



Hans Jürgen Scheuer

Receptaculum Amoris

Annäherung an den Topos *Minne* über das Konzept des mentalen Diagramms (Burkhard von Hohenfels, *KLD XI* – Konrad von Würzburg, *Das Herzmære*)

Receptaculum Amoris. An Approach to the Topos *Minne* by the Concept of Mental Diagram (Burkhard von Hohenfels, *KLD XI* – Konrad von Würzburg, *Das Herzmære*)

This article traces the concept of ›mental diagram‹ back to medieval poetics (Galfred of Vinsauf) within the framework of the liberal arts and discusses its implications against the backdrop of diverse literary patterns of thought, such as abductive inference, the use of *exempla*, and allegory. It uncovers the implicit epistemological schemes governing the invention of motifs and plots which help to make the virtually unseizable phenomenon of courtly love (*minne*) accessible to imagination and ratiocination, memory and consentaneous judgement. In presenting a close reading of a canzone by Burkhard von Hohenfels (*KLD XI*) and of an *exemplum* by Konrad von Würzburg (*Herzmære*) the effects of mental diagrams are tracked down, as they operate implicitly in the lyrical or narrative adaptation of a given matter directing the topics, dynamics and the economy of each poem.

Keywords: diagrammatic, narration, topics, allegory, imagination theory

Schlagwörter: Diagrammatik, Narration, Topik, Allegorie, Imaginationstheorie

1. *Intrinseca linea cordis*

Im Anschluss an den Prolog der *Poetria Nova*¹ umreißt Galfred von Vinsauf sein Verständnis von Dichtung, indem er vier der fünf *officia oratoris* als rhetorische Grundoperationen der Poiesis vorstellt. Die *inventio*, die den Techniken der *dispositio*, *elocutio* und *actio* vorangeht, ist dabei für ihn kein reines Auffinden einer Stoffvorlage, sondern Basis und Teil des formativen Prozesses. Denn dem Fund der *materia* soll in ähnlicher Weise ein konzeptionelles Schema zugrundeliegen wie der Grundsteinlegung eines Hauses der Plan des Architekten. Zur Erläuterung erweitert Galfred die Metapher des Hausbaus zu einer Allegorie der Werkproduktion. Dazu lenkt er die Aufmerksamkeit von der Manifestation der Bautätigkeit durch

¹ Galfreds Lehrgedicht zitiere ich nach der Ausgabe von Gallo, Ernest: *The Poetria Nova and its Sources in Early Rhetorical Doctrine*. Den Haag/Paris 1971.

die äußere auf den entwerfenden Gestus der ›inneren Hand‹ des Herzens (*manus cordis*, V. 47). Ihre Aufgabe besteht im Gegensatz zur spontanen Verarbeitung der Bausteine darin, jede überstürzte, dem Zufall überlassene Produktivität abzubremsen und aufzuschieben ([...] *non currit ad actum / Impetuosa manus* [...], V. 43 f.); ihre Intervention erfolgt durch eine Art mentaler Konstruktionszeichnung, nach deren Vorgabe die *inventio* den Stoff zugleich intuitiv und intellektuell erfassen und ihn in eine den Wahrnehmungsfakultäten der Seele gemäße Form verwandeln kann.² Jede Entscheidung *für*, ja schon jedes Stoßen *auf* eine *materia* geht so auf das Wirken eines Schematismus der Wahrnehmung zurück und sogleich in den Metaschematismus der poetischen Produktion und Variation über.³ Dessen fortgesetzte Anverwandlungen des Stoffes werden dann in den Passagen zu den übrigen *officia oratoris* ganz und gar technisch und dichtungspraktisch aufgefasst.

Dem initialen inventorischen Impuls aber kommt in der *Poetria Nova* keine Vorstellung näher als die epistemologisch aufgeladene Metapher der *intrinseca linea cordis* (V. 44). Ernest Gallo übersetzt den Ausdruck mit *inner design*. Er trägt ihn damit *avant la lettre* einer begrifflichen Genealogie ein, die in der Kunsttheorie der Renaissance durch Vasari als *disegno* prominent werden wird. Ich selbst möchte Galfreds Allegorie von der dem Herzen (als *organon* der inneren Verbildlichung) eingeschriebenen Ordnung des Erkennbaren – mit Mary Carruthers – als ›mentales Diagramm‹ bezeichnen.⁴ Damit bündle ich – über Carruthers' Bezüge zur Memoriertechnik hinaus⁵ – drei Aspekte, die mir für die Begründung einer Diagrammatik mittelalterlicher Dichtung grundlegend erscheinen:

² Zum Thema »Inventio als geistige Konzeption des Werkes« vgl. Schmitz, Silvia: *Die Poetik der Adaptation. Literarische inventio im ›Aeneas‹ Heinrichs von Veldeke*. Tübingen 2007, S. 254–262.

³ Mit dem Begriffspaar ›Schematismus‹ und ›Metaschematismus‹ spiele ich auf eine philosophisch-ästhetische Debatte an, die sich mit den Namen Kant und Herder verbindet. Sie entzündet sich an der Frage, »wie man von den reinen Begriffen zum Anschauungsbezug kommt (Kant) oder wie die ständige ikonische Tätigkeit des Metaschematisierens eine philosophische Begrifflichkeit zu begründen im Stande sein soll (Herder). [...] Wollte man es auf Schlagworte verkürzen, dann stellt sich Kant die Frage, wie man Kategorien veranschaulicht, während Herder die Frage stellt, wie man Bilder verbegrifflicht.« (Gaier, Ulrich/Simon, Ralf: »Vorwort«. In: Dies. [Hg.]: *Zwischen Bild und Begriff. Kant und Herder zum Schema*. München u. a. 2010, S. 7–17, hier S. 9). Jener Konflikt scheint historisch nicht erst im Kontext moderner Ästhetik möglich, er begleitet vielmehr auf lange Dauer die Entwicklung der Diagrammatik. Es wäre insofern eine vielversprechende, hier freilich nicht erfüllbare Aufgabe, die vormodernen Traditionslinien herauszuarbeiten, an die der Kant-Herder-Streit anknüpft.

⁴ Vgl. Carruthers, Mary J.: »Seeing Things. Locational Memory in Chaucer's Knight's Tale«. In: Robert R. Edwards (Hg.): *Art and Context in Late Medieval English Narrative. Essays in Honor of Robert Worth Frank, Jr.* Cambridge 1994, S. 93–106, hier S. 99.

⁵ Während Carruthers die Rolle der *memoria artificialis* betont, verweist Meier in ihrem Kommentar der Stelle auf die Funktion der *imaginatio*; vgl. Meier, Christel: »*Imaginatio* und *phantasia* in Enzyklopädiem vom Hochmittelalter bis zur Frühen Neuzeit«. In: Thomas Dewender/Thomas Welt (Hg.): *Imaginatio – Fiktion – Kreation. Das kulturschaffende Vermögen der Phantasie*. München/Leipzig 2003, S. 161–181, hier S. 165. Indem mein eigener Beitrag den Akzent auf den rationalen Schematismus der Wahrnehmung setzt, komplettiert er das Tripel der antiken und mittelalterlichen Fakultätenpsychologie. Erst im Zusammenspiel von *memo-*

1. *Rhetorik und Geometrie*: Durch die Rede von der *intrinseca linea cordis* schließt das diagrammatische Modell an die antike Tradition der *septem artes liberales* an. Vor ihrem Hintergrund bemerkt Quintilian, dass der Redner, was die Notwendigkeit klarer Strukturierung betrifft, durch den Gebrauch seiner *ratio linearis* dem Geometer verwandt sei (inst. or. 1, 10, 36).⁶ Entsprechend beschreibt Galfred die Funktion jener inneren Richtschnur: *Praemetitur opus, seriemque sub ordine certo / Interior praescribit homo* (V. 45f.). Sie bestimme die Maße des Werks voraus, so dass der innere Mensch die Folge der Elemente nach einer vorgeprägten Ordnung zu erfassen vermag.
2. *Topik und Exempel*: Die Spannung zwischen *series*, verstanden als zufällige Sequenz der je entdeckten Fundstücke, und *ordo certus*, verstanden als präskriptives, zugleich vorschriftliches und vorschreibendes Denk- und Wahrnehmungsschema (Galfred nennt es *archetypus*, V. 48), macht zusätzlich deutlich, dass jede *inventio* einen dialektischen Vorgang anstößt. Insofern gehört das mentale Diagramm nicht allein zur Rhetorik, sondern auch zur Funktion der Topik. An ihren Örtern lassen sich in Aristotelischer Tradition Argumente und Verfahren, Modi der Darstellung und der Affekterzeugung aus gedrängten sprachlichen oder bildlichen Formeln entwickeln beziehungsweise auf sie zurückfallen und weiter verdichten.⁷ Dadurch kommen Prozesse der Mustererkennung und -variation in Gang, die nicht schon im Topos *materialiter* (bildlich oder begrifflich) enthalten waren. Die Diagrammatik zeigt sich so auch und gerade da, wo sie uns nicht unmittelbar in Bilderschriften oder Schriftbildern entgegentritt,⁸

ria, imaginatio und ratio lassen sich Topik, Dynamik und Ökonomie des mentalen Diagramms vollständig beobachten und beschreiben.

