicht um Interferenzen, sondern um Trennungen.) Wie Speer ist Thema die Architektur; anders als Speer beschäftigt sich Ernst jedoch mit einem breiteren und überdies größere historische Zeiträume umfassenden Corpus an Texten, die überdies nicht

---

sei überdies kurz auf Ullrich Bauer verwiesen; dieser merkt an, dass Bourdieu "mit dem Konzept des Habitus auf die Bedingung sozialisierter Akteure angewiesen ist, ohne dass jedoch der Sozialisationsprozess selbst aus einer habitustheoretischen Perspektive systematisch untersucht wurde." Bourdieu selbst habe "weder eine Theorie der Sozialisation entworfen, noch Mechanismen der Habitusgenese je analysiert." (Sozialisation und die Reproduktion sozialer Ungleichheit. Bourdieus politische Soziologie und die Sozialisationsforschung. In: Theorie als Kampf? Zur politischen Theorie Pierre Bourdieus. Hg. von Uwe H. Bittlingmayer, Rolf Eickelpasch, Jens Kastner, Claudia Rademacher. Opladen 2002, S. 415-446, hier S. 424). In Bezug auf historisch weit zurück liegende Epochen stellt sich der Nachvollzug von Sozialisationsprozessen natürlich als besonders schwierig dar – mit entsprechenden Folgen für die Reliabilität und Validität der Daten, die als Grundlage für ein jeweiliges Habitus-Konstrukt dienen müssen.

wie diejenigen Sugers über ein konkretes, für den Autor aktuelles Bauwerk theoretisieren, sondern 'literarisch' Bauwerke darstellen, schildern und kommentieren. Untersucht wird, welche Vorstellungen und Entwicklungen hinter dem 'Konzept' der gotischen Kathedrale stehen. Vorgestellt werden Ausschnitte aus Homers *Odyssee* (Palast des Alkinoos; S. 222ff.), Ovids *Metamorphosen* (Sonnenpalast des Phoibos, S. 224ff.), aus *De ecclesia Parisiaca* des Venantius Fortunatus (die deutende Beschreibung einer nicht konkret benannten, nicht zu identifizierenden, m.E. vielleicht einer 'idealtypischen' oder doch zumindest ideal-abstrakt dargestellten<sup>11</sup> Pariser Kirche; 227ff.), Darstellungen der apokalyptischen Gottesstadt in der Bibel, im fmhd. *Das himmlische Jerusalem* sowie in verschiedenen exegetischen Kommentaren (230ff.), in Veldekes *Eneit* (Camillas Mausoleum; 236ff.) und Gottfrieds *Tristan* (Minnegrotte; S. 238ff.). Punktuell werden weitere Texte einbezogen (z.B. der *Anticlaudianus* des Alain de Lille, der *Architrenius* des Johannes von Auvilla, Adams von Dryburgh *De tripartito tabernaculo*, Schriften Sugers). Am meisten Ähnlichkeit mit Sugers Schriften weist noch das "Architekturgedicht" (S. 227) des Venantius Fortunatus auf, zumindest insofern, als ihm "ein theologisches Anschauungsmodell zu Grunde (liegt), das als Geschichtstypologie zu klassifizieren ist" (ebd.): Das Artefakt 'Baulichkeit' wird in den Dienst der Vermittlung von Bestandteilen eines ideologischen Systems gestellt. Ein Oszillieren zwischen deskriptiven Konkretisierungen, Kunstkonzepten und außerhalb der 'Lebenswelt Kunst' liegenden Vorstellungen ist aber natürlich auch in anderen Texten, die Ernst behandelt feststellbar –möglicherweise sogar in den antiken; man denke an die Auffassung von Homers Palast als Spiegelung eines Friedensreichs (vgl. S. 224) oder die Funktion des Sonnenpalasts als Verweis auf den Sonnengott und damit auf die "numinose Quelle" des Beschriebenen (S. 226). Diese Einzelaspekte liegen allerdings nicht im Zentrum von Ernsts Analysen: Er sucht nach Verbindungen zwischen seinen Texten hinsichtlich der "Lichtinszenierungen und Lichteffekte, die bislang von der Forschung vernachlässigt oder pauschal unter dem Label 'Topik' als klischeehaftes Materiallob oder stereotype Glanzmetaphorik abgetan wurden" (S. 221).<sup>12</sup> Und hier tauchen dann, zu-

<sup>11</sup> Ernst würde dies wohl anders sehen, denn er formuliert, dass "für die poetischen Architekturphrasen des frühen Mittelalters reale Kirchen oder biblische Bauwerke verpflichtend (waren)" (S. 236).

