

Vom Suchen und Finden der Liebe

Einleitung

Dieses Buch handelt von fünf höfischen Romanen sowie einem kürzeren Fragment, die noch heute als Klassiker der höfischen Literatur des Mittelalters gelten:¹ Heinrichs von Veldeke *Eneas*, Hartmanns von Aue *Erec* und *Iwein*, Wolframs von Eschenbach *Parzival* und *Titurel* sowie Gottfrieds von Straßburg *Tristan*. Mit Ausnahme des Eneasromans sind diese Werke der *matière de Bretagne* zuzuordnen, dem Erzählstoff um den sagenhaften König Artus oder, wie im *Tristan*, König Marke, der ein Hauptspielfeld für den höfischen Roman um 1200 bildet. Der *Eneas* nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als er die Perspektiven des neuen, romanhaften Erzählens im Gewand eines antiken Stoffes auslotet. Von den nachfolgenden Autoren wird er vielfach adaptiert, zitiert und als Begründer einer neuen Erzählkunst geradezu gefeiert. Schon daran zeigt sich, dass die Romane von Anfang an recht eng aufeinander bezogen sind. Dieser poetologische Diskurs beginnt mit Veldekes *Eneas* im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts und findet mit dem *Titurel* Wolframs von Eschenbach rund 40 Jahre später ein vorläufiges Ende. Damit scheinen die zentralen Positionen *dieser* Debatte ausgetauscht. Nach 1220 tritt die deutsche Literatur in eine neue Phase ein, in der kaum noch literarische Texte aus Frankreich bearbeitet werden.

Alle oben genannten Texte mit Ausnahme des *Titurel*, der offenbar eine Eigendichtung darstellt, sind bearbeitende Übersetzungen französischer Vorlagen. Da der Begriff der Übersetzung jedoch die originelle Art der Bearbeitung kaum zu fassen vermag, hat es sich in der Mediä-

¹ Die Forschungsliteratur zur mittelhochdeutschen Klassik ist mittlerweile in ihrer Gänze nicht mehr zu überschauen. Ich nutze den Anmerkungsapparat daher zum Verweis auf diejenigen Forschungspositionen, die für meine Argumentation wichtig sind. – Siehe zum Klassiker-Begriff HAUG 1988; TOEPFER 2019.

vistik in den vergangenen Jahren eingebürgert, vom *Wiedererzählen* zu reden.² Dabei folgen die Dichter im Großen und Ganzen ihren Vorlagen, reichern sie aber in ihren übersetzenden Neufassungen mit eigenen Zutaten an und setzen auch inhaltlich neue Schwerpunkte. Gelegentlich, wie etwa in Wolframs *Parzival*, werden auch längere Passagen neu hinzugedichtet. Wo solche Erweiterungen, Kürzungen oder Akzentverschiebungen auffällig sind, gehe ich kursorisch auch auf die Vorlagen der deutschen Werke ein. Dagegen hätte es den Rahmen gesprengt, die französischen Texte systematisch mit einzubeziehen. Eine Ausnahme mache ich bei Chrétien de Troyes, den ich ausführlicher behandle, weil seine Begründung der neuen Poetik im Roman von *Erec et Enide* auch für die deutschen Texte grundlegend ist. Ich konzentriere mich in meiner Lektüre also auf den kreativen Wiedergebrauch einer Literaturgattung, der sich im Vollzug des übertragenden Wiedererzählens neue Sinndimensionen eröffnen. Über diese poetologischen Perspektiven verständigen sich die deutschen Romane untereinander, weniger mit ihren französischen Vorlagen.

Doch warum ist es überhaupt nötig, diese viel diskutierten und gut erforschten Roman-Klassiker des Mittelalters neu zu lesen? Die Grundannahme, von der ich ausgehe, ist recht einfach. Sie lautet, dass das eigentliche Thema, um das sich die höfischen Romane drehen, die Liebe ist und dass sich alle anderen Themen, die darin außerdem noch auftauchen, der zentralen Minne-Thematik zu- und unterordnen lassen.³ Auch diese Auffassung ist vielleicht nicht neu, doch wenn man sie zu Ende denkt, hat sie einige Konsequenzen, die ich auf den folgenden Seiten kurz skizzieren will. Die Geschichte, die ich erzähle, beginnt mit Heinrich von Veldeke, der in seiner Bearbeitung des anonym überlieferten *Roman d'Eneas* im letzten Drittel des 12. Jahrhunderts ein Modell schuf, wie sich auch im deutschen Sprachraum die feine, höfische Liebe, die bis dahin Domäne der Minnesänger war, in Gestalt eines paargereimten Versromans zum Sujet des epischen Erzählens machen

² Grundlegend zu Begriff und Konzeption WORSTBROCK 1999.

³ Ich werde Minne und Liebe im Folgenden weitgehend synonym benutzen, allerdings im Zweifelsfall Minne eher die allegorische Figur nennen, Liebe dagegen das konkrete Verhältnis der Liebenden bzw. von der Minne Ergriffenen. Siehe dazu KOLB 1958; SCHNELL 1990; SZIRÁKY 2003, 52-62.

ließ. Etwa zur gleichen Zeit verfolgte Chrétien de Troyes, der schon die Lieder der provenzalischen Trobadors für den französischen Norden adaptiert hatte, ein ähnliches Projekt. In seiner Neuschöpfung des Artusromans, der den Beginn der fiktionalen Literatur des Mittelalters markiert, siedelt er die Geschichten von Rittertum und Liebe in einer märchenhaften, mythologisch geprägten Wunderwelt rund um den sagenhaften König Artus an. Hartmann von Aue überträgt mit seinen Adaptionen des *Erec* und *Iwein* zwei dieser Artusromane wenig später ins Deutsche. Anders als in den Liedern der Trobadors, Trouvères und Minnesänger, die meist um eine imaginäre, unerreichbar scheinende Ehebruch-Minne kreisen, um das Glück, das sie verheißt, aber auch um das Leid, das sie erzeugt, wird die Liebe in den Artusromanen – wie schon im *Eneas* – als eine ebenso gelingende wie gesellschaftlich legitime, vor allem aber dauerhafte, gegenseitige und beglückende Angelegenheit erzählt.