- 6 Vgl. im Zusammenhang *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*. Recog. Michael Winterbottom. Tom. I, Libri I – VI. Oxford 1970, S. 65–67 (1, 10, 34–49). Almut Schneider hat in ihrer Habilitationsschrift *Poetik des Klangs. Dichtkunst im Diskurs der musica in Texten des deutschen Mittelalters* (Eichstätt 2012) darauf aufmerksam gemacht, dass die *ars poetica*, obwohl sie nicht zu den sieben freien Künsten zählt, ihren Ort in deren Kanon findet, indem sie das Wissen des *trivium* mit dem Wissen des *quadrivium* dadurch vermählt, dass sie sprachorientiert-qualitative mit quantitativ-messenden Techniken zu einer neuen Intensität (einer *quantitas qualitatum*) vereint.
- 7 Zur antiken Topik vgl. Bornscheuer, Lothar: *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*. Frankfurt a. M. 1976; Hebekus, Uwe: »Topik/Inventio«. In: Miltos Pechlivanos u. a. (Hg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart/Weimar 1995, S. 82–96, sowie Schmidt-Biggemann, Wilhelm/Hallacker, Anja: »Topik. Tradition und Erneuerung«. In: Thomas Frank/Ursula Kocher/Ulrike Tarnow (Hg.): *Topik und Tradition. Prozesse der Neuordnung von Wissensüberlieferungen des 13. bis 17. Jahrhunderts*. Göttingen 2007, S. 15–27.
- 8 Entsprechend erweitern und verschieben Matthias Bauer und Christoph Ernst das Forschungsinteresse von der Schriftbildlichkeit des Diagramms auf das »Diagrammatische« als Gegenstand einer Erkenntnistheorie der Diagrammatik. Sie behandle auch »die schwierige Frage nach einer Klärung des Status' [sic] der impliziten intern-mental realisierten Diagramme« (vgl. Dies.: *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*. Bielefeld 2010, S. 34). Damit geht die Forschung in »Richtung der systematischen Frage nach dem erkenntnistheoretischen Status des inneren bzw. geistigen Auges, welches mentale Diagramme variiert« (ebd., S. 38 [Hervorh. im Orig.]); historisch wendet sie sich vom Graphismus der neuzeitlichen zum Mentalismus der vorneuzeitlichen Diagramme. Vgl. dazu auch

als wichtiges Instrument exemplarischen Denkens, soweit ein solches weder deduktiv noch induktiv vorgeht, sondern abduktiv vom besser bekannten Partikularen aufs weniger bekannte Partikulare, bisher Beispielslos schließt.⁹ Das implizite Diagramm einer solch inferentiellen Bewegung kann nämlich einen Fall generieren, dessen Darstellung im konstruierten Beispiel – und allein in ihm! – eine neue Evidenz beansprucht, die wiederum weder in einem Begriff noch in einem Bild aufgeht, sondern nur im gedanklichen Nachvollzug des Exempels realisiert werden kann.¹⁰

3. *Diagramm und Allegorie*: Im Konstruieren neuer Evidenz, und mag sie noch so rätselhaft und kryptisch ausfallen, ist schließlich die Affinität zwischen mentalem Diagramm und Allegorie begründet. Als *metaphora continua*¹¹ reagiert auch sie zunächst auf den Fund eines namenlosen Phänomens, dessen Benennung geboten und unumgänglich erscheint. Die Mannigfaltigkeit und Disparatheit von Einzelbeobachtungen, die zunächst metaphorische Bezeichnungen des Unbekannten in Serie erzeugen, werden im Zuge der Allegoriebildung als *partes*, deren *totum* im Dunkeln liegt, bevorzugt über Qualitätenallegorese¹²

Bogen, Steffen/Thürlemann, Felix: »Jenseits der Opposition von Text und Bild. Überlegungen zu einer Theorie des Diagramms und des Diagrammatischen«. In: Alexander Patschovsky (Hg.): *Die Bildwelt der Diagramme Joachims von Fiore. Zur Medialität religiös-politischer Programme im Mittelalter*. Ostfildern 2003, S. 1–22, sowie Meier-Staubach, Christel: »Die Quadratur des Kreises. Die Diagrammatik des 12. Jahrhunderts als symbolische Denk- und Darstellungsform«. In: ebd., S. 23–53.

⁹ Vgl. Willer, Stefan/Ruchatz, Jens/Pethes, Nicolas: »Zur Systematik des Beispiels«. In: Dies. (Hg.): *Das Beispiel. Epistemologie des Exemplarischen*. Berlin 2007, S. 7–59, sowie Agamben, Giorgio: »Was ist ein Paradigma?« In: Ders.: *Signatura rerum. Zur Methode*. Aus dem Italienischen v. Anton Schütz. Frankfurt a.M. 2009, S. 9–39.

¹⁰ Darin besteht noch bei Kant das Wesen des ästhetischen Urteils, insofern es nicht als beliebige Meinung ausgesprochen wird, sondern als »Notwendigkeit der Bestimmung aller zu einem Urteil, was wie ein Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann, angesehen wird.« (Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Karl Vorländer. Hamburg 1974, S. 78; KdU § 18: »Was die Modalität eines Geschmacksurteils sei«).

¹¹ So die klassische Definition bei *M. Fabi Quintiliani Institutionis Oratoriae Libri Duodecim*. Recog. Michael Winterbottom. Tom. II, Libri VII – XII. Oxford 1970, 9, 2, 46: *allegoriam facit continua metaphorá*; vgl. dazu Lausberg, Heinrich: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*. 3. Aufl. Mit einem Vorwort v. Arnold Arens. Stuttgart 1990, S. 441 f.: »Die Allegorie ist für den Gedanken, was die Metapher [...] für das Einzelwort ist: die Allegorie steht also zum gemeinten Ernstgedanken in einem Vergleichsverhältnis. Das Verhältnis der Allegorie zur Metapher ist quantitativ: die Allegorie ist eine in einem ganzen Satz (und darüber hinaus) durchgeführte Metapher.« (§ 895) Entscheidend im Kontext meiner Argumentation ist Lausbergs Hinweis auf den Aspekt der Quantität, der über die Einheit des Satzes (als grammatischer oder logischer Größe) hinaus auf das Diagramm als Form der Intensivierung verweist.

¹² Vgl. Meier-Staubach, Christel: »Das Problem der Qualitätenallegorese«. In: *Frühmittelalterliche Studien* 8 (1974), S. 385–435. Die Qualitätenallegorese, die deutend von den Eigenschaften (*propriates*) eines Dings oder Sachverhalts ausgeht, widerlegt das Vorurteil von der Statik allegorischer Signifikanz. Auch wenn der Terminus und das Interesse der Mediävistik daran es nahelegen mögen, ist sie keine sekundäre, geringerwertige hermeneutische Operation, gleichsam eine Fingerübung der Sinnerschließung an Akzidentien. Sie eröffnet vielmehr

auf ein konsensuelles epistemisches Schema bezogen. Durch energische Kondensation und Beschleunigung der Metapherinträge löst es schließlich jenen Tropus aus, der in einem Erkenntnisprung über den allgemeinen Sprachgebrauch, auch und zumal den der einfachen Metapher, (sich) hinwegsetzt,¹³ um die *imago* oder das Konzept des Neuen oder Fremden mit einem Namen zu bekleiden, unter dem sich das Phänomen künftig ansprechen und verhandeln oder schützen und verbergen lässt.¹⁴ Für den Nachvollzug der gebündelten allegorischen Transformationen ist es also entscheidend, den inhärent operierenden Schematismus zu erkennen und seine diagrammatische Funktionsweise aufzudecken. Denn über ihn werden jeweils die Metaphernbildung, ihre Serialisierung und Kontinuierung sowie zuletzt die Tropik der allegorischen Namensgebung gesteuert.

Nun können die epistemologischen Grundlagen der Allegorie historisch sehr voneinander abweichen, und der Unterschied ist groß, je nachdem, ob ihre impliziten Diagramme von den Prinzipien der Platonischen Ideenlehre, von Aristotelischer Logik und Psychologie oder von stoischer Physik, Ethik und Sprachtheorie¹⁵ abgeleitet sind. In meinen folgenden Beispielen, die sich mit der Allegorie der *minne* in lyrischer und erzählender Dichtung des Hochmittelalters befassen, entstammen die grundlegenden diagrammbildenden Wissensschemata der Kosmologie und Wahrnehmungsphysiologie bzw. dem erotischen Diskurs der höfischen Liebe, dem spezifische Muster der Signifikanz zugrundeliegen.¹⁶ Die Beispiele spitzen das Problem des Schematisierens und Metaschematisierens dadurch zu, dass die

das Feld, auf dem deutlich wird, dass das Verhältnis von *littera* und *allegoria* eines zwischen der Extension der Welt und der Intension ihrer Wahrnehmung ist. In dieser Spannung berühren die wahrgenommenen Qualitäten besonders deutlich die Grundlage, auf der Namensvergabe und Identifikation des Benannten überhaupt erst möglich und konsensfähig sind.

¹³ Grundlegend zur Dynamik der Allegorie sind die Arbeiten von Whitman, Jon: *Allegory. The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford 1987; Ders. (Ed.): *Interpretation and Allegory. Antiquity to the Modern Period*. Leiden/Boston/Köln 2000, sowie Ders.: »Twelfth-century allegory: philosophy and imagination«. In: Rita Copeland/Peter T. Struck (Ed.): *The Cambridge Companion to Allegory*. Cambridge, Mass. 2010, S. 101–115.

¹⁴ Vgl. Haverkamp, Anselm: Art. »Allegorie«. In: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* 1 (2000), S. 49–70, sowie Ders.: *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*. Frankfurt a.M. 2002.

¹⁵ Zum stoischen Hintergrund allegorischer Dichtung des Mittelalters vgl. Bardzell, Jeffrey: *Speculative Grammar and Stoic Language Theory in Medieval Allegorical Narrative. From Prudentius to Alan of Lille*. New York/London 2009.

¹⁶ Zur Rekonstruktion des zeichentheoretischen Diagramms, das der erotischen Dichtung der Stilnovisten (Giacomo da Lentini) und Dantes Poetik in *De vulgari eloquentia* zugrundeliegt, vgl. Agamben, Giorgio: *Stanzien. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kultur*. Aus dem Italienischen v. Eva Zwischenbrugger. Zürich/Berlin 2005. Agamben sieht in der poetischen Adaptation der Pneumophantasmalogie den Versuch, jene Kluft, die am Anfang der westlichen Zeichentheorie stehe – zwischen dem dichterischen Wort, das einen Gegenstand besitzt, ohne ihn zu kennen, und dem philosophischen Wort, das ihn kennt, ohne ihn zu besitzen – zu schließen und im *joi d'amour* Wort, Phantasma und Begehren wie borromäische Ringe miteinander zu verflechten (vgl. ebd., S. 197–207).

Wirkung des Eros ja gerade darin besteht, die rationale Ordnung anzugreifen und sie, unbemerkt von den Liebenden, zu subvertieren. Das macht die Aufgabe, *minne* darzustellen, von vornherein zu einer aporetischen. Sie ist nicht anders zu bewältigen als im exemplarischen Vorgriff und besonders angewiesen auf die List der Diagrammatik und ihre Machinationen.

