

Amor conspirator

Zur Ästhetik des Verborgenen in der
höfischen Literatur





unipress

Aventiuren

Band 10

Herausgegeben von

Martin Baisch, Johannes Keller, Elke Koch,

Florian Kragl, Michael Mecklenburg, Matthias Meyer

und Andrea Sieber

Beatrice Trîncea

Amor conspirator

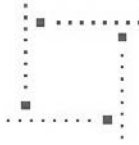
Zur Ästhetik des Verborgenen in der
höfischen Literatur

Mit 5 Abbildungen

V&R unipress



Sonderforschungsbereich 626
Ästhetische Erfahrung im Zeichen
der Entgrenzung der Künste
Freie Universität Berlin



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.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft im
Rahmen des Sonderforschungsbereichs 626 »Ästhetische Erfahrung im Zeichen der
Entgrenzung der Künste« an der Freien Universität Berlin.

© 2019, V&R unipress GmbH, Robert-Bosch-Breite 6, D-37079 Göttingen
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen
schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: © British Library Board (Royal 19 B XIII) »Roman de la Rose«,
fol. 3v (Ausschnitt)

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2198-7009
ISBN 978-3-8470-0349-6

Inhalt

Dank	7
A. Prolegomena	9
A.1. Einleitung	9
A.2. Religiöser Eros	27
A.3. Höfische Literatur, höfische Liebe	49
A.4. Verborgenes	70
A.5. Ästhetik	87
B. Öffentliche Kreation	95
B.1. »Lecheor«	95
C. Geheime Liebeskommunikation	105
C.1. »Laüstic«	105
1. <i>Mut se covrirent</i>	105
2. <i>Une piece de samit</i>	109
3. <i>Ne pot estre lunges celee</i>	114
C.2. »Chievrefoil«	117
1. <i>Ceo fu la somme de l'escrit</i>	117
2. <i>Ele li dit sun pleisir</i>	122
3. <i>Un nuvel lai</i>	123
C.3. »Le Roman de la Poire«	128
1. <i>Amors, qui par A se commence</i>	128
2. <i>Tout por ma dame esbanoier</i>	136
3. <i>Vos qui les letres connoissiez</i>	140
C.4. »Flamenca«	152
1. <i>Presa et enclausa</i>	152
2. <i>Trobar</i>	155
3. <i>Las salutz</i>	163

C.5. Gottfrieds »Tristan« (I)	169
1. <i>Der tougenlîche sanc</i>	169
2. <i>Mit klebeworten underweben</i>	177
3. <i>Der leich von Dîdônê</i>	182
C.6. »Frauendienst«	186
1. <i>Verswîgen, swaz ich sol</i>	186
2. <i>Wol dînen spehenden ougen</i>	191
C.7. »Wilhelm von Österreich«	201
1. <i>Wie bistu mir so wilde!</i>	201
2. <i>Dar in ward der tûschel den brief</i>	212
D. Sanktionierte Intimität	217
D.1. »Lanzelet«	217
D.2. Gottfrieds »Tristan« (II)	225
1. <i>Si lôschet in der wilde</i>	225
2. <i>Sô slichens in ir klûse hin</i>	231
E. Unfreiwillige Kommunikation	235
E.1. »Tristan« von Thomas	235
F. Intimität für die Öffentlichkeit	245
F.1. Gottfrieds »Tristan« (III)	245
F.2. »Titurel«	253
1. <i>Âventiure hæret, obe ir gebietet!</i>	253
2. <i>Grâ als eines tiostiurs hant</i>	263
F.3. »Le Roman de la Rose«	269
1. <i>La verité, qui est coverte</i>	269
2. <i>Trés an sus un po la courtine</i>	276
G. Schluss	289
H. Abbildungen	297
I. Bibliographie	301
I.1. Quellen	301
I.2. Forschung	309

Dank

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommersemester 2017 von der Fakultät für Geisteswissenschaften der Universität Hamburg als Habilitation angenommen. An dieser Stelle sei all denjenigen ganz herzlich gedankt, die zum Gelingen der Arbeit und des Habilitationsverfahrens beigetragen haben, insbesondere Prof. Dr. Elisabeth Schmid (Würzburg) und Prof. Dr. Martin Baisch (Hamburg), die die Gutachten verfassten und denen ich Zuspruch und wertvolle Anregungen verdanke. Für wichtige Ratschläge danke ich Prof. Dr. Renate Schlesier (Freie Universität Berlin) sowie ihren Colloquiumsteilnehmern, die die Entstehung der Arbeit ebenfalls begleitet haben. Danken möchte ich darüber hinaus der Hamburger Kommission für ihr Interesse und den reibungslosen Ablauf des Verfahrens.

Stipendien und eine Gastprofessur boten mir Freiräume zum Schreiben und Korrekturlesen, und dafür bin ich der Alexander von Humboldt-Stiftung sowie der Forschergruppe »Sakralität und Sakralisierung in Mittelalter und Früher Neuzeit« der Universität Erlangen-Nürnberg zu Dank verpflichtet. Ermöglicht haben dies Prof. Dr. Markus Stock (Toronto), Prof. Dr. Klaus Herbers (Erlangen), Prof. Dr. Roberta Ascarelli (Rom) und Prof. Mauro Ponzi (Rom).

Prof. Dr. Andreas Kraß (HU Berlin) und Prof. Dr. Matthias Meyer (Wien) verfassten Gutachten für die Evaluation meiner Juniorprofessur. Ihnen sei für wichtige Anregungen gedankt, die sich produktiv auf die Habilitationsschrift auswirkten. Beim Internationalen Mediävistischen Colloquium konnte ich dankenswerterweise mehrfach Kapitelentwürfe zur Diskussion stellen.

Für Korrekturlesen danke ich ganz herzlich Prof. Dr. Hartmut Zinser (FU Berlin), Dr. Guita Lamsechi (Toronto), Dr. Emrys Bell-Schlatter (FU Berlin) und insbesondere Dr. Ulrike Zellmann (Berlin). Sie hat die Entstehung der Arbeit mit großer Aufmerksamkeit, immer inspirierender Kritik und Freundschaft begleitet. Sehr zu danken habe ich Fabian Jezuita und Tobias Petry (beide FU Berlin) für unermüdliche Literaturbeschaffung und technische Hilfe.

Mein besonderer Dank gilt all denjenigen, die als Familie und Freunde mir stets Kraft und schöne Momente schenkten, allen voran meinen Eltern und

Freundinnen. Maria Bauer, Almut Jäck, Dr. Barbara Klotz und Kathrin Przibylla waren immer an meiner Seite. Hadi Khayata war jeden Tag für mich da. Dafür – und für die Wüstengeschichte von »Madschnūn Lailā«, die ganz am Anfang dieser Arbeit stand, danke ich ihm von Herzen.