<sup>12</sup> Diese Kritik kann sich eigentlich nur auf die Forschung zu den von Ernst behandelten Texten beziehen. Zu Konrad von Würzburg etwa gibt es schon relativ früh eine Reihe von Untersuchungen, die vielleicht vom heutigen Standard ausgesehen methodisch ihre Bedenklichkeiten haben mögen und auch quellenmäßig nur begrenzt fundiert sind, in ihren Auslassungen über Licht- und Farbschilderungen bei Konrad jedoch durchaus nicht in den genannten Bereichen und Deutungen stecken bleiben (am frühesten wohl einige Bemerkungen bei Arnold Galle: *Wappenwesen und Heraldik bei Konrad von Würzburg*. Diss. Göttingen 1911; ohne Bezug auf diesen, aber mit breiterer Perspektive dann etwa Dennis Howard Green: *Konrads Trojanerkrieg und Gottfrieds Tristan*. Waldkirch i.Br. 1949 – mit Bezügen zu Analogien in bildender Kunst und Architektur!; Wolfgang Monecke: *Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg*. Stuttgart 1968 [Habil.-Schrift 1963]; Kurt Nyholm: *Studien zum sogenannten geblühten Stil*. Åbo 1971). 1987 habe ich in meinem Forschungsbericht (*Konrad von Würzburg*. Darmstadt, S. 151) zu Nyholms These vom Licht als Leitmotiv der *Goldenen Schmiede* postuliert: "[...] diese Tatsache müßte sowohl in theologischer als auch in kunsttheoretischer Hinsicht dringend einmal auf den Zusammenhang mit der Lichtmetaphysik der Gotik hin untersucht werden." Die damalige Emphase

sammen mit anderen, auch von Speer als Quellen für Suger exkludierte Autoren auf: Johannes Scotus Eriugena, Hugo von St. Victor, Ps.-Dionysius, Bernhardus Silvestris und weitere Vertreter der Schule von Chartres – und schließlich Suger selbst (s. S. 241). Man wird Speer und Ernst nicht gegeneinander ausspielen können; aber Ernst zeigt doch, dass auch Suger in Traditionen steht; er selbst formuliert: "Bei aller berechtigten Skepsis gegenüber 'Gründungsmythen' und monokausalen Erklärungen zu der Genese des gotischen Kirchenbaus und in Würdigung der Anbindung Sugers an okzidentale Traditionen der antiken Literatur ... und der lateinischen geistlichen Dichtung lässt es sich schwerlich bestreiten, dass der Abt und Autor dem Dionysius ... große Verehrung zollt, das Schrifttum des Dionysius latinus ... kennt und ein geschärftes religiöses Bewusstsein besitzt von der Präsenz und spirituellen Signifikanz des Lichts sowie – in Analogie zu der pseudo-dionysischen Lichttheologie – von dessen medialer Potenz [...]" (S. 245) Aus seinen Befunden an den o.a. Texten konstruiert Ernst folgende Entwicklungslinie: Homer steht für die Einbindung der Literatur in die Mythologie des hellenistischen "polytheistischen Universums" (S. 224). Bei Ovid dagegen wandle sich die Darstellung ins Allegorische. Das wirkt – über Ovid-Rezeption in der Schule von Chartres (S. 241) – auf das Mittelalter ein bzw. verstärkt die in der christlichen Theologie angelegten Tendenzen zu einer allegorischen Denk- und Argumentationsweise; und es hinterlässt auch deutliche Spuren in Architekturdarstellungen. Suger etwa zitiert "bei der Beschreibung des Hauptaltars der Abteikirche ... aus Ovids Darstellung der Flügeltüren des Sonnenpalasts" (S. 241). Ab dem 12. Jh. verläuft die Entwicklung parallel mit zwei weiteren Erscheinungen: einer verstärkten Rezeption von Vitruvs *De architectura* und einer Neupositionierung der Architektur im System der *artes* (in der Antike noch Bestandteil der *artes liberales*, seit der Spätantike Entfernung aus dieser Gruppe, in Hugos *Didascalion* Neueinordnung in die *artes mechanicae*): "Relevant erscheint ... für die Wissenschaftsgeschichte der Architektur allgemein, für das konkrete Projekt der Kathedrale und auch für die expandierenden Kunstbeschreibungen in der fiktionalen Literatur die Rückgewinnung eines disziplinären Status für Baukunst und Kunsthandwerk im Hochmittelalter." (S. 242) Bei den allegorisierenden Tendenzen solcher Kunstbeschreibungen nimmt Hugo von St. Victor "eine Schlüsselfunktion ein", weil er "die auf alttestamentliche Typen rekurrende Architekturallégorie literarisch re-installiert" (ebd.). Damit verbindet sich bei Hugo seine bekannte Rezeption "der die hochmittelalterliche Lichtmetaphysik inaugurierenden pseudo-dionysischen Schriften". (Ebd.) Äußerungen Sugers demonstrieren die besondere Rolle, welche die "Lichthaftigkeit" der Kathedrale im Rahmen von Allegorisierung und Typologisierung spielt (S. 243f.). Dem Konzept der Kathedrale eignet somit ein "ästhetische[r] und interartistische[r] Charakter", identifizierbar etwa an Passagen im *Himmlischen Jerusalem* (S. 244). Auch in der volkssprachlichen weltlichen Epik seit der 2. Hälfte des 12. Jhs. haben diese Entwicklungen Auswirkungen, wie Ernst an *Eneit* und *Tristan* nachzuweisen versucht. In beiden Fällen stellt sich natürlich

