

Ricarda Bauschke, Sebastian Coxon,
Martin H. Jones (Hg.)

Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters

XXI. Anglo-German Colloquium
London 2009



Akademie Verlag

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2011, Akademie Verlag GmbH, Berlin
Ein Wissenschaftsverlag der Oldenbourg Gruppe.

www.akademie-verlag.de

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

Einbandgestaltung: hauser lacour, unter der Verwendung der Abbildung Iwein und Lunete am Fenster; aus dem Zyklus der Wandmalereien im Schloss Rodenegg (Südtirol). Mit freundlicher Genehmigung durch den Tourismusverein Rodeneck.
Gesamtherstellung: Beltz Bad Langensalza GmbH

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-005184-0

Inhalt

Vorwort	7
Sehen und Sichtbarkeit	
Jan-Dirk Müller: Der Blick in den anderen	11
Wortfeld des Sehens	
Klaus Grubmüller: ‚Augenblick‘. Zur Zeitlichkeit von Sehen und Erkennen	35
Wolfgang Haubrichs: Glanz und Glast. Vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit	47
Horst Brunner: Sehen bei Walther von der Vogelweide	65
Weltliches Erzählen	
Elke Brüggem/ Franz-Josef Holznagel: ‚Sehen‘ und ‚Sichtbarkeit‘ im <i>Nibelungenlied</i> . Zur Genese einer mediävistischen Fragestellung	78
Stephan Müller: Die Sichtbarkeit des Herrschers in der Schlacht. Zur Deutung der vierten Aventure des <i>Nibelungenliedes</i>	100
Margreth Egidi: Blick und Objekt. Die Inszenierung des Blicks im höfischen Roman	115
Alastair Matthews: Säulen, Spiegel, Gestirne. Das sehende und erzählte Ich in der <i>Kaiserchronik</i> , dem <i>Lanzelet</i> und dem <i>Wilhelm von Österreich</i>	129
Haiko Wandhoff: Imaginäre Kopfreisen in die Wunderwelt der <i>aventure</i> , oder: Wenn das Sehen zur Allegorie des Lesens wird. Neue Überlegungen zu Hartmanns <i>Erec</i> und <i>Iwein</i>	141
Nicola McLelland: Sehen im <i>Iwein</i> Hartmanns von Aue: Imaginieren, Beobachten, Erkennen	160
Monika Schausten: Ein Held sieht Rot: Bildanthropologische Überlegungen zu Wolframs von Eschenbach <i>Parzival</i>	177
Hans Jürgen Scheuer: Sichtbarkeit und Evidenz. Strategien des Vor-Augen-Stellens im <i>Mauritius von Craün</i> und in der <i>Poetria Nova</i> Galfreds von Vinsauf	192

Gerhard Wolf: Sieht man mit dem ‚inneren Auge‘ besser? Zu Formen und Funktion visueller Wahrnehmung im mittelniederländischen <i>Roman van Walewein</i>	211
Markus Stock: Sich sehen lassen. Die Visibilität des Helden und der höfische Sichtraum im <i>König Rother</i>	228
Sarah Bowden: Sehen, Sichtbarkeit und Reliquien im <i>Grauen Rock</i>	240
Christina Lechtermann: <i>Hie saz ōch dǎ</i> . Evidenzstrategien der Dissimulation	254

Geistliche Literatur

Carola Redzich: <i>Quod vides scribe in libro</i> . Zum Verhältnis von visionärer Schau und ihrer sprachlichen Vermitteltheit in der Apokalypseauslegung vom 8. bis zum 12. Jahrhundert	272
Elizabeth Andersen: Das Kind sehen. Die Visualisierung der Geburt Christi in Mystik und Meditation	290
Henrike Manuwald: <i>Nu sprechent wie er was gestalt!</i> Der ‚Blick‘ auf Jesus im <i>Marienleben</i> Wernhers des Schweizers	311
Nine Miedema: Wunder sehen – Wunder erkennen – Wunder erzählen	331
Elke Koch: Zeigen und Deuten im Medium Spiel. Zur visuellen Präsentation des Wunders in den Blindenheilungsszenen des <i>Donaueschinger Passionsspiels</i>	348
Anne Simon: <i>Da sach sie ein antlucz gar klarlichen</i> . Sicht und Spektakel in der Legende der heiligen Katharina von Alexandrien	364
Stefan Seeber: Sehen, wahrnehmen, (sich) verstehen. Die Selbstschau in Rulman Merswins <i>Buch von den vier Jahren des anfangenden Lebens</i>	376
Nigel F. Palmer: Visionäre Schau in Text und Bild. Von der Antoniusvita zum Isenheimer Altar Matthias Grünewalds	393

Neue Perspektiven

Henrike Lähnemann: Eine imaginäre Reise nach Jerusalem. Der <i>Geographische Traktat</i> des Erhart Groß	408
Almut Suerbaum: Augenschein und inneres Sehen in Thürings von Ringoltingen <i>Melusine</i>	425

Fazit

Michael Stolz: „Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters“. Fazit zur Tagung.....	441
Abkürzungsverzeichnis.....	448
Register	450

Sichtbarkeit und Evidenz

Strategien des Vor-Augen-Stellens im *Mauritius von Craûn* und in der *Poetria Nova* Galfreds von Vinsauf

I. Voreinstellungen

Die Devise vom Mittelalter als einer ‚Kultur der Visualität‘ gehört zum *common sense* der gegenwärtigen Mediävistik. Auch und gerade ihre literaturwissenschaftlichen Teildisziplinen führen das Thema auf breiter Front im Schilde. Sieht man einmal von der Trivialität ab, dass vor dem Zeitalter der Tonaufzeichnung die Archive aller vergangenen Kulturen uns nur über sichtbare (oder sichtbar gemachte) Zeugnisse zugänglich sind, scheint jene Formel, bezogen auf literarische Artefakte, jedoch alles andere als zwingend. Denn jenseits der elementaren optischen Gegebenheit des Schriftkörpers ist Visualität in der vormodernen Poetik keine relevante Kategorie. Zwar kennt Aristoteles (in dessen *Poetik* die *ópsis* der Tragödie kaum ins Gewicht fällt)¹ das Kriterium des *eusynopton*, der gut überschaubaren Gestalt, und stellt die Forderung auf, ein Kunstwerk müsse wie ein Lebewesen Anfang, Mitte und Ende besitzen. Dabei verknüpft er aber die Rücksicht auf Anschaulichkeit der äußeren Gestalt (im Sinne des übersichtlich gegliederten Organismus, der sich weder durch Winzigkeit noch durch Monstrosität der Sichtbarkeit entzieht) mit dem Anregen innerer Wahrnehmungen (zumal des *eumnēmóneuton* im Sinne der guten Einprägsamkeit des Wahrgenommenen ins Gedächtnis des Betrachters).² Das heißt: Der Aspekt des dispositionellen Maßes zielt letztlich auf Vorstellbarkeit und Verlebendigung des Erinnerungten,

1 Im 6. Kapitel bezeichnet Aristoteles die *ópsis* als das kunstloseste, der Poetik am fernsten stehende Element der Darstellung (*atechnótaton, hékista oikeíon*). Er schreibt ihr eine psychagogische Wirkung zu, die aber auch unabhängig vom visuell-inszenatorischen Aufwand durch Handlungsstruktur, Gedankenführung, Sprache und Melodik zustande kommt (Poetik 1450^b16–19; vgl. Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. u. hrsg. von MANFRED FUHRMANN, Stuttgart 1982, S. 24 f.).

2 Zu beiden Begriffen des rechten Maßes der Darstellung siehe Aristoteles Poetik 1451^a4–6 (FUHRMANN [Anm. 1], S. 26 f.).

also auf einen Modus des innerlich bewegten und bewegenden Vor-Augen-Stellens.³ Wo eine solche Forderung tatsächlich im Schriftbild realisiert wird, wie im Falle der *carmina figurata*,⁴ zeigt sich gerade an der Mimesis sichtbarer Dinge, dass visuelle Präsenz sich einem Inkommensurablen, dem Sichtbaren ganz und gar Unähnlichen annähert. Denn das ‚Ding aus Schrift‘ verwandelt sich in die Allegorie eines Unsichtbaren: in die spirituelle Form eines sprachlichen Sinns. Dass er – qua Metaphorizität der Sprache – eine eigene Bildlichkeit hervorrufen kann, soll damit nicht geleugnet sein. Doch darf man nicht den Äquivokationen des deutschen Wortes ‚Bild‘ aufsitzen, das zwischen *icon*, *picture* und *image* nicht unterscheidet, und man sollte, um Kategoriensprünge zu vermeiden, beachten, dass das Vokabular zur Beschreibung sprachlicher Bilderzeugung vor der Moderne nie von Visualität (oder einem terminologischen Äquivalent) spricht: Das späte und seltene Nomen *visualitas* meint nur ‚Sehfähigkeit‘ (ähnlich der Grundbedeutung des griechischen *aisthēsis*),⁵ und *visus* bezeichnet neben der Tätigkeit des Sehens bzw. der sichtbaren äußeren Gestalt schlicht den Blick, der beides umfasst. Im Kontext rhetorischer Sprachbetrachtung ist dagegen die Rede von *evidentia* oder den dahinter stehenden Konzepten der *enérgeia/enárgeia* und der *hypotyposis*.⁶ Sie beziehen sich auf Verbildlichungsprozesse innerhalb der Seele, also gerade nicht auf das nur äußerlich Sichtbare.⁷