Was ein Minnesänger also niemals erreichen konnte, weil es durch die „Paradoxie der unerreichten Liebe“ im Hohen Sang geradezu gattungsgemäß ausgeschlossen war,⁴ kann in der Romanwelt endlich realisiert werden: Liebe, Ehe und adlige Herrschaft finden einen Ausgleich, auch wenn dieser manche Krise überwinden muss. Vor diesem Hintergrund werde ich zu zeigen versuchen, wie sich der höfische Roman gezielt als Überbietung und Vollendung des nur einseitigen und daher irgendwie unvollständigen, fragmentarisch anmutenden Gesangs von der Liebe in Stellung bringt. Dieser Überbietungsgestus findet sich ganz besonders ausgeprägt bei Wolfram von Eschenbach, der mit seinem *Parzival* ebenfalls einer Vorlage Chrétiens folgt, diese jedoch radikaler umgestaltet, als Hartmann dies tat. Das liegt auch daran, dass Chrétiens letzter Roman, der *Perceval*, von seinem Autor offenbar nicht mehr abgeschlossen wurde und nur als Fragment existierte.

Lediglich in der Ehebruchhandlung von Gottfrieds *Tristan* und, freilich auf andere Weise, im Untergangsszenario von Wolframs *Titurel*, die am Ende meiner Textreihe stehen, scheint das Muster aufgebrochen zu

⁴ KELLNER 2018, 9, bringt diese Paradoxie gut auf den Punkt: „Der Liebende und Sänger ersehnt die Liebeserfüllung mit einer Dame, die er sich gerade nicht wünschen darf, denn würde sie seinem Begehren nachgeben, wäre sie nicht sie schönste und beste, als welche er sie besingt.“

werden, die einseitige, entbehrungsreiche Minnesänger-Liebe durch eine wechselseitige, beglückende und dauerhafte Romanhelden-Liebe zu überbieten. Zugleich weisen diese Erzählungen, die beide kein ordentliches Ende mehr haben und ebenso wie Chrétiens *Perceval* als Fragmente gelten, zahlreiche Bezüge zur lyrisch-musikalischen Minnesänger-Kunst auf. Ob der *Tristan* und der *Titirel* aufgrund äußerer Umstände (wie dem Tod des Autors oder dem Entzug seines Dichtungsauftrags) nicht vollendet werden konnten, lässt sich heute nicht mehr mit Gewissheit sagen. Da beide Texte jedoch auch eine formale Dekonstruktion des höfischen Liebesromans aufweisen, will ich versuchen, die Fragmentarizität des *Tristan* wie des *Titirel* der Interpretation zugänglich zu machen. Auch dabei wird der Bezug zur Lyrik, besonders das Eindringen liedhafter Aspekte in den Raum des Erzählens, einen Ausgangspunkt bilden. Nachdem sich der höfische Roman, angefangen mit Heinrichs von Veldeke *Eneas*, als erzählende Überbietung der einseitigen, unbelohnten und leiderzeugenden Minnesang-Poetik positioniert hat, als das romanhafte Auserzählen dessen, was in der Minnekanzone notwendig ausbleibt – dauerhaftes Glück und Gegenseitigkeit in der Liebe, aber auch weibliches Sehnen und weibliche *triuwe*, bis hin zu mächtigen Königinnen, die um die Liebe ihrer Herzöge werben –, kehren Gottfrieds *Tristan* und Wolframs *Titirel* in gewisser Weise zur Einseitigkeit und Unabgeschlossenheit der Sangdichtung zurück. Beide Texte erscheinen mit ihrem offenen Ende – hier borge ich mir eine Formulierung von Hartmut BLEUMER und Caroline EMMELIUS – als eine Art „lyrisches Fragment“.⁵

Damit ist die eine Seite des Themas benannt, um das es in diesem Buch gehen soll: die Minne als Gravitationszentrum der höfischen Romane um 1200 und eine neue Erzählkunst, die radikal von der Liebe her zu denken ist. Diese Liebe zwischen den Menschen, aber auch zwischen Gott und den Menschen, war bereits seit der Wende vom 11. zum 12. Jahrhundert zu einem wichtigen Gegenstand von Religion und Philosophie geworden.⁶ Hier konnten die Trobadors und Minnesänger anknüpfen, wenn sie in ihren Liedern die sinnliche, erotische Liebe in

⁵ BLEUMER und EMMELIUS 2011, 11.

⁶ Siehe den Überblick bei BUMKE 2001, 19f., 29-34.

einen weiteren, spirituellen Rahmen stellten. Dabei entstand eine neue Vorstellung von der Liebe als einer nicht nur sinnlich-körperlichen, sondern auch geistigen Angelegenheit, die bis heute nachwirkt, wenn wir von Liebe sprechen. Von dieser erotischen, aber auch spirituellen, recht irdischen, und doch immer wieder ins Transzendente reichenden Liebe handelt das Erzählen in den nachfolgend untersuchten Romanen. Genauer gesagt, es handelt nicht nur von ihr, sondern es ist von ihr veranlasst, organisiert und manchmal sogar unmittelbar diktiert. Die eigentliche Protagonistin der höfischen Romane ist die Minne, wie sie die Troubadours, Trouvères und Minnesänger in ihren Liedern besangen. Es wird daher kein Zufall sein, dass alle in diesem Buch behandelten Romanautoren nach Lage der Überlieferung auch als Dichter von Minneliedern bekannt waren. Und obwohl sich mehr und mehr zeigt, „dass der Minnesang und der courtoise Roman in und an einem und demselben Diskurssystem arbeiten“,⁷ mehren sich erst allmählich die Ansätze zu einer gattungsübergreifenden Perspektive auf die höfische Literatur.⁸ Ich will im Folgenden zu zeigen versuchen, dass die höfischen Romane neue Sinndimensionen offenbaren, wenn man sie stärker als bisher vor dem Hintergrund der *Minnesang*-Poetik liest. Allein schon, weil Liebe und Lyrik, Minne und Minnesang im ausgehenden 12. Jahrhundert so eng miteinander verschmolzen sind, dass man das eine ohne das andere wohl kaum denken kann,⁹ bedarf es im neuen *Minneroman* offenbar einer grundlegenden Reflexion, unter welchen Bedingungen von dieser Minnesang-Liebe nun endlich auch zu erzählen sei.