---

und Prätention der 'Forderung' ist mir heute etwas peinlich – ganz falsch gelegen habe ich anscheinend nicht: Eine entsprechende Untersuchung zu Konrad steht immer noch aus – Ernsts Beitrag zeigt, wie der Weg verlaufen könnte und mit welchen Kontexten man zu rechnen hat.

die Frage nach den Rezeptionswegen. Gottfrieds breite Bildung steht unabhängig davon, wo er sie erworben hat (Universitätsstudium in Paris? Besuch einer kirchlichen Bildungseinrichtung im Elsass?), außer Frage, und auch Veldeke besaß eine geistliche Bildung und Lateinkenntnisse. Ob das dafür ausreicht, den beiden Autoren Kenntnisse über die geschilderten Entwicklungen zuzusprechen, steht auf einem anderen Blatt.<sup>13</sup> Jedenfalls sind die Analogien bei den Architekturbeschreibungen offensichtlich, und da Polygenese entsprechender Konzepte im volkssprachlichen und im gelehrt-lateinischen Bereich auszuschließen sein dürfte, handelt es sich auf jeden Fall um das Ergebnis von Rezeptionsprozessen. Am Schluss seines Beitrags verweist Ernst noch darauf, dass 'Interartifizialität' bei dem von ihm untersuchten Komplex auch die *ars* der Rhetorik umfassen könnte: Die "gotische[.] Ästhetik des Durchscheinenden" finde einen gewissen Rückhalt auch in dem rhetorischen Präzept der *perspicuitas*", und auf diesem Hintergrund "verwundert es nicht, dass in der zeitgenössischen Poetik, und zwar bei Galfredus de Vinosalvo, die Vorstellung des Dichters als Architekten aufkommt, somit der ekklesiologische Tektonismus gleichsam sein Pendant in der makrostrukturellen Form der Literatur findet." (S. 244f.)

### **Silvia Schmitz (Aachen): "Omnia vincit Amor. Gottfrieds ›Tristan‹ im Vergleich mit dem Fragment von Carlisle."**

Wie alle Aufsätze dieses Sammelbandes erbringt auch der von Schmitz einen doppelten Wert: Er leistet einen Forschungsbeitrag zu den untersuchten Texten, und er behandelt diese Texte im Rahmen des übergreifenden Themas. Für die *Tristan*-Forschung ist der Beitrag hochaktuell – denn das Carlisle-Fragment wurde zwar bereits 1995 veröffentlicht, aber bis jetzt vorzugsweise unter Quellen-, Überlieferungs- und rezeptionsgeschichtlichen Fragestellungen behandelt. Inhaltlich-interpretatorische Aspekte spielten dabei gleichwohl von Anfang an eine Rolle, da das Fragment Episoden umfasst, die insbesondere für die Deutung der 'Liebeskonzepte' Gottfrieds und seiner Vorlage wichtig sind. – In Bezug auf das Thema 'Interartifizialität' ist der Beitrag mit keinem der anderen zu vergleichen: Geht es in diesen um *artes*-Interaktionen, wechselnde Perspektiven von *artes* auf andere *artes*, ihr Changieren, ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten und gegenseitige Bezugnahmen, so bleibt Schmitz bei einer 'Kunst' (der Rhetorik) und kennzeichnet das Wechselspiel zwischen deren Komplexität, Kohärenz und Regelgebundenheit einerseits, der Offenheit ihres Regelsystems für Neuerungen andererseits. Damit trifft nicht mehr eine *ars* mit ihrer Theorie auf andere *artes*, sondern sozusagen *ars* als Theorie auf *ars* als Praxis; hier ergeben sich gewisse Berührungspunkte zu den Ergebnissen Schulzes (s.o.), wobei diese allerdings Fälle von Praxis vorführt, die direkt gegen die Theorie verlaufen, und Schmitz ihre Ergebnisse als Resultat eines "Balanceakt[s] zwischen rhetorisch-poetischer *ars* und schöpferischer Eigenleistung" deutet (S. 248). Schmitz geht, nachdem sie ihre methodischen Prämissen wünschenswert deutlich expliziert hat (ebd.) von der – durch die für