- 3 Darauf deutet auch Platons Mimesisverständnis hin. Nachdem Sokrates in der *Politeia* ein starres, topisches Modell vom Aufbau der Seele und des Staates entworfen hat, wünscht er sich im *Timaios* von seinen Gesprächspartnern Kritias und Hermogenes eine dynamisierte Darstellung des Staates ‚in Aktion‘. Erst eine solche Erzählung (*mýthos*) vermöchte es, die Einrichtung des Staates angemessen zu preisen, da allein sie gute *mimesis* erzeugen kann (*lógois eú mimeisthai*, Tim. 19 e 2): „So hört denn nun, wie es mir mit dem Staate, den wir dargestellt haben, ergeht. Ich habe nämlich ein ähnliches Gefühl [*páthos*] wie etwa jemand, der irgendwo schöne Tiere, ob nun von Malern dargestellte oder auch wirklich lebende, aber im Zustand der Ruhe, sah, den Wunsch hegen dürfte, sie in Bewegung [*kinoúmena*] und einen ihrem Äußeren angemessen scheinenden Kampf bestehen zu sehen“ (Tim. 19 b 3–c 1; Übersetzung zit. nach Platon: Sämtliche Werke 5. *Politikos*, *Philebos*, *Timaios*, *Kritias*. Nach der Übersetzung von FRIEDRICH SCHLEIERMACHER/HIERONYMUS MÜLLER hrsg. von WALTER F. OTTO/ERNESTO GRASSI/GERT PLAMBÖCK, Hamburg 1982, S. 146). Mimesis zeigt, mit anderen Worten, ein Modell in Bewegung, dynamisiert dessen Topik. Denn gute Mimesis, wie Sokrates sie verlangt, erzeugt durch figurale Darstellung *kinēsis* im seelischen Wahrnehmungsapparat des Betrachters.
- 4 Vgl. ULRICH ERNST: *Carmen figuratum. Geschichte des Figurengedichts von den antiken Ursprüngen bis zum Ausgang des Mittelalters*, Köln, Weimar, Wien 1991 (Pictura et poesis 1).
- 5 Vgl. den Eintrag zum Wort in KARL ERNST GEORGES: *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*, 8. Aufl., Bd. 2, Hannover 1918, Nachdruck Darmstadt 1998, Sp. 3519: „*vīualitās*, *ātis*, f. (*visualis*), die Kraft zu sehen (Ggstz. *caecitas*), Tert. de anim. 29“.
- 6 Grundlegend zur Geschichte der genannten rhetorischen Konzepte sind die Arbeiten von RÜDIGER CAMPE: *Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung*. In: *Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft*. Hrsg. von GERHARD NEUMANN (Germanistische Symposien 18), Stuttgart, Weimar 1997, S. 208–225, sowie ders.: *Bella Evidentia. Begriff und Figur von Evidenz in Baumgartens Ästhetik*. In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 49 (2001), S. 243–255. Vgl. auch ANSGAR KEMMANN: *Evidentia, Evidenz*. In: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3. Hrsg. von GERT UEDING, Tübingen 1996, Sp. 33–47. Zum Verhältnis zwischen rhetorischer Begrifflichkeit und narratologischer Terminologie vgl. GERT HÜBNER: *evidentia*.

Worauf deutet eine solche Verschiebung des Interesses von innerlichen auf äußere Vorgänge des Sehens hin? Auch wenn ich davon überzeugt bin, dass alle poetischen Formen der Epoche von einer primären ‚Rücksicht auf Wahrnehmbarkeit‘ geprägt sind, vermute ich doch, dass die Reduktion von Wahrnehmung auf Visualität weniger von der Literatur des Mittelalters gefordert wird als von theoretischen Vorentscheidungen der Gegenwart her motiviert ist. Drei davon möchte ich benennen:

1. die Ästhetisierung mittelalterlicher Poetik: Mit der Bindung des literarischen Werks an den Blick soll nachträglich ein komplexes Paradigma von Ästhetik *avant la lettre* konstruiert und aufgerufen werden, in dem sich archaisches Präsenzdenken und gelehrt anspruchsvolle Kunstanstrengung überschneiden. Kein Wunder, dass in diesem Feld zwischen Unmittelbarkeit und Abstraktion der interpretative Spielraum, den Visualität zu eröffnen verspricht, von Remythisierung⁸ bis zur Deklaration selbstreferentieller Kunst und früher Autonomisierungstendenzen reicht.⁹

Erzählformen und ihre Funktionen. In: Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven. Hrsg. von HARALD HAFERLAND/MATTHIAS MEYER, Berlin, New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 119–148.

7. Auch wenn die griechische Terminologie in den mittelalterlichen Poetiken nicht auftaucht, sind die impliziten epistemologischen Grundlagen der antiken *ars poetica*, die sie mit Grammatik, Rhetorik und Logik sowie mit Seelenlehre und allgemeiner Ethik verknüpfen, weiter wirksam. Die Übersetzung griechischer in lateinische Begriffe, die in der mediävistischen Visualitätsdebatte meiner Meinung nach zu wenig beachtet wird, lässt sich für die *evidentia* an Ciceros *Lucullus* gut nachvollziehen: In seinem Redebeitrag zum philosophischen Gespräch über das Wesen von *cognitio – perceptio – comprehensio* interpretiert Lukullus *enérgeia* als *perspicuitas aut evidentia*. Im Zusammenhang mit der Frage, worin elementares Begreifen bestünde, bezieht er sich auf Zenon und spricht von der „eingepägten und ausgebildeten Erscheinung“ (*visum impressum effictumque*) als Äquivalent zum griechischen Verständnis von *phantasia* (siehe *Academici Libri II, 17*, zitiert nach der Ausgabe Marcus Tullius Cicero: *Akademische Abhandlungen. Lucullus*. Text und Übersetzung von CHRISTOPH SCHÄUBLIN. Lateinisch/Deutsch, Hamburg 1995 [Philosophische Bibliothek 479], S. 26f.). Wichtig ist daher die Bemerkung HÜBNERs (Anm. 6), dass die Anlehnung mittelalterlicher Dichtungspraxis an die *evidentia*-Lehre darauf ziele, das menschliche Handeln „aus der mentalen Innenwelt des Einzelnen“ (S. 146) zu lenken.
8. Vgl. den Sammelband: Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit. Hrsg. von UDO FRIEDRICH/BRUNO QUAST, Berlin 2004 (Trends in Medieval Philology 2).
9. Paradigmatisch für die Wertungs- und Ordnungsbedürfnisse, die zur (neuerlichen) Entdeckung der Ästhetik im Mittelalter führen, steht der Aufsatz von MANUEL BRAUN: *Kristallworte, Würfelworte. Probleme und Perspektiven eines Projekts ‚Ästhetik mittelalterlicher Literatur‘*. In: *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*. Hrsg. von MANUEL BRAUN/CHRISTOPHER YOUNG, Berlin 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 1–40. BENT GEBERT nennt jenes Projekt in seiner Rezension des Bandes „zugleich avanciert und ‚retro-theoretisch““ (in: *Arbitrium* 28, H. 1 [2010], S. 25–32, hier S. 25). Letzteres trifft vor allem dort zu, wo differenztheoretisch begründete Befunde historischer Alterität übersprungen werden sollen, damit unter den Parolen „Autonomie“ und „Selbstreflexivität“ das Einheitsphantasma einer entpragmatisierten, den Mühen der Kontextualisierung enthobenen Schönheit, die dem eigenen Urteil nicht länger fremd sein soll, ungestört beschworen werden kann.

2. die Anthropologisierung der Sozialgeschichte mittelalterlicher Literatur: Visualität kann als ein „totales soziales Phänomen“ (MARCEL MAUSS)¹⁰ vormoderner Kulturen verstanden werden. Denn in einer ständisch organisierten Gesellschaft hängt der Rang eines Mitglieds von der Ehre ab, die sich je in den Augen der anderen (der Standesgenossen oder -rivalen) mehrt oder mindert. Ein solcher Vorgang des Zumessens von sozialem Wert ist notwendig an eine *visual culture* gebunden, deren Äußerungen sich nahtlos ins Modell gesellschaftlicher, vor allem höfischer Repräsentation fügen. Der sozialgeschichtlichen Deutung mittelalterlicher Literatur bietet sich mit dem Visualitätsargument daher eine willkommene Gelegenheit, ihre eigenen Hypothesen und Rekonstruktionen historisch zu verallgemeinern und ihnen den Anstrich anthropologischer Fundierung zu geben.¹¹
3. die Generalisierung des Intermedialitätstheorems: Dadurch, dass Visualität eine Eigenschaft benennt, die im weitesten Sinne Bildwerken (Skulpturen und Plastiken, Tafelbildern, Handschriftenilluminationen und Wandmalereien) zukommt, impliziert ihre Diskussion im literarischen Kontext von vornherein die Perspektive der Intermedialität. Deswegen treten *descriptions* und Blasonierungen, Inszenierungen gestischer Kommunikation und optisch hervorgehobener Codes (wie Kleidung und Farben) in den Mittelpunkt des literaturwissenschaftlichen Interesses. Freilich ist mit Intermedialität auch die Annahme einer Pluralität konkurrierender Medien verbunden,¹² eine These, die auf die Herkunft des Begriffs aus Romantik und Spätromantik zurückgeht und eine stärkere Affinität zu den Simulationstechnologien des ‚Gesamtkunstwerks‘ oder zu den Montageverfahren der Avantgardekunst besitzt als zur vormodernen Imaginologie. Denn die kennt nur ein einziges physikalisch und physiologisch fundiertes Medium: den pneumatischen Vorgang der Wahrnehmung als Übersetzung von äußeren Sinnesreizen (egal ob visuell, auditiv, taktil, gustatorisch oder olfaktorisch) in seelische Phantasmen (die von materiellen Gegenständen der phänomenalen Welt ebenso angestoßen werden können wie von deren symbolischen Präsentationen in Bild, Schrift oder anderen Vortragsformen wie Lesung, Schauspiel, Tanz etc.).¹³

10 Vgl. MARCEL MAUSS: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. In: ders.: Soziologie und Anthropologie 2, aus dem Französischen von EVA MOLDENHAUER/HENNING RITTER/AXEL SCHMALFUSS, Frankfurt a. M. 1997, S. 9–144, hier S. 12.