Das Phänomen der Liebe ist also in der Minnellyrik bereits hinlänglich vermessen und kartographiert, als es in die Erzählkunst eindringt. Mit welcher Gewalt diese Minne, oftmals allegorisiert in Person der Liebesgöttin oder *vrou Minne*, Herrschaft über den Körper und Geist von Männern wie Frauen erlangt, wie sie ihnen große Freude, aber auch tiefes Leid zufügt, davon wird nun endlich auch erzählt. Der Hauptstrang dieser Minne betrifft die heterosexuelle Liebe zwischen dem männlichen Ritter und seiner höfischen Dame, gelegentlich aber auch zwischen der

⁷ WYSS 2009, 141. Darauf hat bereits SCHNELL 1990 und 1985, 128-132, hingewiesen.

⁸ Siehe dazu BLEUMER 2008 und vgl. WYSS 2009; BLEUMER 2011; BLEUMER und EMMELIUS 2011; BRAUN 2011.

⁹ Siehe dazu BLEUMER 2008, 44.

männlichen Dichter-Figur und ihren weiblichen Adressatinnen. Auf diese beiden Dimensionen der Minne werde ich mich im Folgenden konzentrieren. Andere Aspekte wie etwa die besonders enge Freundschaft von Männern (zum Beispiel zwischen Tristan und Marke im *Tristan* oder die ebenfalls *minne* genannte Beziehung zwischen Iwein und Gawein im *Iwein*) werden zwar nicht systematisch untersucht, aber immer wieder in die Lektüren einbezogen. Das gleiche gilt für das Phänomen der Liebe zum Hof.¹⁰

Aber die höfischen Romane erzählen nicht nur von der Liebe, sondern sie reflektieren auch, wie dieses Erzählen von der Minne gelingen, woran es scheitern und wohin es im Glücksfall führen kann. Damit kommt die andere Seite des Themas in den Blick, um das es im Folgenden gehen wird: die Selbstreflexion einer Liebesdichtung, die fortlaufend ihre eigene Poetik, also ihre ‚Gemachtheit‘ reflektiert.¹¹ Und man kann das eben noch genauer formulieren: ihre Gemachtheit *durch* die Minne und *zum Zweck* der Liebe. Der Schlüssel zu dieser engen Verzahnung von Liebe und Literatur – das ist oft gesehen worden – liegt in der sprachlichen Verfasstheit der Minne. Indem die höfischen Romane in immer neuen Anläufen davon handeln, wie sich die Gewalt der Minne nur mit dem Mittel kunstvoll gesetzter Worte kanalisieren und domestizieren, aber auch verhüllen und verbergen lässt, öffnen sie den Liebesdiskurs auf einen Kunst- und Literaturdiskurs. Denn wenn die Minne unhintergebar an Sprache gebunden ist, dann ist das Reden über die ‚rechte‘ Liebe stets auch ein Reden über die ‚richtige‘ Form der Liebesdichtung. Diese unlösbare Verbindung von intimer und literarischer Kommunikation, von Liebe und Literatur, wie sie sich besonders in der Gattung des Romans manifestiert, ist für den Weg in die Neuzeit gut dokumentiert. Dass aber diese, wie Christian BUHR es nennt, „symbiotische Entwicklung der Liebe und des Romans“¹² schon lange vor dem 19. Jahrhundert beginnt, ist weit weniger bekannt. Doch die mediävistische Forschung macht hier inzwischen Boden gut und widmet dem Thema

¹⁰ Einen weiten Blick auf die mittelalterliche Liebeskonzeption bietet SCHULTZ 2006.

¹¹ Interessante Überlegungen zur ‚Gemachtheit‘ und Künstlichkeit mittelalterlicher Literatur bietet die Studie von KROPIK 2018.

¹² BUHR 2018, 49.

eines Erzählens, dass immer dann selbstreferentiell zu werden scheint, wenn es sich um die Liebe dreht, seit einigen Jahren mehr und mehr ihre Aufmerksamkeit.¹³ Schon der im 12. Jahrhundert viel gelesene römische Dichter Ovid hatte in seiner *Ars amatoria* die Liebeskunst an die Dichtkunst angelehnt. Indem er darlegt, wo man geeignete Liebespartner findet, wie man die Liebe zwischen diesen herstellt, und auf welche Art man es schließlich einrichten müsse, damit sie auf Dauer fortbesteht, orientiert sich Ovid an den Vorgaben der Rhetorik. Hier gilt für die Verfertigung einer Dichtung der gleiche Dreischritt: Zuerst muss man geeignete Orte und Personen für sie finden, dann muss man diese richtig arrangieren, um dem Werk in einer memorierbaren oder schriftlichen Endfassung schließlich die erwünschte dauerhafte Form zu geben.¹⁴

Doch nicht nur in der antiken Dichtung waren Vorbilder zu finden, sondern auch in der aktuellen Minnekanzone, die seit etwa 1170 aus der Romania nach Deutschland kam, ließ sich eine enge Verschränkung von Liebe und Kunst beobachten. Hier gilt die Minne selbst als Verursacherin der Liebesdichtung, denn sie ist es, die dafür sorgt, so Hartwig von Raute, „dass mein Mund an vielen schweren Tagen singt“ (*daz mîn munt singe | manegen swaeren tac*; MF 117,7f.). „Die Minne gebietet mir, dass ich singe“ (*Minne gebiutet mir, daz ich singe*; MF 80,25), heißt es bei Rudolf von Fenis, und bei Heinrich von Veldeke ist es die schöne *vrouwe*, „die mich zum Singen bringt“ (*diu mich singen tuot*; MF 62,8f.). Dieses Singen, also das virtuose Dichten über die Schönheit und Vollkommenheit der Dame, über die Freude, aber auch das Leid der Minne, gilt dann als Ausweis der Liebeskunst des Sängers. So konnte die Liebesdichtung wiederum zur impliziten oder expliziten Liebeswerbung werden. „Singen als Werbung“, mithin ein Verständnis von Liebesliteratur, die im poetisch formulierten Lob der Dame wie in der Klage über

¹³ Siehe etwa SCHNYDER 2008; BAISCH und TRINCA 2009; LEMBKE 2013 und BUHR 2018.