<sup>13</sup> Günter Glauche (Schullektüre im Mittelalter. München 1970) weist zumindest Ovid, Venantius Fortunatus, Alain de Lille, Johannes Scotus Eriugena und Bernhardus Silvestris als Schullektüre bzw. als Autoren nach, die in Schriften anderer Schulautoren rezipiert worden sind.

Gottfried zeitgenössischen Poetiken des Matthäus von Vendôme und Galfredus de Vinosalvo belegbaren – Voraussetzung aus, dass "Hauptmerkmale dichterischen Schaffens das Kürzen und Erweitern eines bereits von einem Vorgänger literarisch geformten Stoffes" sind (ebd.). *Abbreviatio* und *dilatatio/amplificatio* seien, vermittelt der 'rhetorisch-hermeneutischen Tradition' der Poetiken, "zugleich Mittel der Überzeugung und der Exegese, sie dienen der Erläuterung des in der Quelle Vorgegebenen."<sup>14</sup> Dieser Zusammenhang betreffe auch die Figurengestaltung, die bekanntlich im Mittelalter nicht auf die Herausarbeitung von Individuellem zielt, sondern auf die Erfassung des durch eine Figur repräsentierten *Typus*. Die entsprechende Typisierung wird zur *Idealisierung* dadurch, dass die Poetiken den Autor "auf nur eine Einstellung zu seinen Figuren" festzulegen versuchen, ihm nur die Wahl zwischen Lob und Tadel lassen wollen und unter Hinweis auf die pädagogisch-didaktisch bessere Vorbildfunktion positiver Gestalten für das Lob optieren (S. 249).<sup>15</sup> Um auf diesem Hintergrund starrer Regelmäßigkeit Abweichungen von der Theorie und Entstehung von Neuem erklären zu können, unterscheidet Schmitz beim mittelalterlichen Autor zwischen zwei Formen der Bindung an poetisch-rhetorische Regeln: einer *nachahmenden* und einer *habituellen* (S. 249f.). 'Nachahmend' meint dabei die strikte Anwendung erlernter Vorschriften, 'habituell' eine *Tendenz* "zu bestimmten Verfahren der Umsetzung von Vorgegebenem ..., die erst in den Dichtungslehren, die sie kodifizieren, als Regeln in Erscheinung treten" (ebd.).<sup>16</sup> Unter der – unbeschadet einiger Divergenzen darüber, in welchem Grad das Carlisle-Fragment Gottfrieds 'Originalität' gegenüber Thomas unter Beweis stelle<sup>17</sup> –, wohl allgemein akzeptierten Voraussetzung, dass das Bruchstück aus einer Thomas-Handschrift zum Vergleich mit Gottfrieds unbekannter direkter Vorlage herangezogen werden kann, zeichnet Schmitz den Einfluss der durch eine 'habituelle' Regelbefolgung induzierten Adaptationstechnik Gottfrieds in zwei längeren Passagen

<sup>14</sup> Quintilian (s. Schmitz S. 260 zu dessen Ausdifferenzierung der Möglichkeiten des *locus a nomine* bei der Personencharakterisierung) wird man nur mit Einschränkung als direkten Traditionslieferanten ansehen können – seine *Institutio oratoria* wurde im Mittelalter nur bruchstückhaft rezipiert und entfaltete ihre volle Wirkung erst im Humanismus.

<sup>15</sup> Auch dies gehört natürlich zu denjenigen Bereichen literarischer Theorie, die von der Praxis überholt werden – und zwar schon sehr früh, gespeist gleichermaßen aus klerikalen wie weltlichen Traditionen. Die Darstellung negativer Figuren und der Tadel an ihnen lässt das 'Richtige', 'Positive' klarer hervortreten. Ist die Darstellung negativer Figuren zunächst noch (notwendiger) Kontrast, so entdeckt man spätestens seit dem 14. Jh. dann auch die Möglichkeit einer Didaxe ganz *ex negativo* – was dann freilich die Kenntnis des Richtigen bei den Rezipienten voraussetzt, also eigentlich keine *Lehre* mehr impliziert, sondern ihre Funktion in der *Bestätigung* von bereits *vorhandenen* Wissens hat. Ferner haben sich offensichtlich auch schon vorher Autoren nicht immer auf eine dichotomische Charakterisierungsmöglichkeit festlegen lassen; man denke an die ambivalente Bewertung Keyes im Artusroman.