A. Prolegomena

A.1. Einleitung

Amor est interius latens et occultus [...].
(»Carmina Burana« 92,9)

Es ist unüblich, wie der anonyme Verfasser des »Donei des amanz« seine *matière en secrei* (V. 212)¹ zu empfangen – als Voyeur und Lauscher eines Schlagabtausches anlässlich eines Rendezvous, das sich im Frühling in einem Garten abspielt. Dennoch sind für Entwürfe literarischer Produktion, Rezeption und Textualität im Zeichen des Eros – dies soll in der vorstehenden Studie diskutiert werden – das Verbergen und sich Verbergen zentral.²

Precipue Cytharea iubet sua sacra taceri (»Carmina burana« 105,9),³ »Cytharea befiehlt an erster Stelle, ihre Mysterien zu verschweigen.«⁴ Der Sprecher – ein auf Grund vernachlässigter ovidianischer Liebeskunst zerzauster Cupido –⁵ wendet sich hier zum einen gegen den Exhibitionismus und zum anderen gegen das Prahlen mit (erfundenen) erotischen Abenteuern, gegen Erzählungen, die seiner Meinung nach nicht ihren Platz in der Öffentlichkeit haben.

Dieser Position pflichten höfische Autoren⁶ volkssprachlicher Texte bei. Mit

1 Zit. nach der Ausgabe von PARIS, G. (1896).

2 »Liebe ist gleichwohl die weitgehendste Form intimer Interaktion, da sie zum einen die Sexualität einschließt, zum anderen wohl besonders der Ausschließlichkeit gegenüber Dritten bedarf.« BAIER [MÖCKEL], S.: Heimliche Bettgeschichten (2005), S. 192.

3 Zit. nach der Ausgabe von VOLLMANN 2011. Zu diesem umstrittenen Gedicht vgl. ebd., S. 1085–1087 und KÜHNE: »Liebe« als poetologisches Konzept (2013), S. 32–34. Anders als JAEGER: Liebe im Unterricht (1998) würde ich das Gedicht nicht als Epochendiagnose lesen, sondern als eine (pessimistische) Stimme im heterogenen Liebesdiskurs der Zeit. Ähnliche Gedankenfiguren finden sich auch im volkssprachlichen Epos, vgl. z. B. Gottfrieds »Tristan«, V. 12261–12329.

4 Übersetzungen stammen, falls nicht anders angemerkt, von der Verfasserin.

5 Das Bild erinnert an Ovids »Amores« (III,IX), an die Klage des Liebesgottes um den toten Tibull. Vgl. dazu Kap. F. 3.

6 Um die Lesbarkeit zu erleichtern, verwende ich in der Regel das generische Maskulinum.

Rekurs auf den aristokratischen Anstand, auf die höfische Diskretion distanzieren sie sich viel stärker als etwa Autoren lateinischer (Vaganten-)Lyrik von der diskursiven Zurschaustellung der Sexualität (ihrer eigenen und insbesondere derjenigen der Protagonisten) – um dann das Tabu kunstvoll zu brechen,⁷ um den erotischen Effekt des Textes in der enthüllenden Verschleierung, in verhüllter Offenbarung zu amplifizieren. Denn erotisch ist vor allem, wie der Lust-Theoretiker Roland BARTHES konstatiert, »la mise en scène d'une apparition-disparition«:⁸ ein Kippmoment.

Wolfram verlautbart das unabänderliche höfische Interdikt sehr deutlich: *ich sage vil lîht waz dâ geschach, / wan daz man dem unfuoge ie jach, / der verholniu mære machte breit* (»Parzival« 643,3–5), ›Vielleicht sage ich's ja doch, was da geschah – es ist bloß so, daß man es immer ungezogen und pöbelhaft gefunden hat, wenn einer heimliche Geschichten überall ausstreute.«⁹ Gerade vor diesem Hintergrund eröffnet die Diskretion einen weiten Andeutungshorizont unterschiedlich skalierter Expressivität.¹⁰

Über Körper und Sexualität legt sich ein mehr oder minder durchsichtiger narrativer Schleier – der sich in der kostbaren Seide zu materialisieren scheint,¹¹ die im »Jüngerem Titulel« Sigunes Geschlecht (verschleiern-d-synekdochisch: *dî brûne*) verdeckt, als sie Schoynatulander *daz blanke*, sich ihm nackt zeigt: *ein væle was von Teseat der siden, / die hienc si vur dî brûne* (Str. 2552 f.).¹² Das junge Paar (das seine Sexualität aufschiebt) hat in diesem Ovid-kritischen Text¹³ die Tabus höfischer Diskretion längst internalisiert, während viele Autoren die Lust an der Provokation und Ostentation kultivieren.

Höfische Autoren handeln zum einen im Einklang mit den Worten des *praeceptor amoris*: *Consciis, ecce, duos accepit lectus amantes: / ad thalami clausas,*

7 Vgl. TRÎNCEA: *Parrieren und undersniden* (2008), S. 105.

8 BARTHES: *Plaisir du texte* (2000) [1973], S. 89.

9 Zit. nach der 6. Ausgabe von LACHMANN. Übers. von KNECHT (2003) [1998]. Stand und Verschwiegenheit verbinden sich etwa bei Ulrich von Liechtenstein auf andere Weise, er möchte sein erotisches Geheimnis nur Adligen verraten (»Frauendienst«, Str. 1624).

10 Vgl. DETERING: *Das offene Geheimnis* (1994). Bei Wolfram heißt es daraufhin: *ich wil iuz mære machen kurz. / er vant die rehten hîrzwurz, / diu im half daz er genas / sô daz im arges niht enwas: / Diu wurz was bî dem blanken brûn.* (643,27–644,1) ›Ich will Euch die Geschichte kurz machen. Er fand die rechte Hirschwurzel, die ihm half, dass er genas, so dass ihm nichts Arges zustieß. Das Kraut war beim Weißen braun.« Eine weitere Vorgehensweise ist bei ihm die Verwendung seltener Vokabeln für sensible Körperpartien: *grânsel* (113,7) für Brustwarzen und *visellin* (112,25) für den Penis des Neugeborenen Parzival.

11 Kostbare Textilien werden häufig auf Textualität bezogen, vgl. TRÎNCEA: *Parrieren und undersniden* (2008), S. 13–21 und weiter unten Kap. C. 1., C. 5., C. 7., F. 3.

12 Zit. nach der Ausgabe von WOLF u. NYHOLM (1955–1995).

13 Der Autor/Erzähler empfiehlt, *daz sich nieman kere an Ovidium den lecker* (Str. 263). Dazu vgl. KERN, M.: *Katagrammatische* (2010). Zum moralischen Sprengpotential der »Liebeskunst«, die, wie es heißt, in Ovids eigenem Haus verborgen aufbewahrt wurde, vgl. Ovids »Tristia«, v. a. I. I. 111f.

Musa, resiste fores (»Ars amatoria« II,703–706). »Siehe, das verschwiegene Bett hat die beiden Liebenden aufgenommen. Vor der verschlossenen Kammertür, Muse, bleib stehen!«¹⁴ Ihre Worte halten sich – vordergründig – in intimen Momenten zurück. Zum anderen orientieren sich aber in der euphemistisch-detaillierten Beschreibung von Sexualpraktiken die wenigsten an der ovidischen Vorgabe.