¹⁴ Siehe ALLEN 1992, 15-37; VON ALBRECHT 2003, 47-52. Dieses Modell nimmt Andreas Capellanus in seinem Traktat *Drei Bücher über die Liebe* auf, das man als „eine mittelalterliche Umsetzung der ovidischen Lehre von der Liebeskunst als Konversationskunst“ verstehen kann (LEMBKE 2013, 50).

ihre Ablehnung zugleich einen Akt der werbenden Adressierung inseriert, ist spätestens im hohen Minnesang ein verbreitetes Motiv.¹⁵

Diejenigen, die diesen Minnesang hervorbrachten, hießen im Provenzalischen wie im Nordfranzösischen *trobadour* bzw. *trouvère*, also nicht etwa ‚Dichter‘, sondern ‚Finder‘. Der Begriff leitet sich von der rhetorischen *inventio* ab, die in der gängigen Lehre zur Verfertigung eines Textes die erste und grundlegende Phase markiert, nämlich das ‚Auffinden‘ eines geeigneten Stoffes und seiner Orte, Personen, Argumente. Einen eigenen Fachbegriff für das literarische *Erfinden* gibt es dagegen im Hochmittelalter noch nicht; jegliche Art von Dichtung wird vor-, ge- oder aufgefunden. Das gilt ohne Einschränkung auch für den höfischen Roman. „Kein mittelalterlicher Romanautor sagt, dass er seine Erzählung frei erfunden habe.“¹⁶ Walter HAUG sieht für diese Blockade einer Semantik des Erfindens zwei Gründe: Zum einen hat Gott die Welt vollständig aus dem Nichts erschaffen, und das heißt: Es ist alles schon da. Dass Menschen oder Autoren hier noch etwas völlig Neues hinzuerfinden könnten, ist undenkbar – das ist der *theologische* Diskurs. Zum anderen wird Dichtung seit der Antike vor allem dadurch legitimiert, dass sie Wahres verkündet und die Wahrheit hervorbringt; dichterische Erfindungen werden demgegenüber bis weit ins Mittelalter hinein als Lüge markiert und abgelehnt – das ist der *poetologische* Diskurs.¹⁷

Doch seit der Spätantike gibt es Konzepte eines bildhaften, beispielgebenden Erzählens, das erfundene Geschichten dann zulässt, wenn sie zwar nicht *historisch* wahr sind, aber dafür auf andere Weise der Wahrheit zum Durchbruch verhelfen. Solche Erfindungen können etwa zur Veranschaulichung philosophischer, kosmologischer oder moralischer Erkenntnisse dienen. Für diesen dritten Weg zwischen Wahrheit und Lüge, der auch dem höfischen Roman und letztlich der neuzeitlichen Fiktionalität den Weg bereitet, setzt sich im Hochmittelalter eine textile Metaphorik durch, die ebenfalls bis in die Antike zurückreicht. Nicht nur ist lat. *textus* bereits von der Wortbedeutung her ein ‚Gewebe‘ oder

¹⁵ Siehe HAUFERLAND 2000, bes. 126-150. „Singen als Werbung stellt ein so stabiles Handlungsgerüst dar, daß es die Institution Minnesang über viele Jahrzehnte auch im 13. Jahrhundert noch trägt“ (142).

¹⁶ HAUG 2006, 50; vgl. BUMKE 2001, 139-142; DIMPEL 2015, bes. 294f.

¹⁷ Siehe HAUG 2006, 51-55. Vgl. GRÜNKORN 1994, 43-48

‚Geflecht‘. Auch dass man die gefundenen Stoffe einer Rede mit gedichteten Worten ‚einkleidet‘, ist eine alte Metapher aus dem Herzen der Rhetorik, die nun lediglich aktualisiert wird. Dabei greift man auch auf verwandte rhetorische Konzepte, wie das schon bei Cicero zu findende *integumentum* (‚Einkleidung‘, ‚Verdeckung‘) oder *involucrum* (‚Verhüllung‘) zurück, um sie neu zu profilieren. So heißt es in dem Bernardus Silvestris zugeschriebenen, um 1125 entstandenen Vergil-Kommentar: „Das *integumentum* ist eine Art der Darstellung, die die Erkenntnis der Wahrheit in eine erfundene Erzählung hüllt, und wird daher auch Verhüllung genannt.“¹⁸ Auch Galfred von Vinsauf empfiehlt den Lesern seiner kurz nach 1200 entstandenen *Poetria Nova*, „das Gewand der poetischen Fiktion“ zur Darstellung wichtiger, nämlich ‚wahrer‘ Gegenstände heranzuziehen.¹⁹ Mit dieser allmählichen Auflösung der traditionellen Gegenüberstellung von *ficta* und *facta* verändert sich die Rolle der Dichter, wie Anne-Sophie MASSE anmerkt: Sie stehen nun vor der Aufgabe, „die Welt zu enthüllen“, und das bedeutet manchmal auch, „die Welt neu zu erfinden.“²⁰

Das ‚Enthüllen‘ als Tarnbegriff für die poetische Innovation ist, wie man sieht, ein naher Verwandter des ‚Auffindens‘; gemeinsam ist beiden Operationen, dass ihr Gegenstand eigentlich schon da ist, jedoch noch nicht hinreichend (an-)erkannt wird. Beide Konzepte öffnen die Möglichkeit, das Überlieferte und Vorhandene neu zu sichten und eingehend zu durchleuchten, um es auf diese Weise einer erneuernden Bearbeitung zugänglich zu machen. Afrz. *reconter* oder mhd. *erniuwen* sind zeitgenössische Begriffe für das, was heute meist Wiedererzählen genannt wird. In diesem Wiedererzählen lässt sich Altes neu darstellen, Fragmentiertes vervollständigen und Vergessenes wieder in den Fokus der Aufmerksamkeit rücken. Damit lassen sich die noch nicht voll und ganz ausgeschöpften Möglichkeiten, die in einem Stoff liegen,

¹⁸ *Integumentum est genus demonstrationis sub fabulosa narratione veritatis involens intellectum, unde etiam dicitur involucrum*; B.S. 3, 14f.). Vgl. BRINKMANN 1971; GRÜNKORN 1994, 50-66; HUBER 2000.