11 Studieren lässt sich jene Ausweitung ursprünglich literatursoziologischer Interessen an den Arbeiten JAN-DIRK MÜLLERS seit seinen ‚Spielregeln für den Untergang‘ (Tübingen 1998); speziell zum Thema mittelalterlicher Visualität vgl. MÜLLERS Aufsätze: Visualität, Geste, Schrift. Zu einem neuen Untersuchungsfeld der Mediävistik. In: ZfdPh 122 (2003), S. 118–132, und ders.: Writing – Speech – Image. The Competition of Signs. In: Visual Culture and the German Middle Ages. Hrsg von KATHRYN STARKEY/HORST WENZEL, New York, Basingstoke 2005 (The New Middle Ages), S. 35–52.

12 Vgl. – wiederum beispielhaft – HAIKO WANDHOFF: Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters, Berlin 2003 (Trends in Medieval Philology 3).

13 Grundlegend für die Rekonstruktion der modernen Pneumophantasmalogie sind die in Deutschland stark verspätet rezipierten Arbeiten von GIORGIO AGAMBEN: Stanzen. Das Wort und das Phantasma in der abendländischen Kunst. Aus dem Italienischen von EVA ZWISCHENBRUGGER,

Insofern ist die von der mediävistischen Literaturwissenschaft entdeckte Visualität wesentlich das Produkt methodischer Voreinstellungen. Wo sie in der Analyse literarischer Werke wie ein Axiom behandelt wird, von dem Textverständnis umstandslos abgeleitet werden soll, muss daran erinnert werden, dass in den Dichtungen selbst *visus*, der Blick und die Sichtbarkeit der von ihm erfassten Objekte, keineswegs wie eine unproblematische Tatsache betrachtet wird. Beispielhaft lässt sich das nachvollziehen an der *visus*-Allegorie aus dem *Liet von Troye*:¹⁴ Herbort von Fritzlar beschreibt dort als eine der Säulen von Helenas Minnekemenate neben den Standbildern eines Sängers (*auditus*) und eines Blumenstreuers (*olfactus*) die Statue einer Tänzerin und Messerwerferin:

Die vf der erftē fule ftunt
 Die was inel vñ gerat
 Vñ fprach vñ trat
 Nachtes vnd tegelich
 Einer tumer fchin gelich
 Vf einer tabelen breit
 Mit golde harte wol geleit
 Vñ mit andere ziere
 Scharfer mezzet fiere
 warf ez fort vñ wider
 Beide hoch vñ nider
 An dem falle ez fie finc. (V. 9299–9310)

Allegorisiert wird der Blick hier gerade in der Unfixierbarkeit und Nicht-Fokussierbarkeit des Nu, in dem seine beiden nur getrennt vorstellbaren Aktionen, Aussenden und Erfassen, koinzidieren. Die Sprunghaftigkeit des Tanzes und die geradlinige Wucht des Messerwurfs, die in ihrer Unvereinbarkeit dennoch dasselbe Phänomen charakterisieren sollen, verbieten es, *visus* anders zu denken als in einer widersprüchlichen Doppelgestalt, die sich in keiner simplen, referentialisierbaren Objektivität stillstellen lässt. Tragfähig wird *visus* letztlich nur im Zusammenspiel mit den anderen Sinnen, die bei Herbort als Ensemble den Gewölbehimmel der inneren Wahrnehmungsarchitektur stützen. Das aber illustriert präzise die These meiner folgenden Untersuchung: Literarisch ist Sichtbarkeit nicht zu denken ohne Rückbindung an hergestellte Evidenz. Im Gegensatz zu dem, was uns moderne Technologien der Visualisierung auf Bildschirmen und Projektionswänden vormachen, ist *what you get* nach der alten Sprach- und Bildtechnologie der Rhetorik und Poetik (mit ihren ethischen, logischen und psychologischen Implikationen) immer auch etwas anderes als *what you see*.

Zürich, Berlin 2005 (Erstausgabe: Turin 1977) und IOAN PETRU CULIANU: *Eros und Magie in der Renaissance*. Mit einem Geleitwort von MIRCEA ELIADE, aus dem Französischen von FERDINAND LEOPOLD, München 2001 (Erstausgabe: Paris 1984). Beide Abhandlungen beziehen sich auf die Untersuchungen ABY WARBURGS zur Psychohistorie und zum Nachleben der Antike; vgl. dazu GEORGES DIDI-HUBERMANN: *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Aus dem Französischen von MICHAEL BISCHOFF, Frankfurt a. M. 2011.

14 Zitiert nach *Herbort's von Fritslâr liet von Troye*. Hrsg. von GEORG KARL FROMMANN, Quedlinburg, Leipzig 1837 (Bibl.d.ges.dt.Nat.-Lit. 5).

II. Gewichtungen im Minnekasus

Paradebeispiel für die Gegenläufigkeit von Sichtbarkeit und Evidenz im selben literarischen Werk ist, so möchte ich zeigen, der *Mauritius von Craûn*.¹⁵ Worum es nach außen hin an der Oberfläche der erzählten Handlung geht, hat HUBERTUS FISCHER in seiner Monographie ‚Ritter, Schiff und Dame‘ durch minutiöse Lektüre gegen die vielfachen Irrtümer der Editions- und Interpretationsgeschichte klargestellt: Die grundlegende Denkfigur ist die eines Minnekasus über die Ökonomie der höfischen Gabe.¹⁶ Einfach realisiert liegt jene Figur im altfranzösischen Fabliau *Du chevalier qui recovra l'amor de sa dame* vor.¹⁷

Ein Ritter will einer Dame den untrüglichen Beweis seiner Liebe erbringen. Sie fordert ihn deshalb auf, unter den Augen ihres Gemahls ein Turnier auszurichten, damit er sich gegen ihn im Kampf bewähre und so um den angemessenen Minnelohn werbe. Tatsächlich gelingt es dem Ritter, seinen Herrn vom Pferd zu stechen und dadurch *seinen* Teil der Verabredung zu erfüllen. Nur ein Ereignis trübt den Erfolg: Beim Tjostieren wird ein Turnierteilnehmer getötet und muss unter einer Ulme (d. h.: in ungeweihter Erde) begraben werden. In der Nacht erreicht den Ritter gleichwohl die erhoffte Botschaft: Er wird von einer Zofe in ein Zimmer gebracht und aufgefordert, bis zum Erscheinen der Dame zu warten. Als *die* ihr Kommen hinauszögert, übermannt den ermüdeten Kämpfer der Schlaf. Das nimmt die spät eintreffende Dame zum Anlass, sich ohne weiteres von ihm abzukehren und dem Schläfer als Beleidiger ihrer Ehre den versprochenen Lohn ein für allemal zu entziehen. Als die Zofe den Ritter über seinen Fehler aufklärt, erbittet er sich den Zugang zum ehelichen Schlafzimmer der Dame. Mit einem Schwert in der Hand tritt er vor seinen schlaftrunkenen Herrn, dem er sich im flackernden Licht der Kernenate als Phantasma des getöteten Ritters vorstellt. Grund seines Erscheinens sei das schmerzliche Bedürfnis, sich den Pardon seiner Herrin für eine Missetat an ihr zu erbitten. Vorher könne er nicht zur Ruhe kommen. Zunächst verweigert die Dame dem *fantome* (V. 234) die Erfüllung des Wunsches. Erst als der Ritter auf die Frage des Herrn, worin denn jenes Vergehen bestehe, seine Verschwiegenheit wahr, belohnt sie solche Diskretion mit der erwünschten Verzeihung. Das Fabliau endet mit dem Hinweis, dass nur auf diesem Weg der Ritter die schon verspielte Liebe seiner Dame zurückgewinnen konnte.

Die amouröse Logik des Exempels ist offensichtlich. Der Ritter sichert sich in dem Moment die Liebe seiner Dame, in dem er sich jeweils in Anwesenheit des Ehemannes auf dem Feld der Ehre wie auf dem Feld der Minne als überlegen erweist. Dabei geschehen jedoch in

15 Ich zitiere die Erzählung nach der diplomatischen Transkription ohne Schrägstriche und Reimpunkte aus dem Ambraser Heldenbuch in der Ausgabe *Moriz von Craûn*. Unter Mitwirkung von KARL STACKMANN/WOLFGANG BACHOFER im Verein mit ERICH HENSCHEL/RICHARD KIENAST hrsg. von ULRICH PRETZEL, 4., durchges. Aufl., Tübingen 1973 (ATB 45).

16 Vgl. besonders das 7. Kapitel ‚Vom Kasus zum Kontraktbruch‘ im oben genannten Buch von HUBERTUS FISCHER: *Ritter, Schiff und Dame. Mauritius von Craûn. Text und Kontext*, Heidelberg 2006, S. 176–200.