2. *Ad exemplarem mundanae machinae*

In seiner Monographie über die *Aufhebung des Minnesangs im Epos* in Dantes *Vita Nuova* charakterisiert Winfried Wehle die epistemologische Spannung, innerhalb derer Dante seine frühe Schrift entwirft:

Das Ich, das innerhalb des Buches den Autor vertritt, unterscheidet mit scholastischer Sorgfalt zwei gegenläufige Denkweisen (§ II). Sie beruhen auf der – christlichen – Auffassung des menschlichen Wesens als einer Doppelnatur. In ihr wirkten ein geistiges und sinnliches Prinzip zusammen. Die *V.N.* gibt ihnen die Namen ›*anima*‹ und ›*cuore*‹. Jedes von ihnen weiß von einer ihm zugänglichen Wahrheit. Das ›Denken des Geistes‹, ›*anima*‹ genannt, wird dabei vom Verstand (›*ragione*‹) geleitet. Seine Erkenntnis ist rational gestiftet. Das ›Denken des Herzens‹, wie ›*cuore*‹ im Gegensatz dazu genannt sei, beruht auf sinnlicher Grundlage (›*appetito*‹). Seine Ratgeber sind die Affekte. Dantes erregendes Wagnis bestand darin, daß er die Liebe nicht bei dem beließ, was der Dolcestil darüber in Erfahrung gebracht hatte, sondern die aus den Sinnen kommende Wahrnehmung prüft, wie weit ihre sinnliche Erkenntnis reicht. Ob sie und unter welchen Bedingungen diejenigen zu führen vermöchte, die sich aufgemacht haben, letzte Wahrheiten zu ergründen (›*che vanno al servizio de l' Altissimo*‹; XL, 7). So gesehen veranstaltet die *V.N.* eine poetische Wahrheitssuche mit den Sinnen.¹⁷

Was den Einfluss des Eros auf jenes epistemologische Schema einer »poetische[n] Wahrheitssuche mit den Sinnen« betrifft, so gestaltet Dante im zweiten Kapitel der *Vita Nuova* seine erste Begegnung mit Beatrice als erotische *inventio* kosmischen Ausmaßes:

sie erschien mir angethan mit edelester farben, in demüetig und züchtig rotwirk, gegürtet und gezieret der weis, die ihr jung zartem alter zu kam. auf der stellen wahrlich sage ich, dass der geist des lebens [*lo spirito de la vita*], welcher wonet in der allerheinlichsten herzen kammern [*ne la secretissima camera de lo cuore*], zittern anhub also sehre, dass sichs wies bei den winzigsten schlägen erschrecklich. und all zitternd sprach er diese wort: *Ecce dominus fortior me qui veniens dominabitur mihi* [Jes. 40,10 / Luk 3,16: Siehe, der Herr ist stärker als ich, er kommt und beherrscht mich]; an derselben stellen ward dem geiste Animalisch [*lo spirito animale*] der da wonet in der hohen kammern, daselbs hin alle die sinnlichen geister einbringen ihr wahrnehmung [*ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni*], gar verwunderlich, und in dem dass er fürnehmlich zu dem geiste des gesichtes [*a li spiriti del viso*] redete, sprach er diese wort: *Apparuit iam beattudo vestra* [Titus 2,11: Schon ist erschienen eure Glückseligkeit]; zuhand hub der geist der Nature [*lo spirito naturale*], der wonet an der statt, da sich erzeiget unser atzung [*in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro*], weinen an und all weinend sprach er diese wort: *heu miser quia frequenter impeditus ero deinceps* [Ach, ich Elender, wie oft werde ich von nun an behindert werden], von stund an fürder hin sag ich, dass der Minnen Gott meiner

¹⁷ Wehle, Winfried: *Dichtung über Dichtung. Dantes ›Vita Nuova‹. Die Aufhebung des Minnesangs im Epos*. München 1986, S. 17 f.

seelen herrschete [*Amore segnoreggiò la mia anima*]: die war ihm so balde nicht zugelobet, als er schon mein solche zuversicht und also grosse herlichkeit gewann, durch die macht, die mein einbildung [la mia imaginazione] ihn hiess gewinnen, dass ich ihm füeglich thet allen den gefallen sein vollkommen.¹⁸

Dante schildert die Szene, als erschütterte der Anblick Beatrices den gesamten seelischen Wahrnehmungs- und Erkenntnisapparat des Betrachtenden wie eine göttliche Epiphanie die Ordnung der Welt. Die existentielle Dimension solcher Erschütterung zeigt sich in der vollständigen physischen Überwältigung des inneren Menschen und im Verlust der willentlichen Kontrolle über seine Sinne. Unter dem Einfluss von *Amor – Eros – Minne* werden Herz, Hirn und vegetatives System in Wallungen versetzt: der Lebensgeist am verborgensten Ort seiner Innerlichkeit (*in der allerheiligsten herzen kammern*), der animalische Geist am erhabensten Ort seiner Herrschaft über den *sensus communis* (*in der hohen kammern, daselbs hin alle die sinnlichen geister einbringen ihr wahrnehmung*), die Körpersäfte in den Niederungen des Unterleibs (*an der statt, da sich erzeiget unser atzung*).

Das hier aufgerufene physiologische Schema findet sich zuvor im *Planctus Naturae* des Zisterziensers Alanus ab Insulis, der nicht nur von Dante, sondern auch von den mittelhochdeutsch dichtenden Autoren des 13. Jahrhunderts intensiv rezipiert wurde.¹⁹ Dem Ich jener prosimetrisch angelegten Vision begegnet jedoch keine adlige Dame, sondern *Natura* selbst in Gestalt eines Mädchens: bekränzt mit einem Diadem, dessen Edelsteine ein Modell des Makrokosmos formieren; umhüllt von einem Mantel, in dessen irisierendem Farbenspiel sich wie in ei-

¹⁸ Ich zitiere die Passage aus der Übersetzung von Borchardts, Rudolf: *Dantes Vita Nova*. Berlin 1922, S. 5 f. (Hervorh. von mir, H.J.S.). Wie bei seiner Übertragung der *Comedia* bedient sich Borchardt auch hier eines Kunstidioms, das sich ausdrücklich an die Sprache zweier Autoren anlehnt, die uns im Folgenden beschäftigen werden: Burkhard von Hohenfels und Konrad von Megenberg. Im italienischen Original lautet die Passage: »Apparve vestita di nobilissimo colore, umile e onesto, sanguigno, cinta e ornata a la guisa che a la sua giovanissima etade si convenia. In quello punto dico veracemente che lo spirito de la vita, lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore, cominciò a tremare sì fortemente, che apparia ne li menimi polsi orribilmente; e tremando disse queste parole: ›*Ecce deus fortior me, qui veniens dominabitur michi*‹. In quello punto lo spirito animale, lo quale dimora ne l'alta camera ne la quale tutti li spiriti sensitivi portano le loro percezioni, si cominciò a maravigliare molto, e parlando spezialmente a li spiriti del viso, si disse queste parole: ›*Apparuit iam beatitudo vestra*‹. In quello punto lo spirito naturale, lo quale dimora in quella parte ove si ministra lo nutrimento nostro, cominciò a piangere, e piangendo disse queste parole: ›*Heu miser, quia frequenter imeditus ero deinceps!*‹. D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponsata, e cominciò a prendere sopra me tanta sicurtade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piaceri compiutamente.« (*Vita Nuova* II, 3–7; Ausgabe: Dante Alighieri: *Vita Nuova*. A cura di Michele Barbi. In: *Le Opere di Dante*. Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana. Con un saggio introduttivo di Enrico Ghidetti. Florenz 2011, S. 1–49, hier S. 3).

¹⁹ Vgl. Huber, Christoph: *Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklare, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl*. Zürich/München 1988.

nem animierten Bestiarium die Fülle der irdischen Geschöpfe versammelt, und einschwebend in einem fliegenden Wagen, von dem aus sie mit einer Riedfeder flüchtige Figuren, *imagines phantasticae*, in die Luft schreibt. Wieder wirkt der Anblick überwältigend, insofern er die drei elementaren Vermögen des menschlichen Geistes anspricht:

1. die *virtus vitalis*, die vom Herzen aus (*in corde [...] velut in medio civitatis humanae*) den ganzen Körper mit ihrem *spiritus* belebt, so dass dieser im Geiste politischer Klugheit (*prudentia*) bewegt werden und sich auf die Erfordernisse der umgebenden Welt einstellen kann;
2. die *virtus ingenialis*, die von der Zitadelle des Kopfes her (*in arce [...] capitis*) den gesamten Wahrnehmungsapparat regiert im Sinne einer höheren Einsicht (*sapientia*), die Imagination, Rationalität und Erinnerungsvermögen (*ingenialis potentia [...] potestasque logistica, virtus etiam praeteritorum recordativa*) miteinander koordinieren soll, und
3. die *humores* in den Nieren (*renes*), wo die Begierden (*cupidinariae voluptates*) ihren Sitz haben. Zusätzlich spielt in diesem System die Leber (*hepar*) eine entscheidende Rolle, indem sie, wie der Mond die Gezeiten lenkend, für eine ausgewogene Verteilung der Säfte über den ganzen Körper und seine Glieder sorgt, ihrerseits angetrieben von der Wärme des cordialen Pneumas.²⁰

Die drei genannten Vermögen greifen in Kreisläufen wechselseitiger Steigerung oder Inhibition ineinander, als handele es sich um das mikrokosmische Modell einer makrokosmischen Weltmaschine: *ad exemplarem mundanae machinae*. Zugleich weisen sie – analog zur Seelenlehre Platons – eine Struktur auf, die der Hierarchie einer feudalen *body politic* (einer politischen Körperschaft) entspricht. Sie basiert auf der Kommunikation zwischen Körper und Seele mit Hilfe eines pneumatischen Mediums, das zwischen äußerer Wahrnehmung und inneren Sinnen ver-

²⁰ Alanus ab Insulis: *Liber De Planctu Naturae*. In: *Opera Omnia*. Accurante J.-P. Migne. Patrologia Latina, Tom. CCX. Paris 1855, Sp. 429–482, hier Sp. 444C–445A: *In arce enim capitis, imperatrix sapientia conquiescit, cui tanquam deae, caeterae potentiae velut semi deae obsequuntur*. Ingenialis namque potentia, potestasque logistica, virtus etiam praeteritorum recordativa, *diversis capitis thalamis habitantes, ejus fervescunt obsequio*. In corde vero, *velut in medio civitatis humanae, magnanimitas suam collocavit mansionem, quae sub prudentiae principatu, suam professa militiam, prout ejusdem imperium deliberat, operatur*. *Renes autem tanquam suburbia cupidinariis voluptatibus partem corporis largiuntur extremam, quae magnanimitatis imperio obviare non audentes, ejus obtemperant voluntati*. *In hac ergo republica, sapientia imperantis suscipit vicem; magnanimitas operantis sollicitudinem: voluptas obtemperantis usurpat imaginem*. In aliis etiam corporis humani partibus, *mundi figuratur effigies*. *Sicut enim in mundo, solaris caloris beneficium rebus medicatur languentibus, sic in homine, calor a cordis fundamento procedens, humani corporis partes vivificando exhilarat*. *Sicut etiam luna in machina mundiali, multorum humorum mater existit, sic hepar in hominem, membris humorem impertitur conformem*. *Et sicut luna solis lumine defraudata languescit; sic virtus hepatis solatio cordis vivificante viduata, torpescit*. *Et sicut aer, solis absentatione, obscuritate vestitur; sic sine cordis beneficio, vitalis potentia spirat inaniter*. (Hervorh. von mir, H.J.S.).

mittelt, indem es körperliche Außenreize in mentale Bilder verwandelt, damit die *imagines* oder *phantasmata* den Lebensgeist affizieren und ihn über Regungen des Herzens bzw. der Seele wiederum zu physischer Aktion und Reaktion antreiben.