¹⁹ MASSE 2005, 139; vgl. KROPIK 2018, 161, Anm. 7. Insbesondere die *elocutio* wird von jeher als sprachliche ‚Einkleidung‘ des Gegenstandes (*res*) beschrieben.

²⁰ MASSE 2005, 139; die am Beispiel der *descriptio* im *Tristan* zeigt, wie die Einkleidungsszenen des höfischen Romans auf eine Poetik der Einkleidung verweisen.

erkunden.²¹ Weil im Mittelalter also fast nur bereits existierende Texte bearbeitet wurden, verliert die rhetorische *inventio* als erste Operation der *officia oratoris*, die in der Antike der Stoff-Erfindung dient, wie es scheint, gegenüber der Antike an Bedeutung, denn die *materia* ist ja beim Wiedererzählen immer schon gegeben. Doch auch für die Erneuerung einer vorliegenden Dichtung ist die große Bedeutung der *inventio* kaum zu überschätzen, weil sie auch das ‚Finden‘ der Gedanken und Ideen lenkt, das Ausloten der „mehr oder minder verborgenen Gedankenentwicklungsmöglichkeiten“, so Heinrich LAUSBERG, die der Neubearbeitung eines Stoffes die Richtung geben.²² So verschwindet die *inventio* im Mittelalter nicht etwa, sondern sie verändert ihre Position innerhalb der Bearbeitungsphasen eines gegebenen Textes. Sie „greift auf die *elocutio* (und *dispositio*) aus, so daß die Grenzen zwischen den *officia* teilweise verschwimmen.“²³ Sylvia SCHMITZ hat das Verhältnis der *inventio* zu den anderen Phasen der rhetorischen Textverfertigung im Sinne einer „Innen-außen-Relation“ beschrieben:

Die *inventio* ist allen anderen *rhetorices partes* gegenübergestellt, aber weniger weil sie die erste Bearbeitungsphase einer Dichtung oder ihrer Teile bildet, sondern weil sie der inneren Konzeption des Werkes oder seiner Teile dient und dabei die dispositionelle und sprachliche Gestaltung einbezieht in ein geistiges Urbild des Ganzen, das jeder ausführenden Tätigkeit vorgeordnet ist.²⁴

Erst auf der Grundlage einer solchen Gesamtkonzeption konnte man bestimmen, welche Veränderungen an der Vorlage vorzunehmen waren: Kürzung (*abbreviatio*) oder Erweiterung (*amplificatio, dilatatio*), Verknappung oder Ausschmückung, je nachdem, wie es in dem „geistigen Vorentwurf der Dichtung“ vorgesehen war.²⁵ Gerade hier, in dieser geistigen Neuausrichtung der vorgefundenen *materia* unter Beteiligung der topischen *inventio*, tun sich große Freiräume für das auf, was zwar im Mittelalter noch keinen Namen hat und bis ins 17. Jahrhundert

²¹ Siehe zu den Aspekten des erneuernden Widererzählens im Anschluss an WORST-BROCK 1999 u.a. HASEBRINK 2009a; A. WOLF 2010; GOLLWITZER-OH 2012, DIMPEL 2015.

²² Grundlegend: LAUSBERG 1960/1973, 146-240, Zitat 146.

²³ S. SCHMITZ 2007, 13.

²⁴ Ebd., 14 (und ausführlich 220-292); vgl. KELLY 1992, 32-93.

²⁵ S. SCHMITZ 2007, 14f., Zitat 14.

hinein *finden* heißt, aber sehr wohl stattfindet, nämlich das erneuernde und modifizierende, literarische *Erfinden*.²⁶

Wenn aber Dichter die Personen und Plätze, Begebenheiten und Bedeutungen für ihre Romane ‚finden‘, dann tun sie etwas, das dem Wirken ihrer Figuren recht ähnlich ist, denn auch diese sind ja in der Regel Suchende, die auf ihrer *queste*, auf ihrer Abenteuerfahrt, am Ende etwas finden.²⁷ Im Artus- und Tristanroman sind dies die *aventure* genannten Bewährungsproben, die den Suchenden stets auf wunderbare Weise zur Minne führen. Auf diese Weise tritt das in den Romanhandlungen erzählte ‚Finden der Liebe‘ durch die höfischen Ritter und Damen in ein Analogieverhältnis zum ‚Auffinden‘ der passenden Plätze und Personen, Gegenstände und Argumente für die Liebesdichtung durch ihre Autoren. Indem diese beiden Ebenen, die *Figurenebene* und die *Dichterebene*, der *Inhalt* und der *Akt des Erzählens* systematisch ineinander gespiegelt werden, nimmt eine selbstreflexive Erzählkunst Formen an, die in der *Romanhandlung* fortlaufend wichtige Aspekte der *Romanpoetik* anzeigt. Diesen besonderen Kunstgriff der höfischen Romane will ich im Folgenden herausarbeiten: Wie sie mit *poetologischen Fiktionen* ihr Publikum unterhalten und darin zugleich die eigene Literatur- und Liebestheorie entwerfen. Die Folge dieses doppelbödigen Erzählens ist eine Künstlichkeit der erzählten Welten, in denen psychologisch konsistente Figurenzeichnungen bisweilen fehlen und Handlungslogiken oft brüchig werden.²⁸ Wichtiger als die Figuren- und Handlungskonsistenz ist das Thema, um das es auf die eine oder andere Weise immer geht: das unlösbare Ineinander von Liebe und Literatur, in dem die wahre Liebe und die wahrhaftige Liebesdichtung zwei Seiten einer Medaille sind. „Liebe und Literatur“, so Florian KRAGL, sind

²⁶ Im Englischen bedeutet *invention* sowohl ‚Auffindung‘ (im Sinne ordnender Inventarisierung) wie ‚Er-Findung‘ (im Sinne von Erschaffung oder Erneuerung). Siehe dazu CARRUTHERS 2008, 63.

²⁷ Siehe OHLY 1965; KROPIK 2018, 171-173.