17 Der altfranzösische Text findet sich, abgedruckt mit einer Übersetzung von TRUDE EHLERT, in *Mauricius von Craûn. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch*. Nach dem Text von EDWARD SCHRÖDER hrsg., übers. und komm. von DOROTHEA KLEIN, Stuttgart 1999, S. 147–163.

beiden Sphären Katastrophen, die den Ritter aus beiden Ordnungen ausschließen müssten. Doch obwohl der Tod des Turnierteilnehmers ihn mit einer unverzeihlichen Schuld belastet und der Schlaf den Liebhaber für das angestrebte Minneverhältnis disqualifiziert, bestätigt die Koinzidenz beider *mesfaits* (des Todes am falschen Ort und des Schlafes zur falschen Zeit) in paradoxer Weise die höfische Liebe. Indem nämlich Tod und Schlaf durch die List des Ritters von der Seite der faktischen Regelverstöße auf die Seite des Traumhaften und Phantasmatischen verschoben werden, die sich der Kontrolle und der Sanktion durch den überforderten Ehemann entzieht, wird zwischen den Liebenden – ebenso offensichtlich wie insgeheim – ein neuer Pakt möglich: Die listige Intervention des Phantoms stellt die fragile Balance höfischer Minne dadurch wieder her, dass im zweiten Durchgang die *demonstrative* Form des Tausches (Minne gegen Ehre im Turnier) aufgewogen und ersetzt wird durch eine *diskretere und subtilere* Form des Tausches (Verzeihung gegen Verschwiegenheit).

Im *Mauritius von Craûn* wird die Grundstruktur des Kasus beibehalten, die Handlung aber variiert und umgewertet. Zwar geht es auch hier um einen Vertrag, in dem die Gräfin von Beamunt dem Protagonisten Minnelohn gegen die Ausrichtung eines Turniers verspricht. Auch hier stirbt ein Ritter – diesmal ausdrücklich von der Hand des Schlossherrn – auf dem Feld der Ehre und strauchelt der übermüdete Mauritius auf dem Feld der Minne. Doch nimmt die Kemenatenszene eine ganz andere Wendung. Erschüttert vom Erscheinen seines vermeintlichen Opfers, das als Wiedergänger *durchslagen vnd durchstochen/plütig vnd verhawen* (V. 1558 f.) vor ihm auftaucht und mit klirrender Beinschiene die Höllenfahrt seines Mörders ankündigt, fällt der Graf von Beamunt in eine tiefe Ohnmacht. Aufspringend bricht er neben dem Bett zusammen, so dass der Platz des Gatten für Mauritius frei wird. Sogleich nimmt der ihn ein, um mit der Gräfin, die schon den Jüngsten Tag herannahen sieht, – nicht feurig wie ein Minnender auf dem Liebeslager, sondern mechanisch – den Beischlaf zu vollziehen. Nach verrichteter Arbeit gibt er ihr den Ring, der den Kontrakt besiegelt hatte, zurück. So vergilt er seiner Dame jenen *lasterbaren raub* (V. 1637), den sie an ihm durch Vertragsbruch und Verweigerung des Minnelohnes begangen habe.

Die deutsche endet also nicht wie die altfranzösische Fassung mit einer Sublimierung des Minne-Verhältnisses, sondern mit seinem unwiderruflichen Abbruch. Statt auf der Stufe einer *summa consensio* zwischen Dame und Ritter endet die Geschichte auf der untersten, minnefernsten Stufe: Das dezente Einverständnis der hohen Minne verkehrt sich zum *rêroup*,¹⁸ und die Kündigung des Kontrakts durch Mauritius zieht schwerwiegende Konsequenzen für die Gräfin von Beamunt nach sich: Denn die Ehre, die Mauritius bald darauf anderswo sammelt, geht der Minnedame verloren. In einem neu hinzugefügten Gespräch mit ihrer Zofe bereut sie ihren *grossen schaden an Eere* (V. 1718) bitter – *zuspat* (V. 1755), wie sie, ein *todtliche[s] lebenne* (V. 1722) in der gräflichen Burg vor Augen, am Ende selbst zugeben muss. Ziel solcher Umwertung ist nicht, dem Minne-Thema in der Kemenatenszene „ironisch-parodistische“¹⁹ Züge zu verleihen oder gar das minnesängerische Ideal

18 Zum Begriff *rêroup* vgl. JOHN M. CLIFTON-EVEREST: Knights-Servitor and Rapist Knights. A Contribution to the Parzival/Gawan Question. In: ZfdA 119 (1990), S. 290–317.

19 KLEIN (Anm. 17), S. 39, sowie dies.: *Mauricius von Craûn* oder Die Destruktion der hohen Minne. In: ZfdA 127 (1998), S. 271–294.

einer Liebe ohne Lohn an Mauritius' Handeln bloßzustellen.²⁰ Vielmehr erzeugt sie – wie HUBERTUS FISCHER demonstriert – einen Kasus, der die im Turnier restlos verausgabte Freigebigkeit (*milte*) des Ritters gegen die versprochene, dann verzögerte, schließlich verweigerter Gegengabe der Dame abwägt, ihr Verhalten für zu leicht befindet und die Gräfin deshalb ihrer gerechten Strafe überantwortet.²¹

Dabei fallen in der Konstruktion des *Mauritius von Craûn* weitere poetische Zugaben auf der Seite des Protagonisten in die Waagschale: Der Ablauf des Turniers wird eingerahmt von *descriptions* des Auf- und Abbaus eines äußerst kunstvollen landfahrenden Turnierschiffes, das Mauritius als spektakuläre Kulisse der ritterlichen Kämpfe und seiner eigenen grandiosen Großzügigkeit verwendet. Das aus kostbaren Materialien aufwendig hergestellte Artefakt verschenkt er Stück für Stück und treibt seine Verschwendung an die Grenze zur Selbstaufgabe, wenn er beim Verteilen der Güter nicht einmal vor seinen eigenen *hosen* (V. 1072) haltmachen möchte.

Auf die selbstzerstörerische Tendenz der höfischen Gabe weist zudem noch ein anderer Teil in der Disposition des deutschen Textes hin, der ohne Vorbild in der altfranzösischen Erzählung ist: der Prolog. Er erklärt den Weg des Rittertums, die *translatio militiae*, vom Trojanischen Krieg über Alexander den Großen und die römischen Kaiser (Caesar und Nero) bis zum Frankenreich Karls des Großen als eine historische Bewegung, die stets zwischen den Polen Überfluss und Mangel schwankt: Wo die Liebhaber ritterlicher Ehre nicht mehr bereit sind, den *vpige[n] schade[n]* (V. 683), spricht: die „ungeheuren Aufwendungen“²² zu erbringen, die eine Kultur der demonstrativen Verschwendung und der totalen Verausgabung verlangt, da weicht das Rittertum und muss sich eine neue Stätte suchen – gerade so wie Mauritius, als er die lohnunwillige Gräfin verlässt.

Damit schließt sich der Kreis der Erzählung zum durchkomponierten Exempel, das den Minnekasus des *Fabliaus* revidiert und ihn zum Modellfall für das Gesetz ritterlicher Ökonomie ausbaut. Mauritius firmiert in diesem Rahmen als *der* beispielgebende Ritter, dessen Name nicht nur auf einen bekannten *Trouvère* verweist,²³ sondern auch auf den Schutzheiligen des Rittertums – jenen Mauritius, der als Anführer der nur aus Christen bestehenden thebäischen Legion im 3. Jahrhundert unter Maximian den Märtyrertod erlitt und dadurch zum Urbild des *miles christianus* wurde.²⁴

20 WALTROUD FRITSCH-RÖSSLER: *Moriz von Craûn*: Minnesang beim Wort genommen oder Es schläft immer der Falsche. In: *Uf der mâze pfat*. Festschrift Werner Hoffmann zum 60. Geburtstag. Hrsg. von ders., Göttingen 1991 (GAG 555), S. 227–254.

21 Vgl. FISCHER (Anm. 16), S. 231–239.

22 HEIMO REINITZER übersetzt den Vers mit „Es war ein völlig überflüssiger Aufwand“ (*Mauritius von Craûn*. Kommentar, Stuttgart 1999 [ZfdA, Beiheft 2], S. 92); FISCHER (Anm. 16), S. 127 f., ergänzt und klärt: „Der ins Auge stechende Prunk der Schiffsausstattung wird herausgestellt, damit das Staunen und Gefallen bei den Schaulustigen kein Ende hat. Schließlich ist das Schiff insgesamt ein gewaltiger ‚Schaden‘, nur kommt es gerade auf diese ostentative Verausgabung an.“

23 Vgl. FISCHER (Anm. 16), S. 53–58, zur „Pseudobiographisierung“ als „allgemeinere[m] Zug der Literatur des 13. Jahrhunderts“.