Ein Blick in die »Ars amatoria« und in ihre Reformulierung durch Andreas Capellanus offenbart darüber hinaus, dass Liebende selbst einem noch strengeren Regime unterworfen sind: *Amoris tui secretarios noli plures habere* (»De Amore«, I,vi,268), »Du sollst nicht mehrere Mitwisser deiner Liebe haben«,¹⁵ heißt es in der sechsten Vorschrift (*praeceptum*), welche der König und Gott der Liebe (*rex, deus [...] amoris*, I,vi,242–259)¹⁶ aus seinem erotischen Jenseits verlautbart.¹⁷ Auf diese Weise könne, das versichert einem der antike *praeceptor amoris*, die Liebe lange andauern (»Ars amatoria«, I,739–754), es gäbe keinen Verrat. »Secrecy may be seen specifically as a means of heightening erotic pleasure«¹⁸. Dieses Postulat könnte, jenseits sozialer Pragmatik, von den Liebestheoretikern ebenfalls gemeint sein, die aber häufig ausblenden, dass sich Geheimhaltung negativ auf die Partnerschaft und auf das soziale Gefüge auszuwirken vermag.¹⁹

Was im Lateinischen mit zum Teil religiöser Emphase apodiktisch formuliert wird, gilt, wie bereits angedeutet, ebenso für die volkssprachliche erotische Literatur. Es betrifft nicht nur den Standpunkt narrativer Instanzen, sondern auch die Konzeption der Figuren, die Motivation ihrer Handlungen.

Liebende können wie Isolde *in die blinden süeze / des mannes unde der minne* (»Tristan«, V. 11812f.),²⁰ »in die blinde Süße des Mannes und der Liebe« versinken,²¹ müssen aber im Interesse ihrer Passion die Augen offen halten,²²

14 Zit. nach der Ausgabe und Übersetzung von VON ALBRECHT (1992). Ovid bezieht sich zum einen auf die eigene Dichtkunst, zum anderen heißt es weiter: *sponte sua sine te celeberrima verba loquentur, / nec manus in lecto laeva iacebit iners [...]*. »Ganz von selbst werden sie ohne dich die wohlbekannten Liebesworte sprechen, und die linke Hand wird nicht untätig auf dem Bette liegen [...]«. Durch den Verzicht auf Inspirationsinstanzen steigert Ovid die Intimität des Paares.

15 Zit. nach der Ausgabe von TROJEL, Übersetzung von KNAPP (2006).

16 Vgl. zu Amor als König RUHE, D.: Dieu d'Amours (1974), SCHNELL: *Causa amoris* (1985), KERN, M.: *Edle Tropfen* (1998), v. a. S. 406.

17 Vgl. dazu auch Kap. A. 3.

18 SPEARING: *Medieval Poet* (1993), S. 20.

19 Vgl. dazu zuletzt SCHMID: *Dem Verhängnis widerstehen* (2015).

20 Zit. nach der Ausgabe von MAROLD u. SCHRÖDER (2004) [1977].

21 Die Nebensächlichkeit des Sehnsinns in Momenten erotischer Nähe wird allerdings, soweit ich sehe, nur in der Mystik explizit thematisiert. Vgl. Gertrud von Helfta: »Legatus divinae pietatis«, Buch I, Kap. XVII. Zit. nach der Ausgabe von DOYÈRE (1968).

22 Dieses Problem spricht Gottfried später im Text explizit an: *die gelieben die hâlen / ir liebe*

Möglichkeiten geheimer Verständigung sorgfältig durchdenken, Kommunikationsmedien geschickt einsetzen, damit man ihnen nicht auf die Schliche kommt. Nicht immer vermag die Minne ihr Netz auszuwerfen, um die Augen der höfischen Öffentlichkeit zu verschleiern (**verspennen*), damit sich Liebende etwa ungestört Briefe zuwerfen können (»Wilhelm von Österreich«, V. 2946–2949).²³ Unvorsichtige Blicke und Gesten können sie jederzeit verraten, der Umgang mit den Medien der Kommunikation verfügt über existentielle Signifikanz und spielt aus diesem Grunde stets eine wichtige Rolle in der Narration.

Zumindest teilt der strenge *mestre* Amor Schläge aus, die keine Spuren hinterlassen, er greift (zunächst) das Innere des Menschen an und trifft mit seinem Pfeil ins Herz, durch das Auge hindurch,²⁴ ohne dieses – wie es im »Cligès« explizit heißt – auszusteichen (V. 680–697).²⁵ Auf den ersten Blick merkt man einem Liebenden nichts an – auf den zweiten sehr wohl, die Zeichen der Passion kommen in zahlreichen Narrativen zur Sprache: *Ich spür an dir die minne, alze grôz ist ir slâge* (»Titurel«, Str. 100), »Ich nehme an dir die Spur der Minne wahr, allzu ausgeprägt ist ihre Fährte.«²⁶ Allerdings erfreuen sich Liebende eines besonderen Schutzes: Erotische Geheimnisse zu verraten verstößt gegen den höfischen Anstand, gleicht einer *trop grant vilonie*,²⁷ ist eine »sehr große Gemeinheit« (»Chastelaine de Vergi«, V. 618).²⁸

zallen mâlen / vor dem hove und vor Marke / als verre und alse starke, / sô sî diu blinde liebe lie [...] (V. 16453–16457), »Die Liebenden nahmen sich allezeit sehr in Acht, ihr Glück vor dem Hof und vor Marke zu verbergen, so gut die blinde Liebe [...] es ihnen erlaubte.« Übersetzung von KNECHT. Vgl. auch V. 15190, 19169.

23 Zit. nach der Ausgabe von REGEL (1906) nach der Hs. G (Gotha, Forschungsbibl., Cod. Memb. II 39). Es handelt sich hier um eine Transformation des Motivs erotischer Netze, in denen sich Liebende verfangen. Vgl. dazu Kap. A. 3.

24 In höfischen Texten zielt Amor nicht auf die Genitalien (das Verborgene am Körper), wie die »Rosenroman«-Illustration auf dem Einband dieser Arbeit suggeriert. Vgl. aber zu diesem Motiv in der Antike Kap. B. 1. Die Miniatur (Royal 19 B XIII, entstanden zwischen ca. 1320 und ca. 1340 in Paris, fol. 3v) setzt mehrere Motive des »Rosenromans« ins Bild (Amor trifft ins Herz, der Ich-Darsteller wird zum Vasallen des Liebesgottes, eine »säkulare Liebesreligion« gewinnt an Kontur – dazu s. Kap. A. 3. und F. 3.). Die sexuelle Zuspitzung, die sich durch den zweiten Pfeil, den Amor noch in den Händen hält, andeutet, spielt auf den unverfrorenen Bericht am Ende des Romans (von Jean de Meun) an. Die Handschrift enthält beide Textteile. Vgl. zur Handschrift, zur Transkription der Spruchbänder (hier: *Sa mon gre e sauourousaite*) und zum vollständigen Bild auf fol. 3v und 4r (auf den restlichen eineinhalb Seiten huldigen 12 Liebende dem thronenden Gott) <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8545>, Zugriff: 22. 8. 2017.

25 Der »Cligès« wird zitiert nach der Ausgabe von MÉLA u. COLLET (1994). Vgl. zu den Schlägen auch Maries de France: »Guigemar«, V. 483–486.