Gestört wird das fein austarierte Gefüge des so beherrschten Leibes in dem Augenblick, in dem – wie im Fall der Begegnung Dantes mit Beatrice – der *ratio* ein von *minne* getriebenes bewegtes Bild entgegentritt, das aller Urteilskraft (*iudicium*) die Kontrolle über die leib-seelische Kommunikation mit der Welt entzieht. Die Dichter des 12. und 13. Jahrhunderts, angefangen bei den provenzalischen Trobadors bis zu den deutschen Minnesängern und den italienischen Stilnovisten, interessiert daher besonders das Geschehen um den Sitz der als *meister aller sinnen* souverän sich wählenden Vernunft. Mit Rücksicht auf deren Beeinflussbarkeit durch *minne* formen sie ihre Lieder. Sie stützen sich dabei neben der Pneumalehre auf ein hirnhysiologisches Modell, das, aus der antiken Medizin übernommen, im 12. Jahrhundert zum sedimentierten Wissensbestand des Trivial-, zumal des Rhetorikunterrichts der Kloster-, Dom-, Lateinschulen und der frühen Universitäten zählt: die sogenannte Drei-Ventrikel-Lehre. Handbuchartig schematisiert erscheint sie um 1348/50 in der ersten deutschsprachigen Naturlehre, einer Übersetzung des *Liber de natura rerum* von Thomas von Cantimpré durch den Regensburger *canonicus* Konrad von Megenberg (1309–1374). In seinem *pûch von den naturleichen dingen* heißt es *Von der hirschal*:

Diu hirschal hat driu châmerlein: Daz ain vorn in dem hâupt, vnd in dem ist der sel chraft, die da haizt fantastica oder ymaginaria. Daz ist als vil gesprochen sam dev pilderinne darvmb, daz sie aller bekanleicher ding pild vnd geleichnûzz in sich sammet.

Daz ander châmerlein ist ze mittelst in dem haupt, vnd in dem ist der sel chraft, die da haizt intellectualis, daz ist vernunft.

Daz dritt châmerlein ist ze hinderst in dem hâupt, vnd in dem ist der sel chraft, di da haizt memorialis, daz ist gedächtnûzz.

Die drei chreft der sel behaltend den schatz aller bekantnûzz.

Die erst wirt swanger, wann sie zû gevâht die pild vnd diu geleichnûzz aller bekanleicher ding, vnd die pild antwûrtend ir die fünf auzwendigen sinn, die da haizzend gesiht, gehôrd, smechen chraft, versûchen chraft vnd gerûd.

Die ander chraft in dem andern châmerlein, die aht vnd schatzt diu dinch der vorenphangen ebenpild, reht als ein witzgev frawe.

Diu dritt chraft in dem hindersten châmerlein behût vnd beschleust getriuleich div dinch, also durchbrûft vnd durch mercht, reht als ein sicherev schlûzzeltragerin.²¹

Die allegorische Konfiguration aus Malerin (*pilderinne*), kluger Frau (*witzgev frawe*) und Schatzmeisterin (*schlûzzeltragerin*) bleibt bei Konrad statisch. Allein zum Zweck didaktischer Exposition lässt er die Fakultäten des Wahrnehmungsapparates wie in einem Theaterspiel nacheinander als Personifikationen aus ihren Kammern hervortreten und im Benennen ihrer Funktion verharren. Die Aufgabe der ersten Kammer, der *imaginatio* und ihrer *vis fantastica*, ist demnach zweigeteilt: Sie besteht darin, alle Reize der fünf *auzwendigen sinn* jeweils in ein inneres Bild

²¹ Konrad von Megenberg: *Das »Buch der Natur«*. Bd. II: *Kritischer Text nach den Handschriften*. Hg. Robert Luff/Georg Steer. Tübingen 2003, S. 28 f.

des Sehens, Hörens, Schmeckens, Riechens und Tastens umzuwandeln, um es dann in einem *pild vnd geleichnizz* aller wahrnehmbaren Dinge zu versammeln, zu synthetisieren und zu verstetigen. Denn das pneumophantasmische Modell sieht keine andere Form der Wahrnehmung vor als die über innere Bilder vermittelte. Auch die zweite Kammer, die *ratio*, erfüllt dank ihrer *vis intellectualis* zwei Funktionen: Sie gibt *ah! vnd schätzt diu dinch der vorenphanen ebenpild*, d. h. sie reagiert aufgrund ihres Denkvermögens und bewertet aufgrund ihrer Urteilskraft, welche der empfangenen Phantasmen aussortiert und welche an das Gedächtnis weitergeleitet oder daraus in den aktuellen Wahrnehmungsvorgang eingespeist werden sollen. In der dritten Kammer schließlich versorgt *memoria* den erworbenen Bilderschatz, den sie zu weiterem ›Durchprüfen‹ und ›Durchmerken‹ aufbereitet.

Vermittelt über die personifizierten Eigenschaften (*proprietates*) von *imaginatio*, *ratio* und *memoria* erscheint jenes statische Szenario schon in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts als mentales Diagramm eines Minneliedes. Der staufische Ministeriale Burkhard von Hohenfels (1212–1227 am Hof Friedrichs II., 1242 beim Bischof von Konstanz bezeugt) hat es mimetisch als Reigentanz folgendermaßen in ein Dynamogramm *minne*-induzierter seelischer Bewegtheit umgesetzt: Bevor der Tanz anhebt, holt das Sänger-Ich in Burkhard's Lied KLD XI zunächst weit aus:²²

*Dô der luft mit sunnen viure
wart getempert und gemischet
dar gab wazzer sine stüure,
dâ wart erde ir lip erfrischet.
dur ein tougenlichez smiegen
wart si fröiden fröhe swanger.
daz tet luft, in wil niht triegen:
schouwent selbe üz lif den anger.
fröide unde fröheit
ist der werlte für geleit. (1, 1–10)*

Die Tendenz der Anfangsstrophe ist deutlich: Der Prozess der inneren Verbildlichung unter dem Vorzeichen der *minne* wird zurückverfolgt bis zu einem makrokosmischen Geschehen,²³ im Zuge dessen die vier Elemente (1, 1–4: *luft, viure,*

²² Ausgabe: von Kraus, Carl (Hg.): *Deutsche Liederdichter des 13. Jahrhunderts*. Bd. 1: *Text*. 2. Aufl. Durchges. v. Gisela Kornrumpf. Tübingen 1978, S. 43 f. Mit Übersetzung und Kommentar erscheint es als Lied 5 in der Ausgabe: Wachinger, Burghart (Hg.): *Deutsche Lyrik des späten Mittelalters*. Frankfurt a.M. 2006, S. 106–109, 691 f. (Kommentar).

²³ In dieser Geste und in einer Vielzahl von Details, aus denen sich die anschließende Genese des erotischen Phantasmas zusammensetzt, hat Lied XI eine bemerkenswerte Parallele im *Carmen Buranum* 62; vgl. dazu meinen Aufsatz: »Die Wahrnehmung innerer Bilder im *Carmen Buranum* 62. Überlegungen zur Vermittlung zwischen mediävistischer Medientheorie und mittelalterlicher Poetik«. In: *Das Mittelalter* 8,2 (2003) (=Hartmut Bleumer/Steffen Patzold [Hg.]: *Wahrnehmungs- und Deutungsmuster in der Kultur des europäischen Mittelalters*. Berlin 2004), S. 121–136. Zur Bedeutung der Imagination für die Poetik Burkhard's von Hohenfels vgl. Stock, Markus: »in den muot gebildet. Das innere Bild als poetologische Metapher bei Burkhard von Hohenfels«. In: Gerd Dicke/Manfred Eikelmann/Burkhard Hasebrink (Hg.): *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*. Berlin/New York 2006, S. 211–230.

wazzer, erde), angestoßen durch einen Lufthauch (1, 7: *luft*, hier als *spiritus/pneuma*), sich miteinander in harmonischer Ausgewogenheit verbinden. Ihre wohltemperierte Synthese trägt Früchte: Die Aura des Maientages geht – wie es bei Konrad von Megenberg von der Malerin *imaginatio* heißt – schwanger mit festlicher *fröide* im Hier und Jetzt des vorgetragenen Gesanges: »Schauf doch selbst hinaus auf den Anger!« fordert der Sänger sein Publikum auf.

Gleichwohl wird dieses Draußen im weiteren Vollzug des Tanzliedes ganz in die Innerlichkeit der *imagines* gezogen. Wenn wir in der zweiten Strophe lesen:

*Uns treib ûz der stuben hitze,
regen jagte uns in ze dache:
ein altiû riet uns mit witze
in die schiure nâch gemache* (2, 1–4),

dann steht der Wechsel der Schauplätze *ûz der stuben – in ze dache – in die schiure* für das Hin- und Herfahren der Phantasmen durch die Kammern des Wahrnehmungsapparates: Vom aufgeheizten Vorderstübchen gehen die Aktivitäten der Imagination aus und streben nach Kontakt mit der Außenwelt. Von dort ziehen sich die Sinneswahrnehmungen unter den widrigen Bedingungen der Welt wieder zurück ins Hinterstübchen, wo die inneren Bilder wie in einer Scheune eingesammelt und thesauriert werden. Dabei passieren sie das Oberstübchen, in dem sie sich einer rätselhaften Alten und ihrem *witze* stellen müssen. Vor dem Hintergrund der Konrad'schen Figur der *witzgen frawe* wird sie als Personifikation der *ratio* kenntlich, die darüber entscheidet, was in die Scheuer der *memoria* einfahren und dort gehortet werden soll. Damit ist das Diagramm abgesteckt, von dem aus alle weiteren Operationen des Liedes und seiner mentalen Bewegung ausgehen.