24 Dass der Heilige Mauritius – wie die um 1240 datierte Skulptur im Chor des Magdeburger Doms zeigt – als schwarzhäutig dargestellt wurde, tut dem von CHRISTA ORTMANN herausgestellten *na-*

Dies ergibt sich im Nachvollzug des Erzählten Vers für Vers; doch genügt eine solch ein-sinnige Rekonstruktion der Handlungslogik und ihrer augenscheinlichen Ökonomie schon, um auch der Ökonomie der narrativen Form gerecht zu werden? Denn die genannten Amplifikationen des Exempels lassen sich zwar sachlich mühelos einer Intention des Protagonisten auf Steigerung des ‚Spieleinsatzes‘ zurechnen, doch erklärt das allein noch nicht, warum die deutsche Bearbeitung, gemessen an den 254 Versen des Fabliaus, den Umfang des Exempels um das Siebenfache auf 1784 Verse anschwellen lässt. Was besagt es für das Wiedererzählen, wenn das Fabliau die Logik der höfischen Gabe geradlinig umsetzt, während der deutsche Text dieselbe Logik so umständlich neu disponiert, dass der Eindruck entsteht, er wäre aus verschiedenen Vorlagen kompiliert und aus vier isolierbaren Teilen zusammengesetzt:

1. aus dem Prolog, der wegen seines Bezugs zum Trojanischen Krieg, zu Alexander, Caesar und Nero oft gesondert im Kontext mittelalterlicher Antikerezeption behandelt wird;
2. aus dem Erzählkern der bekannten Turnier- und Wiedergängergeschichte;
3. aus den hyperbolischen Ekphrasen des Turnierschiffes bzw. des Liebeslagers und
4. aus dem abschließenden Dialog zwischen Zofe und Gräfin, der im Stile einer *debat* den Minnediskurs resümiert?

Was bedeuten Amplifikation und Neudisposition des Stoffes für die Funktion des Phantasmatischen, das sich im altfranzösischen Text einzig in Gestalt des *fantome* (V. 224) zeigt, im deutschen Text aber über die gesamte Erzählkonstruktion hinweg in vielfältigen Erscheinungen reflektiert wird? Und schließlich: Wo ist bei den genannten Eingriffen in die Erzählökonomie die Klugheit und Artifizialität der Lösung geblieben? Sie bestand ja gerade nicht im Entscheiden des Kasus durch Verurteilung und Bestrafung einer Partei, sondern im Erhalten der Schwebe durch den erneuerten Minnepakt unter den Augen des Ehemanns, und das heißt formal: in der Simultaneität von demonstrativer Sichtbarkeit des Minnepaares und unterschwelliger Evidenz ihres Einverständnisses.

III. *Ordo discretus*

Um diese Fragen angehen zu können, möchte ich zunächst einen Blick auf die Spielräume der Poetik um 1200 werfen: Die *Poetria Nova* Galfreds von Vinsauf (zwischen 1208 und 1214), in der die Tendenzen der lateinischen Schulrhetorik des 12. Jahrhunderts handbuchartig zusammengefasst sind, kennt drei Leitdifferenzen, die auf den verschiedenen Ebenen der *officia oratoris* daran mitwirken, das Verhältnis von Sichtbarkeit und Evidenz auszuformen: die Unterscheidungen zwischen *abbreviatio* und *dilatatio materiae*, zwischen *ordo naturalis* und *ordo artificialis* sowie zwischen *ornatus levis* und *ornatus gravis*. Die erste Unterscheidung betrifft die Alternative, die der Dichter hat, um von der *inventio* des

mentlichen Bezug keinen Abbruch: CHRISTA ORTMANN: Die Bedeutung der Minne im *Moriz von Craun*. In: PBB 108 (1986), S. 385–407, hier S. 404–406. Anders – nämlich als „[g]anz spekulativ“ – sieht das REINITZER (Anm. 22), S. 41.

Stoffes zur *narratio* überzugehen: Er kann zwischen Kürzen und Erweitern der Vorlage wählen. Die grundsätzliche Bedeutung dieser Alternative hat FRANZ JOSEF WORSTBROCK in seinen inzwischen klassischen Aufsätzen ‚*Dilatatio materiae*‘ und ‚Wiedererzählen und Übersetzen‘ für die höfische Adaptation der *matière de Bretagne* und der *matière de Rome* herausgestellt.²⁵ Entscheidend für das Verhältnis von Sichtbarkeit und Evidenz ist dabei, dass in der *Poetria Nova* die Kategorien *abbreviatio* und *dilatatio materiae* nicht einfach als Techniken rhetorischer Ausschmückung verstanden werden. Vielmehr weisen beide Möglichkeiten über die quantifizierbare Arbeit am Stoff hinaus auf einen epistemischen Zusammenhang zwischen Dichtungslehre und Erzählprozess hin.²⁶ Demnach kann es kein literarisches Wiedererzählen geben, das nicht der Evidenz steigenden Hyperbolik des Mehrens oder Minderns gehorcht. Indem die quantitativen Eingriffe nämlich die *materia* formal auf das Äußerste verdichten oder bis ins kleinste Detail entfalten, intensivieren sie die imaginäre Vergegenwärtigung durch die Rezipienten.²⁷ So wird der Sinn der Dichtung

25 Vgl. FRANZ JOSEF WORSTBROCK: *Dilatatio materiae*. Zur Poetik des Erec Hartmanns von Aue. In: Frühmittelalterliche Studien 19 (1985), S. 1–30, sowie ders.: Wiedererzählen und Übersetzen. In: Mittelalter und Frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze. Hrsg. von WALTER HAUG, Tübingen 1999 (Fortuna vitrea 16), S. 128–142.

26 Dass dieser Zusammenhang nicht selbstverständlich besteht, darauf hat GERT HÜBNER hingewiesen: „Die epistemische Differenz [zwischen mittelalterlicher Poetik und moderner Narratologie] erzwingt meines Erachtens die Entscheidung, ob man beschreiben will, was Chrétien oder Hartmann, den begrifflichen Möglichkeiten ihrer Zeit zufolge, wohl zu tun meinten, wenn sie *dichteten*, oder ob man beschreiben will, was sie unseren begrifflichen Möglichkeiten zufolge taten, wenn sie *erzählten*. Denn es gab, und dies ist der wichtigste Aspekt, im 12. und 13. Jahrhundert zwar eine entwickelte, differenzierte und trotz ihrer technischen Ausrichtung durchaus niveauevolle *Dichtungstheorie*, aber nur eine sehr elementare *Erzähltheorie*. Diese beruhte zum einen auf der seit Plato und Aristoteles bekannten Unterscheidung zwischen der Rede des Autors und der Rede der Figuren, die zu Beginn des 13. Jahrhunderts in die Accessus-Tradition einging, zum anderen auf der rhetorischen *narratio*-Lehre.“ (Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im *Eneas*, im *Iwein* und im *Tristan*, Tübingen, Basel 2003 [Bibliotheca Germanica 44], S. 80). Im Anschluss geht HÜBNER zur Diskussion des *evidentia*-Begriffs über, verengt ihn aber mit LAUSBERG argumentationslogisch auf „überzeugungskräftige Wahrscheinlichkeit“ (*verisimilitas*, vgl. HEINRICH LAUSBERG: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, München 1960, § 323, S. 180) und simulierte Augenzeugenschaft durch Figurenrede und *descriptio* (vgl. ebd., § 810–819, S. 399–407), ohne auf die implizite Epistemologie der Wahrnehmung innerer Bilder einzugehen. Auf der Ebene der *tiefen sinne* (*sensus interiores*) geht es aber nicht einfach um die Psychologie der Plausibilisierung, sondern – elementarer – um die Kommunikation zwischen Seele und Außenwelt; zur Rede von den *tiefen* (*ge*)*simmen* vgl. HANS JÜRGEN SCHEUER: *wisheit*. Grabungen in einem Wortfeld zwischen Poesie und Wissen. In: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter. Hrsg. von GERD DICKE/MANFRED EIKELMANN/BURKHARD HASEBRINK, Berlin, New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 83–106, hier S. 87–89, 94, 100, Anm. 37. In seinem späteren Aufsatz zur *evidentia* (Anm. 6) hat HÜBNER diesen Zusammenhang richtig erkannt.

27 Vgl. HANS JÜRGEN SCHEUER: *Numquam sine phantasmate*. Antike in mittelalterlicher Imagination. In: Germanistik in und für Europa. Faszination – Wissen. Texte des Münchener Germanistentages 2004. Hrsg. von KONRAD EHLICH, Bielefeld 2006, S. 381–390, hier S. 383–385.

erst in der umformenden Erzählbewegung, im Über- oder Unterschreiten des Vorgefundenen evident. Das entspricht dem Prinzip der aristotelischen *enérgeia*. PETRA BAHR hat es prägnant charakterisiert:

Sinnliche Darstellungen eines – unanschaulichen – Sinns folgen, anders als der begriffliche Versuch einer Prädikation, einem heiklen Übergang, aus dem keine stillstehende Bestimmtheit [...] resultiert. Der gestiftete Kontext des Heterogenen erzeugt vielmehr eine Reibungsenergie.²⁸

Jener heikle Übergang besteht in unserem Fall in den sprachlichen Modifikationen beim Übertragen des Stoffs in eine Langfassung; die *per dilatationem* erzeugte Reibungsenergie zwischen Vorlage und unähnlich gemachter Bearbeitung aber dynamisiert und verlebendigt die poetisch generierten Phantasmen.

Zusätzlich zur paradigmatischen Relation von *abbreviatio* und *dilatatio* diskutiert die *Poetria Nova* die syntagmatische Achse des Erzählens im Rahmen der Dispositionslehre. Im Gegensatz zu Aristoteles' Doktrin vom übersichtlich gegliederten Lebewesen steigert der Gedanke des *ordo artificialis* die Variabilität des literarischen Bauplans. Galfred nennt acht kombinatorische Alternativen der Eröffnung eines Werks, je nach dem,

- ob man mit der Mitte oder mit dem Ende des Stoffes beginnt (2 Varianten),
 - ob man diese Varianten jeweils um eine einleitende Sentenz oder um ein einleitendes Exempel erweitert (4 Varianten) oder
 - ob man den ‚natürlichen‘ Anfang sententiös oder exemplarisch überformt (2 Varianten).
- Solche Kombinatorik gibt einen Orientierungsrahmen vor, in dem selbst die vollständige Verkehrung des *ordo naturalis*, das Wenden einer Handlung gegen deren augenscheinliche Folgerichtigkeit, vom Erzähler realisiert werden kann, um der sichtbaren Ordnung ein verblüffend neues gedankliches und imaginatives Potential abzugewinnen.