26 Vgl. zu diesem Motiv auch »Titurel«, Str. 49, s. u. Zit. nach der Ausgabe von BRACKERT u. FUCHS-JOLIE (2002). Übersetzung ebd. Leithandschrift ist in den meisten Strophen G (Cgm 19), die das 2. Fragment unikal überliefert. Die neuere Ausgabe von BUMKE u. HEINZLE (2006) weist im Lesetext keine sinnverändernden Unterschiede auf. Zur Überlieferung vgl. auch BAISCH: Textkritik (2006), S. 312–322.

27 Vgl. zu diesem Begriff Kap. C. 1.

Die Tabus in der häufig aggressiven homophoben Rede über Homosexualität als sogenannte stumme Sünde gegen die Natur²⁹ stellen eine ganz andere – nicht höfisch-pragmatische, sondern aus rigoristischer Perspektive moralische – Dimension dar. Erzähler und Figuren sehen gleichgeschlechtliche Sexualität (traditionsgemäß)³⁰ im Unrecht, bezeichnen sie als Sodomie und sprechen dabei von Menschen ›von schlechtem Ruf, die zu ihrem Unglück Liebe wider die Natur gefunden haben/erlangt haben, ohne im Recht zu sein‹ ([LECOY] *cels de mauvés renon, / qui amors par male aventure / ont recovrees sanz droiture* / [POIRION] *Ont trovée contre nature*, »Rosenroman«, V. 2160–2163).³¹ Jenseits der Urteile und Vorurteile ist ein positives Erzählen über Homosexualität (zum Teil in den gleichen Texten) ausschließlich im allusiven Modus möglich. Davon ausgenommen sind mitunter Figurationen erotischer Spannung im homosozialen Gefüge.³²

Strategien der Verheimlichung und der Wunsch nach Rückzug passen sich an die raum-zeitlichen Begebenheiten des Hofes an, erzeugen Nischen, bestimmen den Raum im eigenen Sinne neu. ›Minne ist überall, außer in der Hölle‹, *minne ist allenthalben wan ze helle* (»Titurel«, Str. 51, vgl. auch Eph 3,17–19), und *minne ist vil enge an ir rûme* (Str. 50), ›Minne ist sehr eng an ihrem Raum‹.³³ Sie füllt die weite Welt und die engen Herzen,³⁴ sie gedeiht im Verborgenen, in erotischen Refugien, heimlichen Winkeln, an Orten des Rückzugs, welche sie ausfüllt, eng macht. Intersubjektivität entfaltet sich im Raum.³⁵ Minne führt eine ubiquitäre Nischenexistenz – und bildet in der höfischen Literatur,³⁶ in einem elitären, marginalen Bereich³⁷ innerhalb des zeitgenössischen (lateinisch-religiösen) Schrifttums, das thematische Zentrum.

28 Zit. nach der Ausgabe von DUFOURNET u. DULAC (1994).

29 Vgl. etwa BRALL: Geschlechtlichkeit (1991), S. 14 und Röm 1,26f. Die Vulgata wird zitiert nach der Ausgabe von WEBER u. GRYSO (2007).

30 Zu dieser Tradition vgl. KRAß: Ein Herz (2016), S. 67–71.

31 Die Ausgabe von LECOY (1970–1974) richtet sich nach BN fr. 1573 (H); POIRION (1974) ediert nach der Handschrift BN fr. 25523 (Z); STRUBEL (1992), der an dieser Stelle eine Konjektureinfügung, richtet sich nach BN fr. 12786 (Da) und BN fr. 378 (0a). Im Folgenden wird die Ausgabe (mit entsprechenden Verszahlen) von LECOY zitiert, die mit den anderen Ausgaben verglichen wird. Im Text von STRUBEL ist das Romanende unvollständig, POIRION versteht seine Ausgabe als Ergänzung zu LECOY.

32 Zur Homosozialität vgl. KRAß: Ein Herz (2016), S. 62f. und passim.

33 Übersetzungen von BRACKERT u. FUCHS-JOLIE, S. 60 und 244.

34 Zum engen Herzen vgl. »Parzival« 433,3; 584,12f. (*wie kom daz sich dâ verbarc / sô grôz wip [gemeint ist Orgeluse, die Frau, die Gawan verehrt] in sô kleiner stat?*); 593,16.

35 Vgl. zur Räumlichkeit der Emotionen etwa VELTEN: Ekel (2009), S. 223.

36 Zur Problematik des Literaturbegriffs vgl. PETERS, U.: Sozialgeschichte (2004), KIENING: Körper und Schrift (2003), GLAUCH: An der Schwelle (2009). Zum erweiterten Literaturbegriff, der sämtliche überlieferte Texte einbezieht, vgl. BRUNNER: Geschichte (2003), S. 34.

37 Vgl. dazu NEWMAN: Medieval Crossover (2013) und KÜPPER: Zu einigen Aspekten (2006), der auch in zeitlicher Hinsicht (vor der Moralisierungswelle) von einem »Provisorium«

Das hier anhand von Zitaten konturierte Spannungsgefüge von Eros und (euphemistischer) Diskretion, Sprachverbot, Heimlichkeit, Intimität und Innerlichkeit bezeugt das hohe literarische Potential dieser Konstellation. Sprache verhüllt und offenbart, verrät und verheimlicht gleichermaßen im *discours* und in der *histoire*.³⁸ Die besondere Signifikanz der genannten Konstellation wirft die – in der bisherigen Forschung kaum diskutierte –³⁹ Frage auf, inwiefern sie zum Terrain literarischer Selbstreflexivität wird, zum Anlass, poetisches Kalkül sichtbar zu machen, oder inwiefern Verborgenes Eigendynamiken des Textes offenbart.⁴⁰

Wie entfaltet sich das poetische Potenzial dieses thematischen Clusters im Diskurs über literarische Produktion, Rezeption und über Textualität bzw. in der Konzeption der Chronotopoi, in denen Literatur verortet wird? Mit Produktion ist die Zeitspanne zwischen erstem kreativem Impuls und Vortrag oder Niederschrift gemeint; mit Rezeption die Zeit zwischen der ersten Beschäftigung mit einem nicht selbst verfassten Text (auch im Vortrag) und der ästhetischen (z. B. Faszination, Anerkennung, Dichtung) und/oder pragmatischen (z. B. Abenteuer, Disput, Rendezvous) Reaktion darauf.

Im Zentrum der Analysen stehen poetische Strategien, emergente Formationen, literarische Kunstgriffe im Erzählen über Literatur, in dem sich ein werkimmanenter experimenteller Metadiskurs konstituiert, sowie im Erzählen über vorenthaltenes Wissen, verhinderte Wahrnehmung und räumlichen Rückzug, welches oft den zusätzlichen Effekt erzeugt, dass sich Wissen den Rezipienten verweigert. Andernorts wird ihnen als privilegierte extradiegetische Zeugen Heimliches ostentativ vor Augen gestellt. Das Verborgene als übergeordnete Kategorie umfasst das facettenreiche Resultat dieser literarischen Verfahren.

Die hierfür relevanten Textabschnitte werden einem *close reading* unterzogen – mit Blick auf Fragen der historischen Semantik,⁴¹ der historischen Mediologie,⁴² die auf ein semiotisches Analyseinstrumentarium zurückgreift,⁴³ und der

spricht (S. 50), welches trotzdem, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, eine beachtliche intellektuelle und ästhetische Energie entfaltet.