Der Verkehr der inneren Kräfte zwischen den Hirnventrikeln geht so dem Beginn des Tanzes voraus: *fröide hâte leid besezzen, / dô der tanz begunde slîchen*. (2, 7f.) Der nun einsetzende Vollzug des Reigens zeitigt in Strophe III unter dem Klang der *vil sîeze[n] stadelwîse* (3, 1) Wirkungen.²⁴ Sein Rhythmus und dessen harmonisierende Wirkung auf die Tanzgemeinschaft vertreiben den Kummer und rufen angenehme Gedanken hervor – *mengelîch begunde denken / waz im aller liebest wære* (3, 4f.) – mit dem Effekt, dass *guot gedenken fröide reizet* (3, 8). Das Lied bewegt sich an dieser Stelle gleichermaßen im Takt der Musik wie im Bereich eines in der Seelenbewegung gegründeten *sensus moralis*.

²⁴ Franz Josef Worstbrock hat darauf hingewiesen, dass trotz der Neidhartschen Szenerie eines »außerhöfischen ländlichen Ambiente[s]« die Tanzbewegung selbst »notorischem neidhart-schen springen ganz entgegengesetzt« sei: als »gleitende Bewegung (*slîchen*), verhalten in Schritt und Geräusch (ebene und *lîse*).« (Ders.: »Verdeckte Schichten und Typen im deutschen Minnesang um 1210–1230«. In: Hedda Ragotzky/Gisela Vollmann-Profe/Gerhard Wolf [Hg.]: *Fragen der Liedinterpretation*. Stuttgart 2001, S. 75–90, hier S. 77f.) Die Erklärung für diese Auffälligkeit liegt im phantasmatischen Charakter des Tanzes, in dessen Takt sich keine schwerfälligen Dörper wiegen, sondern pneuma-leichte *imagines agentes*. Deren außerhöfisches Erscheinungsbild ist dem Umstand geschuldet, dass eine durch *fröide* und *frîheit* ausgezeichnete Leichtigkeit des Seins unter den sozialen Zwängen höfischer Öffentlichkeit nicht vorstellbar ist.

In Strophe IV erreicht der Verbildlichungsprozess dann seine oberste Instanz: Das zur Freude sich aufschwingende Pneuma gelangt zum Sitz der Urteilskraft, die durch *zühteclich* [...] *lösen* und *minneclich* [...] *gebären* (4, 3f.) angeregt wird, Unterscheidungen zu treffen: *høher muot was dâ mit schalle / nach bescheidenheite lère. / wunderschène wârens alle.* (4, 5–7) Deziert in die Terminologie der Wahrnehmungstheorie übersetzt meint das: Zusammen mit dem Klang des Sanges erhob sich das Pneuma zum höchsten Punkt, dem *høhen muot*, unter der Kontrolle der Urteilskraft und ihres Unterscheidungsvermögens (*nach bescheidenheite lère / discretio*): Als wunderschön erwiesen sich da alle Tänzer.

Die fünfte Strophe schließlich präsentiert das Produkt jenes Tanzes der Imagination. Es ist wie bei jeder vollkommenen Wahrnehmung, in der alles – Begierden und Gedanken, äußere Reize und mentale Reizverarbeitung – zusammenstimmt, ein erotisches Phantasma:

*Sûsâ wie diu werde glestet!
sist ein wunneberndez bilde,
sô si sich mit bluomen gestet:
swer si siht, demst trûren wilde.* (5, 1–4)

Ort jenes Phantasmas ist nicht die äußere Welt, sondern das *proton organon* der Wahrnehmung, das *herze*: *ein ding mich ze frøiden lücket:/ sist mir in mîn herze tougen / stahelheroteclich gedrucket.* (5, 6–8) Die Seele enthält also den Schlüssel zur Präsenzerfahrung des Sänger-Ichs: Das *wunnebernde bilde* ist ihm am Ende des Tanzes *materialiter* wie mit einem stählernen Prägstock ins Herz gedrückt als das erotische Muster aller Freude.²⁵ Damit ist zugleich der Prozess des Schematisierens und Metaschematisierens in dem Moment abgeschlossen, in dem das Diagramm simultan

- als topisches (nach dem statischen Ventrikelmodell),
- als dynamisches (nach der Figuration des Reigens) und
- als ökonomisches (nach dem Ertrag an *frøide unde frîheit*, die der Welt so vor Augen geführt werden konnten)

gefunden, erkannt und beurteilt worden ist.²⁶

²⁵ Zum Minne-Phantasma als Nukleus der Konzeption einer Drammatik vgl. Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: »Das Jahr Null – Die Erschaffung des Gesichts«. In: Dies.: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Aus dem Französischen übers. v. Gabriele Ricke/Roland Voullié. Berlin 1992, S. 229–262. Beide bearbeiten die ›Urszene‹ diagrammatischer Wahrnehmung in der Gesichtserkennung mit Blick auf die Blutstropfen-Szene im *Perceval* Chrétiens de Troyes. In Bezug auf die Bearbeitung derselben Szene durch Wolfram von Eschenbach charakterisiert Burkhard Hasebrink das »Diagramm der [drei] Blutstropfen« (zur Markierung der Wangen und des Kinns) als »ikonographische[s] Minimalprogramm der schematisierten Darstellung eines Gesichts«, das exemplarisch aus der Praxis der Buchmalerei herausgelöst sei. (Ders.: »Gawans Mantel: Effekte der Evidenz in der Blutstropfenszene des ›Parzival‹«. In: Elizabeth Andersen/Manfred Eikelmann/Anne Simon [Hg.]: *Texttyp und Textproduktion in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin/New York 2005, S. 237–247, hier S. 242).

²⁶ Das beschriebene Diagramm ließe sich im lyrischen Œuvre Burkhards von Hohenfels weiterverfolgen. So löst Lied *KLD IX, Mîn herze hât mînen sin / wilt ze jagen ûz gesant*, das Schema der Phantasmengese in der Allegorie einer Minnejagd metaschematisierend wieder

3. *Receptaculum totius artis*

Im zweiten von mir gewählten, weitaus komplexeren Fall einer poetischen Diagrammatisierung des Topos *Minne* geht es um einen epischen Stoff, den in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts Konrad von Würzburg aufgegriffen und pointiert bearbeitet hat und der darüber hinaus in verschiedensten, international verbreiteten Varianten existiert: die Geschichte vom gegessenen Herzen. In den *Sermones parati de tempore et de sanctis*, einer Predigtsammlung aus dem 14. Jahrhundert, findet sie sich zum neunten Sonntag nach Trinitatis in einer Reihe von Exempeln, die illustrieren sollen, dass man sich vor der Todsünde der Wollust sehr zu hüten habe. Denn sie raube dem Menschen den Verstand, wie eben jene Geschichte deutlich mache:

(A) Ein Ritter verliebte sich schändlicherweise (*turpiter*) in die Ehefrau eines anderen Ritters. Da geschah es aber, daß er über's Meer fahren musste; und als er dort seine Lebenskraft einbüßte und sich dem Tode näherte, war er so närrisch (*fatuus*) und so verblendet (*excecatus*) von der Liebe zu dieser Frau, daß er weder die Kommunion entgegennehmen (*communicare*) noch beichten (*confiteri*) wollte.

(B) Er gab aber seinem Knappen den Auftrag, jener solle, wenn er gestorben sei, sein Herz seiner Dame in einem Kästchen (*in pixide*) überbringen; als der das getan hatte und – wieder heimgekehrt – die Burg jener Dame betreten wollte, kam ihm ihr Mann entgegen und fragte ihn, was er denn da aus Übersee mitgebracht habe; und als er ihm nichts darauf antwortete, zwang er ihn zum Reden; und er nahm jenes Herz, das im Kästchen (*in pixide*) geborgen war, an sich und gab es – gut zubereitet (*bene coctum*) – seiner Frau zum Essen.

(C) Und als sie aufgegessen hatte, stellte er seine Frau zur Rede und sprach: »Du hast ja jenen Ritter geliebt, der das Meer überquerte.« Und sie – von Schamröte überlaufen (*rubedine perfusa*) – wagte nicht zu sprechen. Da sagte der Ritter: »Ihr, meine Dame, sollt wissen, daß ihr gerade das Herz Eures Geliebten, das er Euch aus Übersee zugesandt hatte, verpeist habt.« Und sie gab zur Antwort: »Und ganz gewiss werde ich nach dieser Speise nie mehr eine andere Speise zu mir nehmen!«

(D) Dann tötete sie sich eigenhändig.

Merke: So hat die *luxuria* jene beiden um den Verstand gebracht (*fatuus fecit*) und geblendet (*excecavit*).²⁷

auf. Es transformiert den Minnetopos in ein Exempel der Verwilderung erotischer *fröide* (die nicht zufällig als vollkommene meist nur dann imaginiert werden kann, wenn ihr allegorischer Schauplatz vom Höfischen ins Dörperliche verlagert wird). Aufgrund der Asymmetrie seines *minne*-Verhältnisses zur besungenen Dame, die aus dem Jäger einen Gejagten macht, beklagt das Sänger-Ich, dass *irären mit gewalte sich in mins herzen grunt verankert habe: dā von höher muot mir wildet* (3, 1–3). Möglicherweise könnte, wer die divergierenden Bewegungen des Schematisierens und Metaschematisierens verfolgte und aufzeichnete, das Diagramm als Signatur und typische Stilgeste Burkhardts von Hohenfels bestimmen, über die sich sein Werk insgesamt charakterisieren lässt.

²⁷ Eigene Übersetzung. Nachweis der Parallele bei Blamires, David: »Konrads von Würzburg ›Herzmære‹ im Kontext der Geschichten vom gegessenen Herzen«. In: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft* 5 (1988/89), S. 251–261; Abdruck des lateinischen Textes bei Paris, Gaston: »Le Roman du Chatelain de Couci«. In: *Romania* 8 (1879), S. 343–373, hier S. 367, A. 2. Faksimile des Drucks der *Sermones parati de tempore et de sanctis*. Nürnberg 1502 (Bayerische Staatsbibliothek München, *Res/4 Hom. 2404 e*) unter http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00002754/image_168 (ohne Paginierung, Spalte a, zuletzt aufgerufen am 17.8.2014).