Genau dieses Extrem macht Galfred zum Testfall seines Verständnisses von Erzählökonomie:

Primus apex operis non solum fulget ab ipso
 Fine, sed ipsius duplex est gloria: finis
 Thematis et medium. Trahit ars ab utroque facetur
 Principium, ludit quasi quaedam praestigiatrix
 Et facit ut fiat res postera prima, futura
 Praesens, transversa directa, remota proquinqua;
 Rustica sic fiunt urbana, vetusta novella,
 Publica privata, nigra candida, vilia cara. (V. 118–125)²⁹

28 PETRA BAHR: Darstellung des Undarstellbaren. Religionstheoretische Studien zum Darstellungsbegriff bei A. G. Baumgarten und I. Kant, Tübingen 2004 (Religion in Philosophy and Theology 9), S. 111.

29 ERNEST GALLO: The *Poetria Nova* and its Sources in Early Rhetorical Doctrine, den Haag, Paris 1971 (De proprietatibus litterarum, ser. maior 10), S. 20; eigene Übersetzung.

Der Platz an erster Stelle des Werks erhält seinen Glanz nicht allein vom Ende her, dieser Glanz hat vielmehr einen doppelten Ort (*ipsius duplex est gloria*): das Ende des Themas und seine Mitte. Kunst kann von beiden her einen prägnanten Anfang ableiten, sie treibt ihr Spiel damit wie eine Magierin (*ludit quasi quaedam praestigiatrix*) und bewirkt, dass das Letzte zum Ersten (*res postera prima*), das Künftige zum Gegenwärtigen, das Krumme zum Geraden, das Ferne zum Nahen, das Grobe zum Feinen, das Alte zur Neuheit, das Öffentliche privat, das Schwarze weiß, das Wertlose wertvoll wird.

Indem Galfreds Vergleich die *ars poetica* mit der *ars magica* engführt, unterstreicht er, worauf es beim Wiedererzählen ankommt: auf die Dynamisierung der inneren Wahrnehmung. Deren bilderzeugende Intensität ist dort am höchsten, wo offensichtliche Unterscheidungen künstlich ins Schwanken gebracht werden und in ihr Gegenteil umkippen, wo – mit anderen Worten – die Form invertiert und ihre *ratio* umgepolt wird. Die Besetzung des Anfangs mit dem Ende *et vice versa* ist für solch einen phantasmatischen Prozess des Umwertens aller binären Urteilkriterien das präzise dispositionstechnische Äquivalent. Es lässt die Erzählung in der artifiziell verkehrten Anordnung als Form zweiter Ordnung wie einen Kommentar der Vorlage erscheinen.

Hier setzt die dritte Unterscheidung zwischen *ornatus levis* und *ornatus gravis* an: Denn auch und gerade unter der Bedingung, dass jeder neue Erzählansatz vom Umdisponieren einer ‚natürlichen‘ Abfolge ausgeht, bringt es die überragende Bedeutung, die Galfred der Finalität des Kunstwerks zuspricht, mit sich, dass noch der extreme Positionstausch zwischen Anfang und Ende auf das Erzeugen eines bruchlosen Plots abzielt. Selbst das artifiziellste Rearrangement wird so auf der Ebene der *elocutio* eine kohärente, in sich geschlossene Erzähloberfläche anstreben. Daraus folgt, dass jeder *ordo artificialis* sich dem Leser und Betrachter wiederum im Gewand eines *ordo naturalis* präsentieren wird, nur eben – durch die verdeckten Umbesetzungen – intensiviert und potenziert. Im Glanz so geformter Evidenz arbeitet Poesie daran, die Grenze zwischen *ordo naturalis* und *ordo artificialis* zu überschreiten und im selben Zug ihre Transgression zu invisibilisieren, indem sie ein Strahlen (*fulgor, gloria*) freisetzt, das die direkte Beobachtung des Übertritts vereitelt. Damit wächst zugleich der Anspruch an das *iudicium*, die Urteilskraft der Hörer und Leser, weil sie, um einem derart modifizierten Werk gerecht zu werden, in der Lage sein muss, gerade im Natürlichen das Artifizielle zu erkennen.

Die *Poetria Nova* hat für diesen dritten Darstellungs- und Rezeptionsmodus einen eigenen Begriff. Sie spricht von einem *ordo discretus* (vgl. V. 744). Er erfordert einen doppelten Blick: den auf die *facies verbi* (vgl. V. 745), die nach außen sichtbare, bruchlose Oberfläche des Erzählens, und gleichzeitig den auf die *mens verbi* (vgl. V. 744), die den tiefen sinnen der Imagination zugeordnete Evidenz des Vor-die-inneren-Augen-Stellens. Deren intensitätssteigernde Operationen laufen verdeckt ab, treten aber punktuell als *colores* (rhetorische oder topische Überschüsse, die wie Farben wieder ins Auge fallen) oder als bestimmte Negationen der ‚natürlichen‘ Folgerichtigkeit an die Erzähloberfläche. Im *ordo discretus* der *elocutio* greifen *ordo naturalis* und *ordo artificialis* so ineinander, dass die geradlinige und die retrograde Erzählweise simultaneisiert werden und in einer Kohärenzebene zusammenschießen.

IV. Troja *reloaded*

Facies und *mens verbi* entsprechen in der ‚Neuen Poetik‘ der Distinktion von Sichtbarkeit und Evidenz. Die sinnlich-mentalistiche Metaphorik der Terminologie Galfreds verknüpft das Zusammenspiel von äußerem Blick und innerer Wahrnehmung mit der Sprachlichkeit der Dichtung. Sie bildet das Feld, dessen diskrete Ordnung es erlaubt, an der ausgedehnten oder verdichteten, bruchlosen oder durchbrochenen, figural mehr oder weniger stark elaborierten Oberfläche des Poems die Wirkungen einer verdeckten Dynamik des Wiedererzählens und Umwertens in Spuren abzulesen. Dass dieser Befund einer doppelten Extension des Erzählens – von der Dispositionslehre her beschrieben: einer geradlinigen und einer invertierten Leserichtung in ein und derselben ‚intensiven Form‘ – von der lateinischen Schulpoetik auf die Komposition des *Mauritius* übertragen werden kann, wird vom Prolog der Dichtung selbst nahegelegt: In den Versen 33–41 weist der Erzähler auf das Problem mangelnder Augenzeugenschaft hin, das ihn, nachdem er den Topos vom Ursprung des Rittertums aus Troja durch eine Liste der Trojanischen Helden aufgerufen hat, daran hindert, einen Trojaroman vorzulegen:

Ich sagte auch wol fürbas
 von Troÿ: was hulffe das?
 wir mügen es lassen beleiben
 Es künde nyemand gar geschreiben
 Dares der da was
 der die nacht schrib vnd las
 was des tages da geschach
 als Ers mit augen ane sach
 dem gepristet an dem mëre.

Damit ist die grundlegende Spannung zwischen *facies* und *mens* angesprochen, die der Rhetorisierung des Erzählens Bahn bricht: Selbst wer wie einst Dares die Ereignisse des Trojanischen Krieges mit eigenen Augen gesehen hätte, müsste an der Fülle der *materia* scheitern, weil er die Totalität der Geschichte allein im Blick auf das Geschehen nicht festzuhalten vermöchte. Zugleich setzt die bestimmte Negation, im Folgenden könnte zwar von Troja weitererzählt werden, doch helfe das nichts, weil das Ergebnis stets zwangsläufig lückenhaft bleibe, ein erstes Signal: Der Trojanische Ursprung wird im Fortgang der Erzählung latent und transformiert, also durch die Negation hindurch noch eine bemerkenswerte Rolle spielen.³⁰

Das führt der Prolog an einer prominenten Exempelfigur vor. Dass ‚Alles-Sehen-Wollen‘ nicht etwa ‚Alles-Verstehen-Können‘ bedeutet, zeigt Kaiser Nero, dessen perverser

30 Zur Technik des Erzählens durch Negationen vgl. HANS JÜRGEN SCHEUER: Vatermord in der Kemenate. Freuds ‚Verneinung‘ und die Arbeit an den inneren Bildern im Spiegel vormodernen Erzählens (*Herzog Ernst*). In: *Erinnern und Entdecken. Zur Aktualität Sigmund Freuds*. Hrsg. von WOLFGANG HEGENER u. a., Gießen 2007 (Bibliothek der Psychoanalyse), S. 93–121.