38 Zu diesen Begriffen vgl. SCHULZ: Erzähltheorie (2012), S. 159f.

39 DRAGONETTI: *Mirage des sources* (1987), S. 162 spricht von »l'art courtois, associé au sentiment de l'interdit«. Ihm geht es um Quellen- und Autorfiktionen, Ambiguitäten und poetologisch konnotierte Intrigen auf der Handlungsebene, die nicht immer im erotischen Kontext verortet sind.

40 »Selbstreflexion ist ein Vorgang der Enthüllung«, BÖHME: *Enthüllen* (1997), S. 233.

41 Vgl. DICKE, EIKELMANN u. HASEBRINK (Hg.): *Wortfeld des Textes* (2006).

42 Vgl. zuletzt KIENING: *Fülle und Mangel* (2016), insbes. S. 38–49. Zu den mediologischen Untersuchungen höfischer Literatur zählen: WENZEL, H.: *Hören und Sehen* (1995), WANDHOFF: *Ekphrasis* (2003), LECHTERMANN: *Berührt werden* (2005), SCHNYDER (Hg.): *Schrift und Liebe* (2008), SCHNYDER: *Der unfeste Text* (2001), SCHNYDER: *Kunst der Vergegenwärtigung* (2009).

historischen Kulturwissenschaft vom Text.⁴⁴ Um die Vielfalt des simultan Möglichen aufzuzeigen, dessen, was zeitgleich interessierte und faszinierte, untersuche ich – vor der Folie eines mystischen Beispiels – eine möglichst breite Auswahl aus der hoch- und spätmittelalterlichen deutschen, französischen und provenzalischen höfischen Erzählliteratur⁴⁵ in Versen:⁴⁶ Lais (im Französischen), Artus-, Liebes- und Abenteuerromane (im Französischen und Deutschen),⁴⁷ allegorische und realistische Romane (im Französischen und Provenzalischen), welche in den jeweiligen Kapiteln – nach Sprachen aufgeteilt – in chronologischer Reihenfolge analysiert werden. Höfische (auch lyrisch gefärbte) Narrative⁴⁸ weisen – nicht zuletzt auf Grund ihrer Länge – differenziertere Entwürfe, Konzepte, Modi der Reflexion über Textualität, Literaturproduktion und -rezeption auf als diejenigen, die sich in der Lyrik entfalten.⁴⁹

Versromane gelten »als erste rein schriftsprachlich konzipierte volkssprachliche Gattung«,⁵⁰ deren mündlicher Stil als ein »Topos schriftliterarischer Erzählregie«⁵¹ manifest wird.⁵² Zugleich setzen gerade die Versform oder, wie bei

43 Zur Komplementarität von Mediologie und Semiotik vgl. KIENING u. MERTENS-FLEURY (Hg.): *Figura* (2013) und KIENING: *Fülle und Mangel* (2016) mit Schwerpunkt auf religiöser Literatur; NEUMANN: *Verpackte Zeichen* (2009); KRÄMER: *Medium als Spur* (1998), S. 79 (mit Bezugnahme auf Paul ZUMTHOR); KRÄMER: *Bote als Topos* (2011). »Dasjenige [...], was wir als Medien bezeichnen, hätten mittelalterliche Intellektuelle im Gefolge von Augustinus wohl am ehesten als Zeichen betrachtet.« KIENING: *Fülle und Mangel* (2016), S. 18 (Zit.) und S. 38f. Im Folgenden wird im Sinne differenzierender Analyse an der Unterscheidung zwischen Medium und Zeichen festgehalten.

44 Vgl. zuletzt STROHSCHNEIDER: *Höfische Textgeschichten* (2014).

45 Zum »überregionalen Charakter der europäischen Kultur des Mittelalters« vgl. etwa KASTEN: *amour courtois* (1995), S. 162 (Zit.).

46 Auf Ausnahmen vom Vierheber im Deutschen oder vom Achtsilber im Romanischen wird explizit hingewiesen. Der Vers bedeutet unter Umständen Zwang, der die Kreativität beflügelt, und Symmetrie. Verse sprechen den »körperbasierten Sinn für Rhythmen und Klänge, die Lust an der Wiederholung im Reim« an. BRAUN: *Alterität* (2013), S. 36. Zum Reim vgl. auch die Überlegungen von STIERLE: *Lyrik* (2008), S. 136.

47 Vgl. zum Problem der Gattungen, die ineinander übergehen, aber als solche die Rezeption steuern, insbes. GUMBRECHT: *Faszinationstyp Hagiographie* (1979) (»rekurrente Faszination«, S. 57), BUTTERFIELD: *Poetry and Music* (2002), BLEUMER u. EMMELIUS (Hg.): *Lyrische Narrationen* (2011).

48 Vgl. dazu BLEUMER u. EMMELIUS (Hg.): *Lyrische Narrationen* (2011).

49 Es werden die gängigen Gattungsbezeichnungen verwendet. Selbstredend findet sich in der Epik lyrisches Sprechen. Dazu vgl. HEMPFER: *Lyrik* (2014).

50 RIDDER: *Ästhetisierte Erinnerung* (1997), S. 62, vgl. auch ZINK: *Littérature française* (2004) [1992], S. 129. Zu vorherigen schriftaversen Narrativen haben wir nur sehr bedingt Zugang, vgl. GLAUCH: *An der Schwelle* (2009), S. 12f. Reflexion über das Erzählen und literarisches Bewusstsein verbindet auch GLAUCH primär mit der Schriftlichkeit. Vgl. GLAUCH: *An der Schwelle* (2009), S. 19.

51 KERN, M.: *Iwein* (2002), S. 407. Zum mündlichen Stil vgl. auch UNZEITIG: *Autorname und Autorschaft* (2010), S. 199f., 242.

52 Allgemein zu Mündlichkeit und Schriftlichkeit vgl. etwa SCHAEFER: *Vokalität* (1992),

Gottfried von Straßburg, akustische Wiederholungs- und Kontrastfiguren die Aktualisierung klanglicher Dimensionen voraus. Im Roman nimmt die weltliche Literatur das bis dahin fast ausschließlich für religiöse Sujets reservierte Medium Schrift endgültig für sich in Anspruch, wobei sich etwa Konzeptionen der Textgenese oder die Gestaltung der Manuskripte selbstverständlich an der religiösen Tradition orientieren.⁵³

Man muss (nicht zuletzt auf Grund von Gebrauchsspuren) davon ausgehen, dass das Buch während des Vortrags präsent war,⁵⁴ Schreiber und Maler rechneten mit dem Blick in die Handschrift. Schriftliche Texte erlaubten zudem die Lektüre im kleinen Kreis, in der Zweisamkeit, den Rückzug in die Intimität, die freiwillige Isolation in der Konzentration auf einen Codex und auch das leise Lesen.⁵⁵ Entgegen früherer Forschungsannahmen war die Lesefähigkeit bzw. der Zugang zur Schriftlichkeit im Hochmittelalter auch unter Laien sehr verbreitet.⁵⁶ Jenseits der Öffentlichkeit, diskret, verschwiegen las man mitunter von heimlicher Passion und erotischer Nähe. (Die räumliche Korrespondenz zwischen Rezeptionsformen und erzählter Leidenschaft wiederholt sich im Modus des Ikonischen. Im Spätmittelalter entstanden Gegenstände für den privaten, intimen Gebrauch – Spiegel, Kästchen, Kämme, Schreibtäfelchen –, welche mit Szenen heimlicher Liebe am Hofe verziert sind.)