Die Vierteiligkeit der Erzählung, die ich in meiner Übersetzung durch Buchstaben markiert habe, präformiert eine Ordnung moralisierender Eindeutigkeit, die keinen Zweifel daran lässt, dass die beiden Todesfälle unvermeidliche Konsequenz schwerwiegender und bewusster, wenn auch krankhafter Verstöße gegen die göttlichen Gebote sind. Durch die Vermittlung von Welt- und Seelenzustand über das Motiv der reinen Speise (spirituelle *communio* durch das geweihte Brot) gegenüber unreiner Speise (sexuelle *communio* durch das entweihte Herz) liefert die Predigtfassung den zusätzlichen Beleg für ein Argument, das Bruno Quast in seinem Aufsatz »Literarischer Physiologismus« gegen eine These Peter Sloterdijks über das mittelalterliche Präsenzdenken ins Feld führte. Hatte dieser in seiner ›Sphären-Trilogie das Verspeisen des Herzens durch die Dame vorschnell mit einer »eucharistischen Logik« materieller, nicht-zeichenhafter Realpräsenz gleichgesetzt, so verwies jener mit genauerem Blick auf Konrads Erzählung darauf, dass es bei der Einverleibung des Herzens nicht um eine Form der Partizipation am Heiligen gehe, sondern vielmehr um die Semantisierung und Symbolisierung der Speise durch die nachträgliche Erklärung des Ehemannes:

Das eucharistische Gott-Essen bedeutet im buchstäblichen Sinne die Einverleibung des Göttlichen und zielt auf eine Partizipation an dessen Macht, im ›Herzmære‹ bewirkt die Einverleibung des Herzens als solche rein gar nichts. [...] Zwischen Verzehr und Partizipation am Verzehrten, am toten Liebhaber also, schiebt sich bei Konrad der Akt der Symbolisierung, die eucharistische Logik dagegen setzt auf die Gleichzeitigkeit von Symbolgestalt und Realpräsenz des Leibes. Konrads Physiologismus ist ohne die konstitutive Ordnung des Symbolischen gar nicht zu denken. Zugespitzt formuliert: Nicht das Herz als Organ, sondern das Herz als Zeichen bewirkt den Liebestod der Herrin. Und hierauf kommt es an. Die eucharistische Logik akzentuiert die Produktion der Präsenz, die Realpräsenz des Leibes, Konrad dagegen die Produktion des Symbols, den Leib als Zeichen.²⁸

Das Predigtmärlein bestätigt jene Abweisung der Eucharistie-These insofern, als es zwar den sakramentalen Akt der Kommunion (*communicare*), verbunden mit der Beichte auf dem Totenbett (*confiteri*), ausdrücklich erwähnt, doch nur, um dann weiter zu erzählen, dass der sterbende Ritter jede Möglichkeit zur Buße und Befreiung von seinen Sünden demonstrativ verweigert. Seine Ersatzhandlung, die Präparation des Herzens, die in der späteren kulinarischen Zubereitung eine ungewollte, aber folgerichtige Fortsetzung findet,²⁹ ist daher nichts anderes als die Negation und Perversion der eigentlichen Sakramentsspende. Sie führt nicht zur Erlösung, nicht einmal zur Erfüllung der Liebe, sondern zum genauen Gegenstück all dessen: dem gotteslästerlichen Selbstmord der treulosen Gattin. Deshalb ist auch das

²⁸ Quast, Bruno: »Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen«. In: *ZfdA* 129 (2000), S. 303–320, hier S. 319.

²⁹ Vgl. zuletzt der Versuch zur Interpretation sozialer Diagramme in der symbolischen Kommunikation von Bleumer, Hartmut: »Poetik und Diagramm. Ein Versuch zum Mahl in mittelhochdeutscher Literatur«. In: Regina F. Bendix/Michaela Tenske (Hg.): *Politische Mahlzeiten. Political Meals*. Berlin 2014, S. 99–122, hier zum *Herzmære* S. 102–106.

vollständige Erröten der Dame nach ihrem Mahl, als der Ehemann sie auf ihre verheimlichte Liebe anspricht, ihr aber noch nicht die grausige Herkunft der Speise aufgedeckt hat, einerseits zwar ein Akt der Partizipation, indem sie, ohne sich dessen bewusst zu sein, über und über – *rubedine perfusa* – die Farbe des verspeisten Herzens annimmt. Doch andererseits bezieht sich solch körperliche *imitatio* des Bräutigams nicht auf die Passion Christi als Vorlauf zum Triumph über den Tod und zum Erlass aller Sünden, sondern auf eine erotische Passion,³⁰ die durch Wiederholung umso tiefer in die Todsünde führt.

Dennoch insistiert im Wortlaut des Exemplums *ein* sprachliches Detail, das nicht über die Konfiguration der Handlung und ihrer drei Aktanten ›Ritter – Dame – Ehemann‹ der dominierenden Wertungstendenz unterworfen ist. Es lenkt hier wie in Konrads *Herzmære* die Aufmerksamkeit vom offensichtlichen Gegenstand der Symbolisation, dem Herzen, weg auf dessen Aufbewahrungsort und seine diagrammatische Konstruktion. Im lateinischen Sermon fällt nämlich der Gebrauch des präziösen Lehnwortes *pixis* (abgeleitet vom griechischen *pyxis*) auf. Es bezeichnet zunächst ein Kästchen aus wertvollem, subtil zu bearbeitendem und daher reich ornamentierbarem Material (aus Edelmetall, kostbarem Holz oder Elfenbein), worin Salben oder Schmuckstücke transportiert werden können. Zusätzlich kann *pyxis* aber auch als *terminus technicus* für ein liturgisches Behältnis verstanden werden. Dann meint das Nomen eine kostbare, mit religiösen Symbolen besetzte Büchse oder Dose, ein *receptaculum*, worin konsekrierte Hostien für die Krankenkomunion (als Bestandteil des Sakraments der Letzten Ölung) wie in einem Miniaturtabernakel verschlossen sind.

Sicherlich lässt sich jene Doppeldeutigkeit des Requisites gut einer Interpretation einfügen, die auf die substanzlose, schließlich als Sünde decouverte Mimikry des Minnegeschehens an den Messritus der Wandlung abzielt. Doch lohnt es sich meines Erachtens – zumal mit Blick auf die ungleich höhere Artifizialität des *Herzmære*, das von einer *lade von gezierde cluoc* (V. 369) spricht,³¹ – das Interesse vom symbolischen Objekt des Exempels hin zum exemplarischen Diagramm zu verschieben, das die Allegorese der *minne* steuert. Ein solcher Perspektivenwechsel erlaubt zugleich, die poetikgeschichtliche Position Konrads von Würzburg neu zu bestimmen. Er soll nicht weiter als rückwärtsgewandter Nachfolger der Minnedichtung Gottfrieds von Straßburg betrachtet werden, sondern als Vorläufer einer abstrakteren und systematischeren Poetik des Spätmittelalters, die rund vierzig Jahre nach der vermuteten Entstehungszeit des *Herzmære* (um 1260) in Dantes Traktat *De vulgari eloquentia* (1303–1305) theoretisch ausformuliert wird.

Die poetische Transformation des Exempels vom gegessenen Herzen durch Konrad von Würzburg lässt sich am besten vor der Folie des Predigtmärleins veranschaulichen. Dessen moralische Statik setzt die Erzähldisposition um, indem

³⁰ Zur historischen Differenzierung der Semantik von *passio* s. den nach wie vor wegweisenden Essay von Auerbach, Erich: »Passio als Leidenschaft«. In: *PMLA* 56 (1941), S. 1179–1196.

³¹ Ausgabe: Klaus Grubmüller (Hg.): *Novellistik des Mittelalters: Märendichtung*. Frankfurt a.M. 1996, S. 262–295 (Text), S. 1120–1135 (Kommentar).

zwischen Ausgangs- und Endpunkt – den beiden Todesfällen infolge von Minnewahn (A/D) – der Ehemann eine doppelte Enthüllung vollzieht: In einem ersten Zug (B) erkennt er durch das Herz und das erzwungene Geständnis des Knappen, dass der verstorbene Ritter sein Rivale war. In einem zweiten Zug (C) entlarvt er durch die trügerisch zubereitete Delikatesse die Schuld seiner untreuen Frau. Auf diese Weise wird dem Leser und Hörer transparent, dass der Tod des Ritters und der Dame je durch das den Verstand zerrüttende Wirken der *luxuria* verursacht wurde. Das Zurückweisen von Kommunion und Beichte durch den Ritter einerseits und das Zurückweisen anderer Speisen, ja des eigenen von Gott gegebenen Lebens durch die Dame andererseits demonstrieren zusätzlich, dass nach theologischem Urteil der Tatbestand der Todsünde erfüllt ist. Was hier der Fall sei, welche allgemeine Regel exemplifiziert werde, leidet im Predigtkontext keinen Zweifel.

Bei Konrad von Würzburg dargelegt werden die vier Schritte der linearen Handlungsdisposition (nach Galfred von Vinsauf: ihr *ordo naturalis*) je durch eine Doppelbewegung miteinander verknüpft: Jeder Station, an der ein Geheimnis aufgedeckt wird, folgt der Versuch einer Figur, Fakten listig neu zu verbergen:

A. Die erste Enthüllung folgt aus der zwanghaften Verheimlichung der *minne* zwischen Dame und Ritter. Da ihre innige Minneinheit durch die *huote* des Ehemannes nicht zur Erfüllung gelangen kann, werden die Symptome unerfüllter Liebe im Verhalten des Ritters sichtbar. Der Ehemann beobachtet das geheim gehaltene Minnegeschehen. Seine Reaktion besteht im Ersinnen einer ersten List: Um beiden ihre *trütschaft* (V. 115) zu verleiden, nimmt er sich vor, die Liebenden durch eine Jerusalem-Wallfahrt mit seiner Frau zu trennen.

B. Dieser Plan wiederum bleibt dem Ritter nicht verborgen, der sogleich den Gegenplan fasst, der Geliebten über das Meer zu folgen. Als die *vrouwe* davon erfährt, schlägt sie ihrem Liebhaber, dessen eigentliche Reiseabsicht jedermann nur zu offensichtlich wäre, eine latenzschützende Gegenlist vor: Er solle zuerst nach Jerusalem aufbrechen, um so einerseits den Reiseplan des Ehemannes zu vereiteln und andererseits die Gerüchte über ihr Verhältnis zum Verstummen zu bringen. Trotz der ernststen Bedenken des Ritters, er könne eine solche Trennung schwerlich verwinden, nimmt er den Vorschlag dennoch an, der mit einem Gabentausch besiegelt wird: Durch das *vingerlîn* (V. 181) der Dame wird die *stæte* ihrer Liebe symbolisch manifest, durch den Kuss des Ritters seine Verpflichtung auf Wechselseitigkeit festgelegt und anerkannt. Jener Kuss gibt für die weitere Handlung den Ausschlag. Denn die Entscheidung des sterbenden Ritters, nach seinem Tode sein Herz zusammen mit dem Ring in einer *lade cleine* (V. 305) der Dame zu übergeben, wird so allererst verständlich als Einlösung eines wechselseitigen (reziproken) *stæte*-Versprechens, das ihn quasi vertraglich bindet.