Visualisierungszwang darauf hinausläuft, das Imaginäre, das höfische Kultur im Innersten trägt, zu zerstören. Nero verstößt dabei gleich doppelt gegen die Prinzipien der *hövescheit*: gegen die Gebote der *minne* und der *êre*. Um den *secreta mulierum* auf den Grund zu gehen, schreckt er nicht davor zurück, sich selbst am eigenen Leib als Mutter erfahren zu wollen bzw. nach dem Scheitern seiner künstlichen Schwangerschaft die eigene Mutter aufschneiden zu lassen, um mit eigenen Augen zu sehen, *wo in jr die stat so weÿt/an dheimen ende wêre/daraus Sÿ jn gepâre* (V. 184–186). Seiner *curiositas* hemmungslos fröhnd, sieht er durch die Sektion tatsächlich *vnnder die pruste/vnd allen den leÿb hin ze tal/der wunder ane zal* (V. 192–194); doch der Respekt vor dem Geheimnis der Herkunft und vor der Integrität der Frau ist dahin. Dass ein solcher Mangel an Rücksicht aus einem Mangel an Imaginationskraft resultiert, belegt Neros folgenreichste Untat, der Brand Roms: Er lässt die Stadt anzünden, auf *daz Er gesahe/was zu Troÿe geschahe* (V. 219 f.). Die *imago*, die einzig als Erinnerungsbild in der *matière de Rome* gespeichert vorliegt, soll durch den Sinnesreiz der in Flammen stehenden Metropole stimuliert und die seelische Arbeit der Evidenzherstellung durch pure Visualität ersetzt werden. Das Resultat könnte verheerender nicht sein: Solch todbringend manifeste Verlebendigung führt zum Exodus der *Ritterschaft* (V. 231). Erst *ze karlingen* (V. 238) stößt sie wieder auf die richtigen Lebensbedingungen, wo sie in Roland und Olivier ihre neuen Kriegshelden, in Mauritius aber ihren exemplarischen Minneheros findet.

Zweierlei leistet das so konstruierte Exempel: Zum einen wird an ihm deutlich, dass Adelskultur nur existieren kann, wenn ihre Sichtbarkeit mit imaginärer Sublimation einhergeht. Wichtiger noch für unseren Zusammenhang aber ist, dass es zum anderen die erste diskrete Spur zur Rekonstruktion des *ordo artificialis* legt: Vermittelt über Neros frevlerisches *reenactment* der alten Geschichte, wird Mauritius' Handeln von Anfang an in eine typologische Beziehung zum Untergang Trojas gesetzt.

Zu einer weiteren, phantastisch verqueren Evokation des Trojanischen Krieges kommt es in der Ekphrasis des Turnierschiffes. Dessen *gestelle* (V. 638) ist mit Planken bauchig wie ein Schiffsrumpf verkleidet und *mit grosser vnküste* (V. 653) auf ein *gerüste* (V. 654) montiert, *daz man es aufschiebēn/ab wegk solte triben* (V. 655 f.). In seinem *Mauritius-Kommentar* hat HEIMO REINITZER auf das literarische Modell dieser Konstruktion aufmerksam gemacht.³¹ Es entspricht auf den Reim genau der Beschreibung, die im Epos Heinrichs von Veldeke³² Eneas vom Einzug des Trojanischen Pferdes ins Innere der Stadt gibt:

ez gienk ûffe schîben:
dô hiezen wir ez triben
vor unsers munsters tor,
ûf einen hof dar vor
wîten unde langen. (45,19–23, V. 1163–1167)

31 Vgl. REINITZER (Anm. 22), S. 89.

32 Heinrich von Veldeke: *Eneasroman*. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von LUDWIG ETTMÜLLER ins Neuhochdeutsche übersetzt, mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von DIETER KARTSCHOKE, Stuttgart 1986, Nachdruck 2007.

Deutlicher noch zeichnet sich dieses Vorbild ab, wenn man mit Galfred von Vinsauf von der Macht der Poesie ausgeht, bewegte Bilder (*imagines agentes*) durch Umkehrung und Negation antitypisch hervorzurufen. Dann nämlich zählen auch die vielen durch die Seitenwände getriebenen Löcher – *da solten Sper ynne steen/als daz Schif weg wolte geen* (V. 647 f.) – sowie der Hinweis auf den verborgenen Antriebsmechanismus der Wunderapparatur:

Er bracht darein mit liste
 daz es lützel leüte wiste
 Ros die es ziehen soltenn
 wann Sy farn wolten
 Zwischen tuechen vnd den tillen
 da richtet man sylen
 Vnd *spien* die Ros darynn. (V. 723–729)

Jene Details machen Mauritius' Turnierschiff zu einem umgestülpten Trojanischen Pferd: nach außen waffenstarr, im Inneren aber voller verborgener Pferde, dazu bestimmt, ein Memorierphantasma materiell in Gang zu setzen und so die Schwelle zwischen *trawm* (V. 735) und Realität zu passieren, damit sich Mauritius den Zugang zum Innersten der Minneburg und ihrer uneinnehmbaren Herrin erstreite.³³ So folgt im *ordo artificialis* der Troja-Anspielungen auf die Zerstörung der Stadt die List des Odysseus in Gestalt des (gewendeten) Hölzernen Pferdes.

Der dritte typologische Bezug führt noch einen Schritt zurück in der Troja-Materie. Er vollzieht sich in der Beschreibung der *kemmenaten* (V. 1097), in der Mauritius nach dem Turnier der versprochene Minnelohn entrichtet werden soll. Der Raum ist wie auch sonst die erotischen *loci amoeni* höfischer Epik allein durch einen *paumgarten* (V. 1093) zugänglich und mit Wandmalereien, Mosaiken, farbigen Glasfenstern und kostbar bestickten Stoffen ausgestattet zu einer *camera d'amore*. Besonders hebt der Erzähler darin eine Steppdecke über dem Minnebett hervor, die er mit einem auffälligen mythologischen Exempel verknüpft: *darob lag ein golter da/Ich wene fraw Cassandra/Nye besser werch geworchte* (V. 1135–1137). Zwar verbindet sich mit dem Namen Cassandra die Geschichte von der Gabe ihrer Wahrsagekunst, die Apollo ihr erst verleiht und dann vergiftet durch den Entzug

33 Meine pointierte Deutung tut den Kommentarbefunden, die das Turnierschiff – mit FISCHER gesprochen – als „polysemantisches Gebilde“ (Anm. 16, S. 131) charakterisieren, keinen Abbruch. Abgesehen von den Möglichkeiten historischer Referentialisierung (Brautwerbung Friedrichs II., Carroccio), deuten die Figuren der Erzählung selbst das Phänomen des landfahrenden Schiffs (als Arche, St. Brandans Boot, Erscheinung des Antichristen und Vorzeichen des Jüngsten Tages), ohne zu einem eindeutigen Urteil zu kommen. Offenbar ist seine Konstruktion als Artefakt darauf angelegt, die *ratio* zu irritieren, indem sie unterschiedliche Bilder aus der *memoria* aktiviert. Eine Fokalisierung jenseits bloßer Vieldeutigkeit findet in der Erzählung dennoch statt: Die Funktion des Fahrzeugs für Mauritius wird ersichtlich aus dem imaginären Verschmelzen von Brautzug (vgl. V. 747 f.) und Raubzug (vgl. V. 862–872). Beide Motive demonstrieren, dass es Mauritius beim Bau seines Turnierschiffs über die Einlösung seiner Vertragspflicht hinaus darum geht, einen Brautraub in Szene zu setzen.

aller Glaubwürdigkeit, nachdem sie dem Gott – wie die Gräfin von Beamunt ihrem Ritter – den versprochenen Minnelohn verweigert hat. Doch als Webkünstlerin ist die Trojanerin in der mittelalterlichen Literatur sonst nur schwach belegt.³⁴ Der Ort ihrer exemplarischen Nennung ergibt jedoch im Kontext des *ordo discretus* einen präzisen Sinn. Die Antizipation des verweigten Minnelohns geht einher mit der Allusion auf die Prophezeiung Cassandras, die die Trojaner vergeblich davor warnt, das Pferd ins Innere der Stadt zu bringen. Wo aber der imaginären Vergegenwärtigung das Kunstprinzip rückläufigen Erzählens zugrundeliegt, ist es nur konsequent, wenn dem Einholen des Hölzernen Schiffes/Pferdes die Anspielung auf das *vaticinium Cassandrae* folgt.

Außerdem markiert in einer zweiten historischen Analogie das Bett die Stelle, wo König Salomo als Minnetor

[...] lag vnd slief
 darÿnne Venüs anrűeff
 bis daz Sÿ jn erwackte
 mit Jrem pogen Sÿ jn erschrackte
 Sÿ schos jn an sein hertze
 daz jn derselbe schmerzete
 drucket bis an sein ennde
 Ermüsse *in ir* gebende
 wie weÿss so Er wære
 Sy machet Jn witze läre. (V. 1163–1172)

Nach dem Aufrufen des Untergangsszenarios aus der *memoria* und nach dem Übergang des hölzernen Pferdes aus dem Traum in die leibhaftige Präsenz der *imaginatio* (Turnierschiff) ist damit die dritte Instanz des Wahrnehmungsprozesses angesprochen: die *ratio*, die, von *minne* traumatisiert und umstrickt, alle bekannten Verhältnisse vor dem inneren Auge umkehrt, aufhebt und den Betrachter um sein klares Urteil bringt.