Höfische Liebesbeziehungen stellen – oft jenseits ehelicher Verbindungen – insofern Dreiecksbeziehungen dar, als sie von der personifizierten Leidenschaft, der Dritten im Liebesbunde, beherrscht sind. Im Titel dieser Arbeit repräsentiert Amor die vielfältigen Facetten des höfischen Eros und das Sprechen über ihn. Amor,⁵⁷ die personifizierte Liebe oder der Liebesgott, gehört, genauso wie Venus und Frau Minne, zu den Kristallisationskernen des höfischen Liebesdiskurses.⁵⁸

GLAUCH: *An der Schwelle* (2009), S. 35–76, ZUMTHOR: *La lettre* (1987), OESTERREICHER: *›Verschriftung‹* (1993), GLAUCH u. GREEN, J.: *Lesen im Mittelalter* (2010) und weiter unten.

53 Zu Letzterem vgl. WOLF, J.: *Psalter und Gebetbuch* (2005) und WOLF, J.: *Buch und Text* (2008), S. 96–100.

54 Einige Handschriften weisen Spuren von Aufführungen auf. Dazu vgl. MÜLLER, J.-D.: *Aufführung* (1999), S. 155.

55 Vgl. dazu stellvertretend SCHNYDER: *Kunst der Vergegenwärtigung* (2009), MÜLLER, J.-D.: *Aufführung* (1999), CURSCHMANN: *Wort* (1999), GREEN, D. H.: *Mündlichkeit und Schriftlichkeit* (1987), GREEN, D. H.: *Terminologische Überlegungen* (2003), CHARTIER u. CAVALLO (Hg.): *Welt des Lesens* (1999), SNOWLING u. HULME (Hg.): *Science of Reading* (2005).

56 Vgl. ERNST: *Formen der Schriftlichkeit* (1997), v. a. S. 268, 365, GLAUCH u. GREEN, J.: *Lesen im Mittelalter* (2010), S. 378.

57 Eine weitere Schreibweise im Französischen und Provenzalischen lautet *Amors*.

58 Vgl. bereits JAUF: *Alterität* (1977), S. 188, STRUBEL: *Rose* (1989), S. 104–108 und zur französischen und provenzalischen Tradition RUHE, D.: *Dieu d'Amours* (1974). Im Deutschen übernimmt Frau Minne häufig Amors Rolle, genauso wie diejenige der Göttin Venus. Vgl.

Im Deutschen ist die allmächtige (nicht immer personifizierte) Passion eindeutig weiblichen Geschlechts, im Französischen und Provençalischen lässt sich das Femininum (vereinzelt Maskulinum) *amor* auf das Konzept, die Personifikation oder aber auf den antiken Liebesgott beziehen.⁵⁹ So kann man sich Amor als *domna* und Königin – wie in der »Flamenca« – vorstellen,⁶⁰ oder als engelsgleicher, großgewachsener, schöner und gnadenloser Lehnsherr und Heerführer bzw. Dompteur⁶¹ – wie in den vulgärsprachlichen *artes amatoria* »Roman de la Rose« und »Roman de la Poire«.⁶² Wie in Ovids »Ars«⁶³ tritt er in der späteren Literatur – etwa im »Wilhelm von Österreich«, V. 3911 – als nackter Knabe auf.⁶⁴ Der martialische Gott repräsentiert einen Diskurs, der den Anspruch erhebt, alle anderen zu dominieren.

Anders als in der zeitgenössischen Kritik geschlechtlicher Liebe aus moralisierender Perspektive⁶⁵ sind der Liebesgott Amor und die personifizierte Minne in höfischen Narrativen selten blind.⁶⁶ Ganz im Gegenteil: Heimtückisch, wie sie sich zeigen, benötigen sie scharfe Augen, um etwa den Protagonisten zu verfolgen und ihm (hinter einem Feigenbaum)⁶⁷ aufzulauern (*porsivre et espier*,

KERN, M.: Edle Tropfen (1998), S. 399, 489, KERN, M. u. EBENBAUER (Hg.): Lexikon der antiken Gestalten (2003), S. 657.

59 Aber: »[I]n romance languages grammatical gender is not necessarily a marker of sex.« GAUNT: Bel Accueil (1998), S. 72.

60 *Amors es domna e reïna*, V. 5574. Zit. nach der Ausgabe von MANETTI (2008).

61 ...*car nus n'est de si haut lignage / ne nul n'en treuve l'en si sage / ne de force tant esprouvé, / ne si hardi n'a l'en trouvé / ne qui tant ait d'autres bontez / qui par Amors ne soit donte*z (»Le Roman de la Rose«, V. 4305–4310), »und keiner ist von so hoher Abkunft, keinen findet man so weise, noch von so erprobter Stärke, auch hat man keinen so Verwegenen gefunden, der so viele andere gute Eigenschaften hätte, der von Amor nicht gezähmt würde.« Übersetzung von OTT, Bd. 1, S. 285, modifiziert.

62 Vgl. Kap. C. 3 und F. 3. Bei Jean de Meun hat Amor im Vergleich zum ersten Romanteil von Guillaume de Lorris noch mehr Gemeinsamkeiten mit Ovids Amor (der »Amores«), nicht aber das Knabenalter. Vgl. Kap. F. 3. Vgl. auch Peire Guillem: »Lai on cobra sos dregz estatç«.

63 *me Venus artificem tenero praecepit Amori; / Tiphys et Automedon dicar Amoris ego. / ille quidem ferus est et qui mihi saepe repugnet; / sed puer est, aetas mollis apta regi.* (»Ars amatoria« I,7–10) »Mich hat Venus zum Lehrmeister für den zarten Amor bestellt. So mag ich denn Amors Tiphys und Automedon heißen. Er ist zwar wild, so daß er sich oft gegen mich sträubt, aber er steht noch im Knabenalter, das bildsam ist und sich lenken läßt.« Übersetzung von VON ALBRECHT. Vgl. auch »Heroides« XVI,115.

64 Vgl. auch Kap. A. 3.

65 Die Blindheit Amors wird im kritischen Diskurs unter anderem darauf zurückgeführt, dass er seine Pfeile schießt, ohne darauf zu achten, wen er trifft. Vgl. PANOFKY: Der blinde Amor (1980) [1962], S. 157–162. Zum kritischen Diskurs vgl. auch MULDER: Ambiguity of Eros (2005).

66 Ausnahmen werden von KERN, M. u. EBENBAUER (Hg.): Lexikon der antiken Gestalten (2003), S. 62 genannt. Vgl. auch Walter Map: »De nugis curialium«, Dist. ii, c.12. und Heinrich Seuses 2. Brief.