C. Bevor die *lade* aus dem Heiligen Land an die Dame übergeben werden kann, um den Gabentausch zwischen Ritter und *vrouwe* zu vollenden, interveniert erneut die *huote* des Ehemanns. Seine Aufmerksamkeit führt nach der Enthüllung der *minne* im ersten Durchgang nun zur Enthüllung des Herzens, indem er gewaltsam die Öffnung der *lade* veranlasst. An Herz und Ring erkennt er das Faktum des Todes seines Rivalen und die *urkunde sîner nôt* (vgl. V. 400 f.), nicht aber den Akt

der Besiegelung einer unauflösbaren Treue, der durch den Eingriff des Mannes unterbrochen wird und vorerst uneingelöst bleibt. Die List, zu der er ein zweites Mal greift, erscheint durch sein bloßes Rachebedürfnis motiviert: Er lässt aus dem Herzen für seine Frau eine *spise cleine* (V. 427) bereiten, die er ihr als *cleine sundertrahte* (V. 411) kredenzt und die von ihr mit höchstem Genuss verspeist wird. Die eucharistischen Implikationen (*aller spise ein überhort*, V. 454) dieser Handlung mögen nicht zu übersehen sein. Die Erzählung jedoch insistiert darauf, dass die Dame der jammervollen Köstlichkeit gegenüber sich arglos verhält: *alsô daz si niht wart gewar /welher slahte ez möhte sîn* (V. 432 f.).

D. Doch auch dieses Geheimnis wird schließlich gelüftet: Der Ehemann deckt seine eigene List auf, weil er so seine Rache zu vollenden gedenkt. Die Dame aber wird totenblass und erleidet einen Blutsturz. Dann bekräftigt sie, sich nie wieder etwas anderes einzuverleiben außer dem Tod. Dessen Eintreten kommentiert die Erzählung als den noch ausstehenden Akt des Gabentauschs, in dem in letzter Konsequenz Leben gegen Leben abgewogen wird: *Hie mite gap diu junge / ein ende ir süezen lebene / und widerwac vil ebene /mit eime swæren lôte / swaz ir dâ vor genôte / ir friunt geborget hæte*. (V. 522–527).

Durch den ständigen Wechsel zwischen Verbergen und Entdecken wird auf der Handlungsebene, verglichen mit der Statik des Predigtmärleins, eine Dynamik angestoßen, die sich in der Interaktion der Figuren als Logik der Vergeltung bzw. als Ökonomie des gerechten Ausgleichs darstellt. Ein solches intensivierendes Messen und Abwägen konkurrierender Werte hatte schon André Jolles in seinen *Einfachen Formen* als Charakteristikum der »großen Minnekultur« herausgestellt:

Wo die Minne wertet, da ergeben sich die Normen der Minne, die Regeln der Minne, der Gesetzeskodex der Minne mit seinen Paragraphen, da finden wir den Minnehof, wo über Vergehen gegen die Minne geurteilt wird, wo die Fragen der Minne erwogen, wenn möglich entschieden werden. Die Spannung der Minne wird klingend im Liede, die Weise der Minne veranschaulicht sich im Beispiel und Exempel, die Wertung der Minne, ihr Wägen und Erwägen, verwirklicht sich im Kasus.³²

Gegenüber jenem rein kasuistischen Kalkül finden sich bei Konrad aber Komplikationen des Handlungsablaufs, die über die lineare Bewegung des erzählten *ordo naturalis* hinaus auf die Künstlichkeit der Stoffdisposition, den *ordo artificialis*, verweisen – oder anders gesagt: auf das allegorische Diagramm der Bearbeitung. Dazu gehört der Umstand, dass die Meerfahrt des Ritters, die im Predigtmärlein ohne Angabe des Zielortes einfach konstatiert wird, sich im *Herzmære* überdeterminiert darstellt. Sie wird durch List und Gegenlist umständlich motiviert, genau benannt und trotz des hohen Risikos für den Ritter realisiert, als ginge es darum, dessen Tod unbedingt nach Jerusalem zu verlegen, damit der heilige Ort sein Sterben zum Minne-Martyrium erhebe und seine sterblichen Überreste, zumal sein einbalsamiertes Herz, als Reliquie erscheinen lasse.

³² Jolles, André: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen*, Witz. 6., unveränderte Aufl. Tübingen 1982, S. 195.

Eine solche Überdetermination des topographisch-historischen Ortes wirkt sich unmittelbar auf das Konzept des symbolgenerierenden Ortes aus – auf die *lade kleine* (V. 305), die dadurch in zwei verschiedene Sinnrichtungen auszuschlagen beginnt (Abb. 1): Das Minnekästchen präsentiert sich als Reliquiar, das Reliquiar gleichzeitig als Zufluchtsort weltlicher *minne* – ganz so, als sollten Sakralisierung und Profanierung in ihrer Gegenläufigkeit simultan gefasst werden. Vollends deutlich wird jene Dialektik der sinnreichen *lade von gezierde cluoc* (V. 369), wenn ihr Inhalt, Ring und Herz, durch das gewaltsame Öffnen profaniert und vom Schänder des Reliquiars als schlichtes *mære* von Rivalität und ehelicher Untreue dechiffriert wird, während im Anschluss das ihr entnommene Herz allein aufgrund jener Profanierung zum exemplarischen Minnesakrament werden kann, nachdem es als *cleinæte*³³ (V. 406), spricht: als essbare Innerei, dem weltlichen Gebrauch und höheren Genuss wieder zurückgegeben wurde.³⁴

Die poetische Aktivität setzt im *Herzmære* also weder bei den Figuren und ihren Handlungen noch beim Objekt ihres Begehrens, dem Herzen, unmittelbar an. Vielmehr geraten dessen Deutungen und Wertungen – zwischen Materialität und Spiritualität, Profanierung und Sakralisierung – durch die Dynamik des mentalen Diagramms ins Schwanken. Diskret, d. h.: unterscheidbar und beurteilbar, werden jene Schwankungen durch die allegorischen Operationen des Öffnens und Verschließens, die auf die zentrale figurative Funktion der *lade* hinweisen: Sie ist der Topos, an dem sich durch eine Serie von Öffnungen und Aufdeckungen hindurch Verbergungen und Vertiefungen des Geheimnisses ereignen, die das Mysterium wahrer *minne* für die Leser des Exempels allererst zum Vorschein bringen. Ich möchte abschließend zeigen, in welchem poetikgeschichtlichen Kontext Konrads kluge *lade* als einer der avanciertesten poetologischen Versuche des Spätmittelalters gedeutet werden kann, der *minne* einen virtuellen Ort zu geben: einen nirgendwo anders als im mentalen Diagramm vorhandenen *topos outopos*.

Die Poetik Konrads von Würzburg nimmt ihre expliziteste Gestalt im Modus der Klage an. Sie hat zwei Gegenstände: den Verfall der Kunst und das Verschwinden der Minne. Beides hängt miteinander zusammen. In dem Maße, in dem es der Welt an Vorbildern *lüterlicher minne* mangelt, schrumpft die *bescheidenheit*, spricht: die Urteilsfähigkeit des Publikums, und geht die *rede der künstelösen tôren* als Dichtung durch. Deren ungestaltetes Getöse verdrängt jenen *edel sanc*, der wie der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg *von herzeclichen dingen zu sagen unde singen* wusste, / *diu ê wâren den geschehen / die sich dâ hæten undersehen / mit minneclichen ougen* (*Herzmære*, V. 13–17). Die Folge einer derart depravierten

³³ Vgl. Art. »Kleinod«. In: *DWB* 11 (1984), Sp. 1121–1129, hier Sp. 1123 (Hervorh. im Orig.): »Die bedeutung musz ursprünglich allgemein ›kleines ding‹ gewesen sein; [...] so heizen bei den fleischern die kleinem theile des schlachtstücks, die als zulage mit in den kauf gewogen werden, die *kleinote* [...] *kleinodien* beim rind (*kopf, lunge, leber, herz, kaldaunen, flecke, magen, füsze*)«.

³⁴ Zu dieser Definition der Profanierung, die auf den römischen Juristen Trebatius (* um 84 v. Chr.; † um 4 n. Chr.) zurückgeht, vgl. Agamben, Giorgio: *Profanierungen*. Aus dem Italienischen v. Marianne Schneider. Frankfurt a.M. 2005, S. 70–91 (›Lob der Profanierung‹).

Kunstpraxis, die gleichermaßen Vorstellung, Urteil und Erinnerung schwächt, hat Konrad im Prolog seines *Trojanerkriegs* ausbuchstabiert: Wenn mit der Zahl kunstfertiger *meister* der Dichtung die Zahl kunstverständiger Hörer gegen Null geht, wird der Sänger, wie die einsame Nachtigall, nur für sich allein singen, um seine Melancholie zu lindern:

*ich tæte alsam diu nahtegal,
diu mit ir sanges dône
ir selben dicke schöne
die langen stunde kürzet.*

[...]

*ir dôn ir wol gevellet,
dur daz er trûren stæret.
ob si dâ nieman hæret,
daz ist ir alsô mære,
als ob ieman dâ wære,
der si vernemen künde wol.
seht, alsô wil ich unde sol
dur daz niht lâzen mînen list,
daz ir sô rehte wênic ist,
die mîn getihte wol vernemen.*

mîn kunst mir selben sol gezemen. (V. 192–210).³⁵

Äußert sich so ästhetisches Autonomiestreben oder die Nostalgie eines Epigonen, der vergangener Größe nachtrauert? Aufschlussreicher als derartige moderne Überlegungen dürfte der diagnostische Wert der doppelten Klage Konrads sein. Denn sie spricht an, was Dante zwischen 1303 und 1305 in seinem Traktat *De vulgari eloquentia*³⁶ unter Rückgriff auf die hochmittelalterliche Liebesdichtung der *Scuola Siciliana* und deren Muster in der provenzalischen Trobadordichtung diskutiert: In ihrer edelsten Ausprägung ist volkssprachliche Dichtung Minnedichtung, zentriert um den *joi d'amour*. Im Lobpreis solcher Liebe harmonieren alle Dimensionen der Wahrnehmung, der Kommunikation zwischen Welt und Seele, in vielfältiger Unterschiedenheit. Wo sich jedoch imaginatives, rationales und memoratives Vermögen nicht gleichmäßig entfalten können, ziehen sich *minne* und Kunst zurück. Deshalb ist es für Dante – wie für Konrad von Würzburg – von entscheidender Bedeutung, den kleinsten, nicht weiter reduzierbaren Ort der *minne* ausfindig zu machen, ein *refugium*, von dem aus sich die Totalität der poetischen Produktion nach den diskursiven Regeln der Kunst und des Denkens trotzdem aus dem Topos und seinem impliziten Diagramm entwickeln ließe.