²⁸ KROPIK 2018, 285, macht in ihren Überlegungen zur programmatischen Künstlichkeit der höfischen Romane eine ähnliche Beobachtung, wenn sie feststellt, dass dort immer wieder „Implikationen dichterisch-ästhetischer Komposition“ in die erzählte Welt gleichsam „hineinregieren“. Sie untersucht die jeweils „regierenden Modi“ u.a. am *Erec* und an Gottfrieds *Tristan*. Siehe zum „implicit theorizing“ der höfischen Texte auch CHINCA und YOUNG 2001, 614; GREULICH 2018, 389-393.

in diesem Denkmodell „nur verschiedene Oberflächenstrukturen derselben oder zumindest einer sehr ähnlichen Tiefenstruktur“.²⁹ Und diese Tiefenstruktur führt uns in das Innere des Menschen, in sein liebendes, aber auch denkendes und dichtendes Herz.

Die Beschäftigung mit dem ‚inneren Menschen‘, dem *homo interior* und seinen mentalen Tätigkeiten, ist ein weiteres Thema, das im 12. Jahrhundert in den Mittelpunkt des theologischen, philosophischen und poetologischen Interesses rückt. Die psychische Innenwelt, nicht immer trennscharf vorgestellt als Seele, Geist oder Herz, war für die Erkenntnis Gottes und seiner Schöpfung ebenso relevant wie für die wahre Liebe oder das wahrhaftige Dichten. Mit den Modellen dieser gelehrten Innenschau scheinen die Romandichter vertraut zu sein,³⁰ wenn sie ihre Leserinnen und Leser ausgiebig ins Innere ihrer Figuren schauen lassen, sobald diese lieben, lesen oder dichten. Hier wird dann etwas deutlich, das aus heutiger Sicht vielleicht seltsam erscheinen mag: Die Liebe finden die Romanfiguren (und ihre Dichter) nicht draußen in der Welt, sondern tief in ihrem Inneren. Was man dort draußen findet, das sind schöne Menschen (und schöne Geschichten), doch damit daraus Liebe (und Literatur) wird, muss das Gesehene und Gehörte im Innen eingehend betrachtet und denkend auf seine Bedeutungen untersucht werden. Diese mentale Tätigkeit führen uns die Romane ausgiebig vor, und sie bezeichnen sie sehr stabil als ‚Denken‘ (mhd. *denken*). Damit knüpfen sie an die Praxis ihrer romanischen Vorbilder an, denn schon die provenzalischen Trobadors hatten mit dem okz. Verb *pensar* die mentale Vergegenwärtigung des Geliebten gemeint, eine Art „Rück Erinnerung an unvergesslich Geschautes“, so Herbert KOLB.³¹ Das Denken wird bereits hier zu einem Schlüsselbegriff, der Liebe und Literatur gleichermaßen steuert. Chrétien de Troyes übernahm das afrz. *panser* dann als Begriff für die innere Reflexion und Erkenntnis des sinnlich Wahrgenommenen und übertrug ihn in den französischen Roman.³² Auf diese Weise fließt der Begriff des Denkens in die deutschsprachigen Romane um 1200 ein, in denen bei mentalen Vorgängen rund um

²⁹ KRAGL 2013, 270.

³⁰ Grundlegend: BUMKE 2001, 29-110; vgl. STRITTMATTER 2013, 11-39.

³¹ KOLB 1958, 46.

³² Siehe DEWALD 1975, 70f.; SCHNELL 1985, 140f.

Liebe und Literatur gerade nicht von inneren *Bildern* die Rede ist, sondern fast immer von *Gedanken*.³³

Dabei ist allerdings zu beachten, dass das mhd. *denken* noch einen weiteren Bedeutungsradius hat als sein nhd. Verwandter. Vor allem ist es nicht als ein reines, logisches Denken konzipiert, das vom Bildhaften und Emotionalen klar unterschieden wäre. In seiner literarischen Verwendung hängt es eng mit dem lateinischen Begriff der *cogitatio* zusammen, der in Ciceros *De inventione* wie in der anonymen *Rhetorica ad Herennium*, also den beiden im Hochmittelalter maßgeblichen Rhetorik-Handbüchern, als poetologischer Schlüsselterminus fungiert: Die Tätigkeit, die im Rahmen der poetischen *inventio* gefragt ist, dem oben skizzierten Auffinden der geeigneten Gedanken für eine Dichtung, wird dort als *excogitatio rerum* bezeichnet.³⁴ Demnach besteht das Material, das der Geist denkend interpretiert und auf seine Sinndimensionen durchsucht, aus den Gegenständen (*res*), welche die Sinnesorgane liefern. Ob man diese Eindrücke aus dem Gedächtnis abrufte, einer Lektüre entnimmt oder sie unmittelbar aus der sinnlichen Wahrnehmung gewinnt, macht keinen Unterschied. Entscheidend ist, dass das Denken im Mittelalter als ein ordnendes ‚Durchdenken‘ vorgefundenen Materials verstanden wird, in dem der Geist nach Bedeutungen sucht.³⁵

Diese enge Bindung an das Denken gilt nun nicht nur für die Dichtung, sondern auch für die Liebe. ‚Wahre Minne‘, so wird sich zeigen, kann immer nur die sein, die über die Augen auch das Herz erreicht und dort einen Denkprozess auslöst;³⁶ ist dieses Denken einmal aktiviert, dann ist man schon auf dem besten Wege, das Gedachte in kunstvolle Worte, also in eine Dichtung zu übertragen. Liebe und Literatur haben in der Psychologie des 12. Jahrhunderts also denselben Ort. Die große Liebe wie die großen (Liebes-)Geschichten entstehen im Herzen der Dichter,

³³ Diesen Befund beachtet auch STRITTMATTER 2013 zu wenig, wenn sie mit G. AGAM-BEN und seiner Theorie des Phantasmas annimmt, die Liebe beruhe im Mittelalter „auf der Erkundung der Innenwelt mit ihren Bildern“ (19).

³⁴ Siehe dazu CARRUTHERS 1990, 33f.; STEVENS 1994, 322-329; SZIRÁKY 2003, 49-52.

³⁵ Zum Denken in und mit Bildern CARRUTHERS 1990, 196-203; STRITTMATTER 2013, 20-24. Zur Entdeckung des ‚inneren Menschen‘ im 12. Jahrhundert BUMKE 2001, 1-27; LECHTERMANN 2005, 48-77. Vgl. KELLY 1978, 26-56.