67 Der Baum erinnert an die Scham nach der Ursünde bzw. an die Urszene des Verbergens und der gleichzeitigen Ostentation der (verdeckten) Genitalien (»wobei die Aufmerksamkeit gerade auf das gelenkt wird, wovon sie abgelenkt werden soll«, GERNIG: Bloß Nackt (2002),

»Rosenroman«, V. 1681), um sich als *lågærîn*, als Nachstellerin unbemerkt in zwei Herzen zu schleichen und dort die Siegesfahne aufzupflanzen (»Tristan«, *und sleich zir beider herzen in*, V. 11715–11719).

Blind kann aber die *gir* der Herzen (»Tristan«, V. 11740), die *liebe* (»Tristan«, V. 16457) im Sinne erotischer Besessenheit (»Tristan«, V. 17745–17747)⁶⁸ oder die amouröse Sprach- und Herzensverwirrung (»Tristan«, *blinde[r] unsin*, V. 19169) sein. Blinde können sich indes (weil die Liebe bzw. Amors Pfeil oft an erster Stelle den Sehnerv trifft,⁶⁹ ohne allerdings das Augenlicht zu verletzen) laut Andreas Capellanus (I,v,6) nicht verlieben – es sei denn, man geht wie Wolfram von einem Totalitätsanspruch der Minne aus: *Owê, minne, waz touc dîn kraft under kinder? / wan einer der niht ougen hât, der möhte dich spehen, wârer blinder*, »O weh, Minne, zu was ist es gut, daß du deine Macht auf Kinder richtest? Denn sogar einer, der keine Augen hat, also ein wirklicher Blinder, der könnte dich noch erspähen« (»Titurel«, Str. 49).⁷⁰

Auf literarischem Terrain entfalten sich bis in die Moderne komplexe Diskurse über Begehren, Zuneigung, Intimität, Sexualität.⁷¹ In der höfischen Kultur werden Passion und Literatur oft als gleichursprünglich behauptet, oder sie gehen aus der jeweils anderen hervor.⁷² Das führt nicht zuletzt Amors Erscheinung im »Rosenroman« (V. 874–894) und im »Roman de la Poire« (V. 1164–1167) deutlich vor Augen. Sein opulentes Blumengewand,⁷³ eine florale Fülle, die das Erzählen herausfordert und den narrativen Akt in den Brennpunkt der Aufmerksamkeit rücken lässt,⁷⁴ lenkt den Blick auf die *flores rhetorici*. Bei Guillaume de Lorris trägt der Liebesgott außerdem einen Rosenkranz, Symbol höfischer Auszeichnung und Zeugnis aristokratischer Freude an der Jugend,⁷⁵ an der Frische und am Duft. Sein Haupt bedecken aber auch Vögel, und Nachtigallen umschwirren es. Sie flattern um den Blumenkranz und schlagen

S. 11). Die Szene transformiert die augustinische Abkehr von der Fleischeslust (er hört *tolle lege* unter einem Feigenbaum, »Confessiones« VIII.XII.28f.).

68 Zu Marke heißt es auch: *diu blintheit der minne / diu blendet [P: plinthait] ûze und inne, / si blendet ougen unde sin* (V. 17745–17747), »Die Blindheit der Liebe blendet außen und innen [P: die Blindheit außen und innen]. Sie blendet Augen und Sinn.« Vgl. auch 17770–17830.

69 Zu anderen Entstehungsmodi der Liebe vgl. insbesondere Kap. C. 3.

70 Übersetzung von BRACKERT u. FUCHS-JOLIE.

71 Vgl. zuletzt PETERS, K. u. SAUTER (Hg.): *Allegorien des Liebens* (2015).

72 Vgl. dazu auch Kap. A. 3.

73 Keine mir bekannte Handschrift gibt Amors Blumengewand im Medium Bild wieder.

74 *Mes de sa robe devisier / crien durement qu'encombré soie, / qu'il n'avoit pas robe de soie, / ainz avoit robe de floreites* [...]. (V. 874–877) »Jedoch fürchte ich sehr, in Verlegenheit zu geraten, wenn ich sein Kleid beschreiben soll; denn er hatte kein Gewand aus Seide, sondern ein Gewand aus Blumen [...]«. Übersetzung von OTT, Bd. 1, S. 121. Vgl. auch »Roman de la Poire«, V. 1168f.

75 Vgl. Kap. A. 3.

ihm die Blätter ab (V. 898).⁷⁶ Dieses burleske, aggressive Moment (das die spätere *deffloratio* antizipiert)⁷⁷ bringt den für höfische Literatur konstitutiven poetischen Agon ins Bewusstsein.⁷⁸

Der Aspekt des Wettbewerbs prägt nicht nur die Literatur, sondern auch die Literaturtheorie seit der Antike. In der Vorrede seiner enzyklopädischen »Tischgespräche am Saturnalienfest« erklärt Macrobius (im Einklang mit Horaz' »Ars poetica«, 1–23),⁷⁹ dass sein Text »sowohl im Gedankengang wie in der stilistischen Gestaltung einheitlich und gleichförmig«⁸⁰ sei. Er benutzt unterschiedliche Quellen, die er im eigenen Sinne modelliert, um ein harmonisches Gefüge zu erzeugen. Dabei vergleicht er sich mit den Herstellern von Duftstoffen oder Parfüm: »Sie sorgen vor allem dafür, dass die verwendeten Einzelbestandteile keinen eigenen Geruch verströmen, sondern vereinen die Säfte zu einem einzigen Duft.«⁸¹ Ebenso entsteht im Chor ein »Zusammenklang« aus »unterschiedlichen Tönen«. »So sei auch das vorliegende Werk beschaffen«, fährt

76 *Il ot el chief un chapelet / de roses; mes rosinolet, / qui entor son chief voletoient, / les feuilles jus en abatoient, / qu'il estoit toz covers d'oisiaus* [POIRION: *Il ere tous chargiés d'oisiaus*] [...]. (V. 895–899), »Auf dem Kopf trug er einen Kranz von Rosen; aber die Nachtigallen, die um sein Haupt flatterten, schlugen deren Blätter herab; denn er war ganz bedeckt von [POIRION: überladen mit] Vögeln [...]«. Übersetzung von OTT, Bd. 1, S. 121, modifiziert.

77 Vgl. zur Jugend, Frische und an sie herangetragenem Zerstörungswunsch auch die Beschreibung der Leesce: *El resembloit rose novele / de la color sus la char tendre, / que l'en li peüst tote fendre / a une petitete ronce.* (»Rosenroman«, V. 838–841) »Sie glich einer frischen Rose / der Farbe ihrer zarten Haut nach, / die man mit einem kleinen Dorn / ganz hätte aufschlitzen können.« Übersetzung von OTT, Bd. 1, S. 119. Handelt es sich um eine sarkastische Bezugnahme auf Bernhards von Clairvaux »Hohelied«-Predigt 48, Bd. VI, S. 148? Zuvor ist außerdem von Guillaumes silberner Nadel die Rede, mit der er sich die Ärmel näht (V. 91f. und dazu auch Kap. F. 3.).

78 Zum Agonalen in der mittelalterlichen Literatur vgl. etwa SCHMID: *Der maere wildenaere* (2002), SCHMITZ: *Omnia vincit Amor* (2009), KELLNER: *Meisterschaft* (2009), HARF-LANCNER: *Chrétien's Literary Background* (2005) sowie zum Begriff der *aemulatio*: KELLY: *Conspiracy of Allusion* (1999), S. 50, STROHSCHNEIDER: *Höfische Textgeschichten* (2014), S. 39.