Im 9. Kapitel des II. Buches greift Dante deshalb auf zwei der Volkssprache (und nicht etwa der antiken Poetiktradition) entlehnte Begriffe zurück: auf die *canzone* (*cantio*) und – als deren konstruktiven Kern – auf die *stanza* (*stantia*). Dabei

³⁵ Ausgabe: Konrad von Würzburg: *Der Trojanische Krieg*. Nach den Vorarbeiten Georg Carl Frommanns und Franz Roths hg. Adelbert von Keller. Neudruck der Ausgabe Stuttgart 1858. Amsterdam 1965, hier S. 3.

³⁶ Ausgabe: Dante Alighieri: *De vulgari eloquentia*. A cura di Pier Rajna. In: *Le Opere di Dante* (wie Anm. 18), S. 295–327.

richtet er sein Augenmerk auf die Raummetaphorik der beiden Wörter, wenn er die *canzone* als *gremium totius sententie* und die *stanza* als *mansio capax, sive receptaculum* [...] *totius artis* glossiert.³⁷ Während die Kanzone den Schoß formt, der den gesamten Gedankengang inklusive seiner Aussagemöglichkeiten (*sententia*) aufnimmt und in sich trägt, bildet die Stanze eine geräumige Kammer bzw. den Schrein (*mansio / receptaculum*) aller poetischen Technik.

Auch wenn Kammer und Schrein künstliche, weil konstruierte Behältnisse sind, suggerieren sie doch zunächst, dass der Raum, den sie umschließen, ein natürlicher sei, an dem sich Dinge befinden, die dort *materialiter* zu entnehmen sind – ganz wie es Aristoteles zu Beginn des vierten Buchs seiner *Physik* formulierte: »Von dem, was ist, nehmen ja alle an, daß es *irgendwo* ist.«³⁸ Gegen ein solch naturalistisches Verständnis des poetischen Raums der *stanza* erheben bei Dante allerdings die Attribute der beiden Glossen *mansio* und *receptaculum* Einspruch:

- *capax* bezeichnet die Eigenschaft des Viel-Fassen-Könnens und artikuliert ein Interesse an Sammlung, Speicherung und Verwaltung einer materiellen und sprachlichen Fülle: der *copia rerum et verborum*;
- das Genetivattribut *totius artis* bezieht sich auf die diskursive Qualität des Inhalts und reklamiert ein umfassendes Formen-, Methoden- und Verfahrenswissen, das die Stanze in sich birgt.

Copia und *ars* erschließen so der *stanza* eine zusätzliche Dimension, die dem natürlichen Ort einen konzeptionellen, rationalen und mentalen gegenüberstellt: den Ort – *locus, sedes* – der Topik. Auf dem Umweg über den metaphorischen Doppelsinn von *stanza* knüpft Dantes Definition mithin an zweierlei Aspekte des Ortes an:

- an die materielle Gegenwart des natürlichen Ortes, an dem sich, wie Cicero sagt (Top. II, 7), selbst verborgene Dinge finden lassen, wenn er nur gut genug markiert und bezeichnet ist (*demonstratus*),³⁹ und
- an die gedankliche und imaginäre Potenz des dialektischen Ortes, insofern jeder Topos an die Urteilskraft (*iudicium*) des Publikums appelliert.

Genau aus jener Widerspruchsspannung zwischen *locus naturalis* und *locus dialecticus* bezieht Konrads Lade ihr poetisches Vermögen.⁴⁰ Sie ist nicht nur ein Ge-

³⁷ Dante: *De vulgari eloquentia*, II, 9, 2 (ebd., S. 322). Dantes Interesse an der Metaphorik des Raumes steht damit ganz in der Tradition der *Poetria Nova* und ihrer Architektur-Metaphorik.

³⁸ *Aristoteles' Physik. Vorlesung über die Natur*. Erster Halbband: Bücher I-IV. Griechisch-Deutsch. Übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen hg. Hans Günter Zekl. Hamburg 1987, S. 149, 208^a29 (Hervorh. im Orig.). Zur naturphilosophischen Dimension des Aristotelischen Topos-Konzepts vgl. Zekl, Hans Günter: *Topos. Die aristotelische Lehre vom Raum. Eine Interpretation von Physik, Δ 1–5*. Hamburg 1990.

³⁹ Vgl. Marcus Tullius Cicero: *Topik*. Übers. u. mit einer Einleitung hg. Hans Günter Zekl. Lateinisch/Deutsch. Hamburg 1983, S. 6f.: *Vt igitur earum rerum quae absconditae sunt demonstrato et notato loco facilis inventio est.*

⁴⁰ Mit Christoph Kann lässt sich diese Spannung innerhalb des mittelalterlichen *locus*-Verständnisses auch entlang der Differenz *realiter* – *virtualiter* verstehen, die sich freilich bemerkenswert vom modernen Sprachgebrauch unterscheidet, weil »*virtualiter* nicht Gegenbegriff zu

genstand, der als Träger symbolischer Bedeutung dient. Sie ist auch Prinzip und Produktivkraft artifizierlicher und diskreter Figuration: Ursprung und Ziel des Diagramms der Konradschen *inventio*. Anders als im Kontext der Predigt sorgt die letzte Enthüllungsgeste, mit der der Ehemann den Sinn des Speisegeheimnisses erläutert, eben nicht einfach für eine »nachträgliche Symbolisierung« (Quast) zwecks Illustration einer allgemeinen Norm. Vielmehr schließt gerade die Eröffnung des *factum brutum* gegenüber der Dame deren und des Ritters Minnegeheimnis wieder ein. Die gesamte Erzählung verschließt es. Sie vollendet die Bewegung des Schematisierens und seiner poetischen Transformationen, indem sie selbst zur *lade von gezierde cluoc* wird, wenn der Erzähler im Epilog konstatiert, dass es für den radikalen Gabentausch zwischen den Liebenden *keine* Anschauung und auch *keine* allgemeinverbindliche Regel gebe – außer in der diagrammatischen Konstruktion des Exempels und in Form seiner Aufnahme durch die *edelen herzen* der urteilsfähigen Hörer:

*ich wæne daz an keiner stete
wart nie vergolten alsô gar
noch niemer wirt: des nim ich war
an den liuten die nu sint
wand in froun Minnen underbint
lît niht sô strengelichen an
daz beidiu frouwen unde man
zesamene gebunden sîn,
daz si des grimmen tôdes pîn
nu durch einander liden.* (V. 534–543)

Die Form des *Herzmære* Konrads von Würzburg erweist sich, so gesehen, als unmittelbarer Vorläufer von Dantes Poetologie der Stanze: Sie bildet ein Refugium *lûterlicher minne* und – davon untrennbar – ein *receptaculum totius artis*. Der dialektisch organisierte Metaschematismus von *Öffnung als Verbergung* ermöglicht es dem geschulten Leser, eine Geschichte, die von Untreue und Betrug, *luxuria* und Selbsterstörung erzählt, als ein *schænes mære* (V. 23), das *von ganzer liebe seit* (V. 7), zu verinnerlichen: als Beispiel für eine Norm, die nur durch die einzigartig

realiter [ist] in dem Sinne, in dem man etwa reale Räume von virtuellen Räumen dichotomisch unterscheidet, sondern [...] zu *quantitative*. [...] Bezeichnet man das an einem natürlichen Ort Befindliche, d. h. einen physischen Gegenstand, als quantitativ fassbaren Inhalt, dann kann das an einem dialektischen Ort Befindliche, d. h. die Kraft oder Wirksamkeit eines Arguments, als qualitativ fassbarer Inhalt bezeichnet werden. So verweist [...] die] Formulierung *continet virtualiter* [sc. bei Johannes Buridanus] nicht auf ein mögliches oder scheinbares Enthalten, sondern auf ein tatsächliches Enthalten, und zwar das einer Kraft oder Wirksamkeit, einer *virtus*.« (Kann, Christoph: »Locus continet virtualiter totum argumentum. Zur Lehre der dialektischen Orter im Mittelalter«. In: Elisabeth Vavra [Hg.]: *Virtuelle Räume. Raumwahrnehmung und Raumvorstellung im Mittelalter*. Akten des 10. Symposiums des Mediävistenverbandes, Krems 24.–26. März 2003. Berlin 2005, S. 373–386, hier S. 377 f.). Die Virtualität des Topos und seines inhärenten mentalen Diagramms tut also seiner Realität keinen Abbruch, sondern charakterisiert seine (latente) Präsenz als Form poetischer Intensität.

kunstvolle Diagrammatik des allegorischen Erzählens erkennbar wird – so gut liegt ihr Geheimnis in der *materia* vom gegessenen Herzen verborgen.

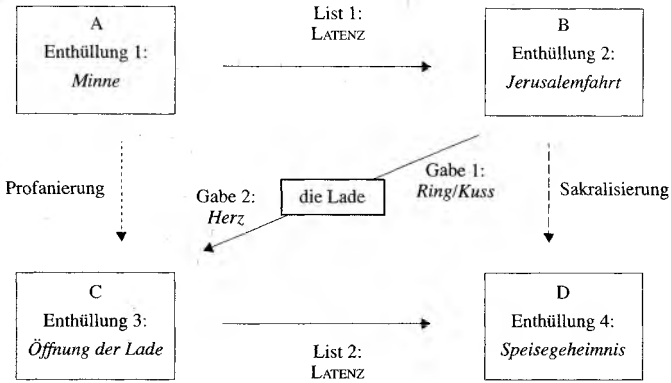


Abb. 1: Rekonstruktion des impliziten Diagramms im *Herzmære* Konrads von Würzburg