³⁶ Der Begriff *minne* entstammt selbst dem Sinnbezirk des Denkens, siehe SZIRÁKY 2003, 54-57.

das nach mittelalterlicher Vorstellung die innere Stätte bildet, an der die Liebe Einzug hält, an der aber auch die Dichtung konzipiert wird, ehe sie aufs Pergament kommt.³⁷ So gelangt die schöne Dame Orgeluse in Wolframs *Parzival* trotz ihrer Größe mühelos ins Herz des sie liebenden Gawan; und in demselben Text klopft *vrou âventiure* an das Herz des Autors, um darin endlich die Geschichte Parzivals weiterzu-erzählen, der dem Autor zwischenzeitlich abhandengekommen war. In seinem Herzen betrachtet schließlich Gottfrieds Autor die Geschichte von Tristan und Isolde in all ihren Einzelheiten, bis ihm dieses Organ durch die intensive Betrachtung der Liebenden immer größer wird, was ihn selbst endlich zu tiefer Liebe wie zu großer Literatur befähigt. Diese Beispiele, die im Folgenden ausführlich besprochen werden, zeigen, wie man sich das Herz als inneres Laboratorium für die wechselseitige Durchdringung von Liebe und Literatur denkt. Es ist der Ort, an dem die Dichter wie ihre Heldinnen und Helden sich mit der Minne ‚in-fizieren‘, um derart inspiriert neue und noch schönere *âventiuren* ‚auf-finden‘ zu können.

Auch und gerade hier, beim nachsinnenden Finden der wahren Liebe, das mit dem rhetorischen Auffinden der wahrhaftigen Liebesdichtung Hand in Hand geht, halten die höfischen Romane die Grenze zwischen dem *Erzählakt* und dem *Erzählinhalt* systematisch offen. Das zeigt sich daran, dass die Dichter und ihre Ritter immer wieder die Rollen tauschen. So treffen wir bei der Lektüre einerseits auf Autorfiguren, die sich in autobiographisch wirkenden Exkursen als ritterliche Experten in Liebesfragen präsentieren, während sich ihre Protagonisten auffällig oft wie Dichter verhalten. Um ihre *âventiuren* zu bestehen, müssen sie Spuren lesen, Zeichen manipulieren und unwahrscheinliche Situationen fingieren; sie müssen kunstvolle Geschichten erzählen und die richtigen Fragen stellen, Schweigegebote brechen und Reden halten, und gelegentlich schreiben sie sogar Briefe oder bringen seltsame Inschriften hervor. Wenn aber die Ritter dichten und die Dichter lieben, dann sieht es so aus, als wären *von Veldeke Heinrich*, *Hartman von Aue*, *Wolfram von Eschenbach* und der im Akrostichon seines *Tristan* kunstvoll verborgene *GOTE(VRIT)* kaum weniger die Protagonisten ihrer

³⁷ Zum Herzen siehe OHLY 1977; SZIRÁKY 2003, 121-126; WANDHOFF 2006.

Romane als Eneas, Erec, Iwein, Parzival und Gawan oder Tristan. Diese Autornamen verweisen indes nicht auf biographisch belastbare Individuen, sondern bringen künstliche Dichter-Figuren in Stellung, deren Ausgestaltung stark vom Handlungskontext anhängt. Doch auch wenn solcherart „Autorschaft als Textfunktion“ verstanden werden kann,³⁸ stellt es eine gewisse Herausforderung dar, den „Wolfram von Eschenbach“ genannten Erzähler im *Parzival* Wolframs von Eschenbach *nicht* mit dem gleichnamigen Romanautor zu verwechseln.³⁹ Diese Spannung zwischen Autor und Ich-Erzähler gilt es im Folgenden immer mitzudenken. Beide Instanzen sind offenbar noch nicht so kategorisch unterschieden wie in neuzeitlicher Fiktion, und doch fallen sie auch nicht völlig zusammen. Wenn ich in diesem Zusammenhang von Hartmanns *Erec*, Gottfrieds *Tristan* usw. spreche, dann verstehe ich darunter die Namen historischer Individuen (und ihre Werke), über deren Leben wir freilich so gut wie nichts wissen. Tauchen diese Autornamen in den Texten auf, dann behandle ich sie als fingierte Autor-Rollen, die keine biographische Relevanz haben, sondern im Hinblick auf die Sinnbildungsprozesse des jeweiligen Romans modelliert sind.

Die Rollenverteilung zwischen den männlichen, sich ritterlich gebenden Dichter-Figuren und ihren sprachbegabten Ritter-Protagonisten bleibt dabei bewusst unscharf. In der Tendenz werden sie als Freunde und Verbündete gezeichnet, die im Prinzip die gleiche Aufgabe verfolgen: die Liebe, von der zu erzählen sei, erst einmal zu finden. Das ist keine leichte Aufgabe, denn die gewaltige Minne ist zugleich von Verfolgung und Vergessen bedroht. Sie weiß sich daher zu verbergen und sucht bisweilen Zuflucht an schwer zugänglichen Orten. Nur äußerst selten zeigt sie sich dort, wo man sie heute vielleicht erwarten würde, in der höfischen Geselligkeit, auf Festen und Gelagen, bei Turnier und Tanz oder in gemütlichen Schlafgemächern. Weit öfter findet man sie in Kriegen und Belagerungen (wie etwa bei Eneas und Lavinia, Gahmuret und Belakane, Parzival und Condwiramurs), zwischen einem Königssohn und einer verarmten Grafentochter (wie bei Erec und Enite) oder sogar zwischen Todfeinden (wie bei Iwein und Laudine, Tristan

³⁸ REUEKAMP-FELBER 2001.