<sup>16</sup> Schmitz bezieht sich hier auf Grundlagen und Ergebnisse ihrer Habilitationsschrift zu Veldekes *Eneit* (Die Poetik der Adaptation. Tübingen 2007), in der sie Vergleichbares ebenfalls schon für Gottfried, aber auch etwa für Hartmann nachgewiesen hat. Der Aufsatz im Sammelband steht also auf einer sehr viel breiteren Grundlage, als diese im Sammelband aus Platzgründen entwickelt werden konnten.

<sup>17</sup> Vgl. etwa Haug vs. Eifler (vermittelnd Jackson). Der grundsätzliche Streit über Gottfrieds Leistung ist älter (vgl. Huby vs. Piquet).

nach: den Gesprächen zwischen Isolde, Tristan und Brangaene (Bitte um Hilfe, Aufklärung über den Minnetrank: *Tristan* 12078ff.). Die Textanalysen sind gründlich und sorgfältig, der Vergleich beschränkt sich nicht auf Gottfrieds Text und das Carlisle-Fragment, sondern bezieht auch weitere Überlieferungsträger mit ein; akzentuiert wird u.a. auch der verstärkte Einbau von Liebestopik aus der Ovid-Tradition. Das Problem, das Gottfried zu bewältigen hatte, liegt nach Schmitz darin, dass er "die Geschichte eines Ehebruchs erzählen und den zeitgenössischen Prinzipien der Adaptation verpflichtet zugleich deren Protagonisten vorbildlich gestalten (muss). Die glaubwürdige Deutung, die Untreue und Lob umfasst, gelingt ihm, indem er wiederum im Akt der Wiederholung von Prinzipien des Schulunterrichts eine *sententia generalis* ausbildet,<sup>18</sup> einen allgemeingültigen und mithin konsensfähigen Gedanken, mit dem er das [erg. wohl: *für ihn*; R.B.] Wesentliche dessen, das in der Quelle angelegt ist, zur Erscheinung bringt." (S. 265f.) Gemeint ist das Konzept des untrennbaren Miteinanders von Liebe und Leid. Das leuchtet insbesondere deswegen ein, weil Thomas eine ganz andere 'Sentenz' präsentiert, die Freude als *Lohn* von Leid deklariert.

## Fazit

Sämtliche Beiträge dieses Sammelbandes zeigen sich ambitioniert, aber nicht präventiös. Sie sind methodisch sauber, theoretisch mustergültig fundiert und philologisch solide (dass überlieferungsgeschichtliche und textkritische Aspekte seltener einbezogen werden, wird man angesichts der prinzipiellen Bedeutung der jeweiligen Thematik und des übergreifenden Interesses zunächst einmal gerne in Kauf nehmen). Man findet keinen Fall, in dem das Oberthema als Alibi genutzt würde, um nur vage Affines 'unterbringen' zu können. Alle Beiträge arbeiten dem Oberthema zu, zeigen aber auch anhand ihrer ausdifferenzierten Untersuchungsgegenstände individuelles Profil. Der Band stellt einen gewichtigen Beitrag zu kunsttheoretischen Implikationen der Literatur dar. Und nicht zuletzt: Seine Aufsätze bieten eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten in Bezug auf die einschlägige Forschung insgesamt, aber auch über den von den Herausgeberinnen gesetzten Rahmen hinaus untereinander; dergleichen ist ungeheuer nutzbringend – aber vorher nicht planbar. Den Herausgeberinnen ist daher zu ihren Beiträger/inne/n zu gratulieren.

Professor Dr. Rüdiger Brandt  
Universität Duisburg-Essen, Campus Essen  
Fakultät für Geisteswissenschaften Geb. R 11  
45117 Essen  
[ruediger.brandt@uni-due.de](mailto:ruediger.brandt@uni-due.de)

---

<sup>18</sup> Zur Bedeutung der *sententia generalis* im Rahmen der Lehren des Matthäus und Galfredus s. Schmitz S. 249.

Wir schlagen Ihnen folgende Zitierweise für diesen Beitrag vor:

Brandt, Rüdiger zu: Susanne Bürkle, Ursula Peters (Hg.): *Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur*. Berlin: Schmidt 2009 (Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft zum Band 128).  
Online unter: <http://www.uni-due.de/perspicuitas/brandt3003112.pdf>  
Eingestellt am 30.03.2011. [6 Seiten.]