In einem solch spiegelverkehrten Verhältnis stehen im *Mauritius* schließlich auch Turnier- und Wiedergänger-Erzählung zueinander. Wurde in der Ekphrasis des Turnierschiffes das reale, materielle Objekt als ein Phantasma behandelt, das sich nach dem Turnier durch die *mitte* des *Mauritius* ebenso ins Nichts eines Traumbildes auflöste wie der gerüstete Ritter selbst, so wandelt sich nun dessen Phantom in eine präsente Realität: Sie manifestiert sich im physischen Vollzug des Geschlechtsakts. Im Rahmen dieses Spiegelkalküls, das die Differenz zwischen materieller und imaginärer Präsenz im Artefakt überspringt, ist nicht zuletzt *Mauritius'* Rede vom *lasterbaren raub* (V. 1637) zu denken. Sie bezieht sich offenbar nicht nur auf die gestörte Ökonomie der höfischen Gabe, sondern zugleich auf eine

34 Vgl. KLEIN (Anm. 17), S. 217f., und die kritischen Anmerkungen zu angeblichen Parallelen der Cassandra-Deutung bei Gottfried und im *Roman d'Eneas* bei REINITZER (Anm. 22), S. 148–150. Er spricht von einer „(erzählfunktional begründete[n]), Erfindung“ des „Mauritius“-Dichters [...]. Sie liefert den Vorwand, Cassandra als (warnende, implizit wertende bzw. kommentierende) Exempelfigur an den Ort zu stellen, an dem die Gräfin [den] versprochen[en] Lohn nicht gewährt“ (S. 149).

Memorierformel, die auch Konrad von Würzburg in seinem *Trojanischen Krieg* aufgegriffen hat. Dort wendet sich Helena an Paris, als dieser ihr auf Menelaos' Burg als potentieller *sláfgeselle* entgegentritt, mit der Bitte:

niht zücent mir von mīner schame
deheinen lasterbæren roup,
durch daz mīn lop niht werde toup
an kiuscheclicher stætekeit. (V. 21828–21831)³⁵

HEIMO REINITZER hat darauf hingewiesen, dass ein derartiger intertextueller Rollentausch, der Mauritius die Rede der Helena in den Mund legen würde, als satirische Pointe im Sinne eines Verkehrte-Welt-Topos gelesen werden könnte.³⁶ Doch ganz unabhängig von dieser Interpretationstendenz und dem damit verbundenen Quellen- und Datierungsproblem erlaubt das erklärungsbedürftige Auftauchen des *roup*-Motivs am Ende des Exempels die vierte und zugleich am weitesten zurückgreifende Verknüpfung mit dem Troja-Stoff: Wie sich bereits darin andeutete, dass Mauritius sein Minneturnier inszenierte als *âventiure* zu Schiff, dem *die leute/recht als einer preüte* folgen (V. 747 f.), erweist sich seine Geschichte vom Ende her als eine ins Phantastische gesteigerte Wiedererzählung der Entführung Helenas. Nach Mauritius' Auf- und Abtritt als Gespenst, das in der Retrospektive des *ordo artificialis* zugleich einen *niuwen Paris* heraufbeschwört (wie bereits im Turniergeschehen, wo Mauritius als königlich-singuläre Erscheinung – *nyeman wann Er eine* [V. 971] – aus dem Schiffsleib herausreitet), begegnet die Gräfin von Beaumont schließlich frühmorgens auf der Zinne der Burg, nicht tot und nicht lebendig, als isoliertes, entwurzeltes erotisches Phantasma:

da gieng Sý durch jr trawrn
da v̄ber die Burgkmaurn
ein laube was gehangen
da kam Sý ainig gegangen
in ein venster Sý gestünd
als senende weyb oft thünd
den layd von liebe ist geschehen
die mûs man trawrende sehen. (V. 1701–1708)

Die sehnsuchtsvoll Trauernde stellt die *imago* einer neuen Helena vor. Zwar taugt sie nicht länger wie bei Konrad von Würzburg zum Auslösen eines Krieges – ihr potentieller Entführer ist ja längst weitergezogen. Doch sorgt sie wie ihr trojanisches Vorbild, als dessen literarisches Konterfei (*contrafactum*, *contresait*) sie dient, dafür, dass die Ritterschaft in Gestalt des Mauritius ihre Dialektik von Überfluss und Mangel, von *Vppic vnd jrre* (V. 367), wei-

35 Zitiert nach: *Der Trojanische Krieg* von Konrad von Würzburg. Nach den Vorarbeiten KARL FROMMANN'S u. JOHANN FRANZ ROTH'S zum ersten Mal hrsg. durch ADELBERT VON KELLER, Stuttgart 1858 (StLV 44), Nachdruck Amsterdam 1965.

36 Vgl. REINITZER (Anm. 22), S. 188.

terverfolgt, weiter *ère* akkumuliert und *guot* verschwendet – wenn auch fern der Gräfin an einem neuen Ort.

Damit ist dem *Mauritius von Craûn* in der Tat ein Kunststück gelungen: Er hat aus der Not lückenhafter Übersicht über den Stoff des Trojanischen Krieges die Tugend einer retrograden Wiedererzählung gemacht. Über vier Merkpunkte (Topoi) ruft sie die gesamte *materia* von Helenas Entführung bis zum Untergang Trojas auf und rearrangiert und verdichtet sie zu einer neuen Totalität.³⁷

Er hat zudem in der Form des invertierten Trojaromans eine verblüffende Lösung dafür gefunden, wie der Ursprung der Ritterschaft so erzählt werden kann, dass er sich vom Untergangsszenario der *destructio Troiae* abkoppeln und der kasuistischen Logik eines Exempels einschreiben lässt. Das bedeutet, dass der *Mauritius* anders als der herkömmliche mittelalterliche Trojaroman keine Geschichte (*histoire*) des Rittertums erzählt, sondern das innerste Bewegungsgesetz (*discours*) eines aus der Troja-Materie entwickelten Geschehens anhand eines Kasus vor Augen führt, der sich so oder im Gewand eines erneut veränderten imaginären Arrangements an jedem merkwürdigen Ort, zu jeder erinnernswerten Zeit ansiedeln und wiedererzählen ließe.

Schließlich hat die Re-Narration, indem sie die alte Geschichte Trojas rückwärts entfaltet, nicht nur eine extreme Variante der hochmittelalterlichen ‚Neuen Poetik‘ mustergültig

37 Angelegt ist diese Technik der Evokation des großen historischen Geschehens hinter einer ganz anders gerichteten, dialogisch inszenierten Aktualität im Briefwechsel zwischen Paris und Helena aus Ovids *Heroides* (Lateinisch/Deutsch, übers. und hrsg. von DETLEV HOFFMANN/CHRISTOPH SCHLIEBITZ/HERMANN STOCKER, Stuttgart 2000), die gewiss die literarische Folie zum *Mauritius* bilden. Von hier dürfte nämlich das Tauschmotiv genommen sein, das in Helena die *praemia magna* (XVI, 19 u. 374; vgl. auch 265), *bona praeda* (XVI, 154), das *pretium magni certaminis* (XVI, 263) oder das *iudicii pretium* (XVII, 122) bzw. schließlich die *praemia summa* (XVII, 132) ausstellt und durchweg auf der Basis einer erotisierten und deshalb in Sichtbarkeit und Latenz gespaltenen Wahrnehmung der Figuren operiert. So deutet Paris den Fackeltraum seiner Mutter Hekuba, die Traumvision (*sub imagine somni*) der Zerstörung Trojas, auf seinen eigenen Liebesbrand hin um, der ihn zur Entführung Helenas zwingt (43–50). Solche Dialektik von Klarsicht und Verblendung geht zurück auf den antiken Streit (Homer – Herodot – Plutarch) um den Status Helenas: Ist der Trojanische Krieg um eine Frau oder um ein (Stand-)Bild geführt worden? Seit Gorgias' *Enkomion Helenes* ist die Aufgabe ihrer Verteidigung nicht nur rhetorisches Kabinettstück (*paignion*), sondern auch Ausweis für die Macht der Rede (*lógos dynástes mégas estín*, Gorgias, frg. 11, 8; zitiert nach: Gorgias von Leontinoi. Reden, Fragmente und Testimonien. Griechisch/Deutsch. Hrsg. mit Übers. und Kommentar von THOMAS BUCHHEIM, Hamburg 1989). In jener apologetischen Tradition steht noch im 12. Jahrhundert Balderich von Bourgueil (hrsg. von KARLHEINZ HILBERT, Heidelberg 1979), wenn er in seinen *carmina* 7 und 8 nach dem epistolären Muster Ovids gegen allen Augenschein der historischen Katastrophe das Nicht-Erwartbare belegt: die durch kein Verlangen je getrübt *castitas* der Helena. In diesem Kontext kündigt Paris, in unbewusster Antizipation des Angriffs der Griechen auf Troja, an, mit einer ganzen Flotte gegen Menelaos' Burg auszurücken. Darauf antwortet ihm Helena: *Tres tantum naves electo milite comple* (323). Sie antizipiert damit in der Schiffsgestalt das Trojanische Pferd und offeriert so ein mögliches *missing link* seiner Transformation zum Turnierschiff des *Mauritius*. Generell gilt für den *Mauritius* die Feststellung FISCHERS (Anm. 16), S. 138: „Überall scheint durch die Textur der ovidianische Grund hindurch.“

umgesetzt. Darüber hinaus hat sie in ihrem eigentümlichen *ordo discretus* genau diejenige Form gefunden, die durch die gegenläufigen Leserichtungen des *ordo naturalis* und des *ordo artificialis* ihrem Gegenstand – wie keine andere – gerecht zu werden vermag: der alles verkehrenden Macht der *minne*. Sie stimmt darin mit den Verfahren und Wirkungen der *ars poetica* und der *ars magica* überein, dass sie diskret unter der Oberfläche einer geschlossenen Erzählung aus dem Ältesten das Neueste macht, indem sie das Innerste nach außen kehrt und das Ende an den Anfang verrückt.