³⁹ Siehe dazu UNZEITIG 2002; PLOTKE 2017.

und Isolde). Immer wieder muss die Minne Statusunterschiede, militärische Belagerungen und andere gefährliche Situationen überwinden; oft erschweren die mit ihr einher gehenden Affekte nicht nur die Herrschaftsausübung, sondern gefährden auch Bündnisse und Absprachen politischer Art. Die Liebe ausgerechnet hier zu finden, in vermeintlich liebesfernen Situationen und sogar liebesfeindlichen Geschichten, ist eine äußerst anspruchsvolle Tätigkeit. Es ist eine Kunst, und zwar die Kunst des rechten Lesens. Die in liebesarmen Gegenständen und Texten gut versteckte Minne darin dennoch zu entdecken, sie sogar aus abwegigen Sujets herauszulesen, in denen sie niemand vermutet hätte – aus einem antiken Staatsepos oder einem düster-religiösen Gralsroman etwa –, darin besteht die Kernkompetenz der hochmittelalterlichen Finde-Künstler.⁴⁰ Und ist sie erst einmal gefunden, dann besteht die nächste Herausforderung darin, die Liebe dauerhaft festzuhalten. Auch dies stellt Ritter wie Dichter vor große Herausforderungen, denn die Minne ist ständig davon bedroht, diffamiert oder vergessen zu werden. Insbesondere am Hof ist ihr Status prekär; sie hat dort keinen festen Ort und geht daher schnell wieder verloren. Verschwindet aber die Minne aus ihnen, dann verwandeln sich auch die wunderschönen *âventiuren* wieder in bloße Rittergeschichten oder Schlimmeres. In manchen Fällen, wie vor allem in den Artusromanen Hartmanns von Aue, muss die Liebe dann wiedergefunden, muss die Dichtung in einem neuen Ausritt vertiefend durchdacht werden, denn nur wenn in ihrem Inneren die Minne wirkt, so wird sich zeigen, kann eine *âventure* dauerhaft zur Freude des Hofes beitragen.

Damit ist schließlich eine weitere Konsequenz aus der systematischen Engführung von Liebe und Literatur, Ritterperspektive und Dichterperspektive, Erzählinhalt und Erzählakt genannt, die Auswirkungen auf das Verständnis der behandelten Romane haben wird: Diese Texte erzählen keine fertigen Geschichten, sondern sie erzählen davon, wie in mehreren Anläufen eine vollkommene Ritterliebesgeschichte überhaupt erst entsteht. Dadurch, dass sie die generierenden Verfahren der Dichtung in die Erzählung hineinnehmen und dort ausstellen, so ist

⁴⁰ Dass auch die Heldenepik solche liebesarmen Stoffe bietet, die von der Idee der Minne her neu inszeniert werden, ließe sich am Nibelungenlied oder an Wolframs *Willehalm* zeigen, worauf ich hier jedoch verzichten muss.

oben gesagt worden, rücken die höfischen Romane ihr eigenes Gemachtsein in den Mittelpunkt, ihre kunstvoll gearbeitete Beschaffenheit, aber eben auch ihre zum Zwecke von Schönheit und Liebe fingierte Künstlichkeit. Doch dieses Gemachtsein hat auch eine Kehrseite, die nun ebenfalls in den Blick gerät: Sie äußert sich als Verfall, Degeneration und Vergessen. Die höfischen Romane reflektieren eine Dialektik der Öffnung und Schließung, Fragmentierung und Vervollständigung des Erzählens, die nicht nur daran liegt, dass Schreibprozesse unter den Bedingungen einer Manuskriptkultur störanfällig sind (wovon der Eneasroman in seinem Epilog Zeugnis ablegt, wenn er von einem mysteriösen Buchdiebstahl erzählt). Vielmehr sind wie alles Schöne und Vollkommene in den Niederungen des irdischen Daseins auch die wunderbaren *âventiuren* von Abnutzung und Zerfall, Korruption und Vergessen bedroht. Nicht zuletzt deshalb müssen die Dichter und ihre Helden gute, aufmerksame Finder sein, die auch verderbte, nicht mehr schöne Bruchstücke aufheben und sie wertschätzend auf ihren Gehalt abklopfen; die stets bereit sind, Schönheit und Liebe auch an unwirtlichen Orten zu suchen, wo man sie nicht gleich vermuten würde; und die erkennen können, welches philosophische Potential in solchen verschatteten Bruchstücken bisweilen schlummert. Auf diese Weise lässt sich dann sogar unter dem Deckmantel eines hinlänglich bekannten Kriegsepos (wie Vergils *Aeneis*) doch noch etwas Neues finden: eine tiefe, gedanklich reflektierte Liebesgeschichte nämlich; und so kommt in der Hülle einer nur scheinbar nutzlosen Ritterfabel (wie dem Erecroman), angeregt durch den Fund der schönen Enite, plötzlich die unaussprechbare *forma* des göttlichen Kosmos zum Vorschein; und so kann schließlich in Gottfrieds Tristanroman die Liebesvereinigung von Tristan und Isolde auf dem Bett der Minnegöttin zum einprägsamen Bild für das Einswerden mit dem Absoluten werden.

Um solche Wunder der Liebe zu finden, ist es erforderlich, gut zu suchen und das heißt vor allem: genau zu lesen, denn das ist die Grundlage dafür, die vorgefundenen, unscheinbaren oder verschatteten Stoffe zu überarbeiten, korrumpierte Fassungen zu erneuern und Fragmente zu vervollständigen. Dass auch diese Vervollkommnung immer nur von begrenzter Dauer sein kann, da ja auch der erneuerte Text im Lauf der Zeit wieder veraltet und dem Vergessen anheimfällt, werden

wir besonders gut am Übergang vom *Erec* zum *Iwein* beobachten können. Doch schauen wir nun von Anfang an, wie die Dichter und ihre Romanhelden ihre Aufgabe meistern: wie sie die vorgefundenen Geschichten vom Trojaner Eneas auf seinem Weg nach Italien, von dem besten Ritter und der schönsten Dame am Hof von König Artus, vom wunderbaren Brunnenritter im Zauberwald von Breziljan, der seltsam religiös verbrämten Gralsgeschichte oder dem Ehebruchdrama um Tristan und Isolde neu-, weiter- und anders erzählen; wie sich dabei die Minne in ihr Herz schleicht und ihnen dort das Schwert und die Feder führt; und wie sie schließlich dafür sorgt, dass etwas entsteht, was kein Mensch allein, ohne ihre leibhaftige Inspiration, jemals hervorbringen könnte, nämlich wahrhaftige *Dichtungen der Liebe*.