79 Zur Horaz-Rezeption vgl. QUINT: *Untersuchungen* (1988), TILLIETTE: *Mage ou artisan?* (2006), S. 111f., KLOPSCH: *Einführung* (1980).

80 Übersetzung von SCHÖNBERGER, O. u. SCHÖNBERGER, E., S. 310. Vgl. das Original weiter unten. Zu dieser Vorstellung im Hochmittelalter, mit Bezug auf Chrétiens (paradigmatische) *conjointure* vgl. etwa COOPER-DENIAU: *Conjointure* (2010), S. 23f.

81 Übersetzung hier und im Folgenden von SCHÖNBERGER, O. u. SCHÖNBERGER, E., S. 24, modifiziert. Original hier zit. nach der Ausgabe von KASTER (2011), I,18ff.: *Ex omnibus colligamus unde unum fiat, ex omnibus, sicut unus numerus fit ex singulis. hoc faciat noster animus: omnia quibus est adiutus abscondat, ipsum tantum ostendat quod effecit, ut qui odora pigmenta conficiunt ante omnia curant ut nullius sint odoris proprii quae condientur, confusuri videlicet omnium sucos in spiramentum unum. vides quam multorum vocibus chorus constet, una tamen ex omnibus redditur. aliqua est illic acuta, aliqua gravis, aliqua media, accedunt viris feminae, interponitur fistula: ita singulorum illic latent voces, omnium apparent, et fit concentus ex dissonis. tale hoc praesens opus volo: multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatium exempla, sed in unum conspirata.*

Macrobius fort. Sein Text würde »viele Wissenschaften/Künste und viele Vorschriften enthalten, dazu Exempla aus vielen Zeitaltern«, doch sollen alle eine Einheit bilden: *sed in unum conspirata*. *Conspirata* heißt zusammengehaucht, in Einklang gebracht, gemeinsam und harmonisch zum Wohlgefallen des Publikums angestimmt. Der metaphorische Begriff für textuelle Genese benennt harmonisch wirkende Intertextualität.

Der Terminus lässt sich ebenfalls mit Bezug auf höfische Literatur verwenden,⁸² die sich meist als hochgradig intertextuell erweist bzw. als eine Literatur für Kenner gilt, die sich an eine gebildete Elite richtet: »Les auteurs du Moyen Age s'adressent à un public de connaisseurs«.⁸³ Inter- und intratextuelle Verweise bestehen meist aus nicht-wörtlichen Zitaten⁸⁴ oder aus Anspielungen. *Conspiratio* schließt auf Grund lexikalischer Verwandtschaft *inspiratio* und *adspiratio*⁸⁵ – zwei weitere Modi, den Initialmoment literarischer Produktion zu denken – nicht aus.⁸⁶ Sie eignet sich als produktionsästhetischer Oberbegriff, der nicht zuletzt auf die große Affinität zwischen (höfischer) Literatur und Musik in der Diegese verweist – die mit Sicherheit auf die (höfische) Praxis zurückgeht, von der die Musiktheorie des Mittelalters,⁸⁷ wenngleich sie nicht unmittelbar auf die hier diskutierten Texte einwirkte, ausgeht bzw. die auch Macrobius im Blick

82 Vgl. KELLY: *Conspiracy of Allusion* (1999). *Conspiratio* ist für ihn eine »art of allusion«, wobei er »allusion« weit fasst als »how one text quotes, comments, corrects, integrates and rereads another text.« Ebd., S. Xlf.

83 BRUCKNER: *En guise de conclusion* (1981), S. 107, vgl. auch STIERLE: *Werk und Intertextualität* (1984), S. 141 f. Zur Intertextualität mittelalterlicher Literatur vgl. auch DRAESNER: *Wege* (1993), BAISCH: *Autorschaft und Intertextualität* (2004), MEYER: *Intertextuality* (2000), KLINKERT: *Zum Status* (2006), WOLFZETTEL: *Zum Stand* (1990), SCHULZ: *Poetik des Hybriden* (2000), v. a. S. 35–40, SOLOMON: *Tristan-Romane* (2016).

84 Vgl. dazu auch SCHULZ: *Poetik des Hybriden* (2000), S. 39, RIDDER: *Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane* (1998) und zur Modifikation der Texte in der Erinnerung POLASCHEGG: *Literarisches Bibelwissen* (2007). Auf mögliche Autorintentionen trifft die Aussage der Intertextualitätsforscherin und Schriftstellerin Ulrike DRAESNER zu: »Die sich kreuzenden und mischenden Bezüge auf Texte [...] sind so wenig Zufall wie bloße Absicht.« Draesner: *gedächtnisschleifen* (1995), S. 123.

85 Mit dieser lexikalischen Verwandtschaft arbeitet Bernhard von Clairvaux ausführlich in der »Hohelied«-Predigt 72. Die unterschiedlichen Formen des Atmens konstituieren für ihn zentrale Momente der Heilsgeschichte, nicht poetische Prozesse.

86 Inspiration stellt in der Forschung häufig einen Oberbegriff für Eingebung, Diktat, Begabung, Beistand – auch durch Ein- oder Anhauchung – einer höheren, insbesondere göttlichen Instanz dar, welche dadurch einen Beitrag zur Entstehung oder Rezeption eines Textes (oder eines Artefakts) leistet. Vgl. etwa UNZEITIG: *Autornamen und Autorschaft* (2010), KAPPLER u. GROZELIER (Hg.): *L'inspiration* (2006), KLEIN: *Inspiration und Autorschaft* (2006), KLEIN: *Zwischen Abhängigkeit und Autonomie* (2008), KLOPSCH: *Einführung* (1980), THELEN: *Dichtergebet* (1989). Für einen engeren Inspirationsbegriff (im Sinne von Einhauchung) sprechen sich OHLY: *Metaphern* (1993) und SCHLESIER: *Künstlerische Kreation* (2004) aus.

87 Vgl. JESERICH: *Musica naturalis* (2008).

hat. Vor diesem Hintergrund wird zu überprüfen sein, welche Autoren den Gedanken der Unterstützung beim Dichten in der konkreten, erotisch gewendeten Phantasie des geteilten oder gar verliehenen Atems zum Ausdruck bringen,⁸⁸ welche Texte des ausgewählten Untersuchungscorpus der vielleicht berühmtesten Passage des Mittelalters über poetisch-erotische Anhauchung vorausgehen, nämlich Dantes (Sprecher-Ich-)Formulierung *Amor mi spira* (»Purgatorio« XXIV, 52–60),⁸⁹ welche Autoren ihren Text vom *dittator* (ebd.) Amor empfangen.⁹⁰

Als intransitives Verb verfügt *conspirare* auch über die Bedeutung »sich verschwören«. Es benennt ein Handeln unter »Wahrung bestimmter Sekretierungsformen«,⁹¹ »Agieren im Modus des Scheins«,⁹² taktisches Kalkül, Widerstand, Hartnäckigkeit und die Fähigkeit, Szenarien zu entwerfen, die Welt zunächst narrativ zu verändern, (wie die Liebenden) chiffriert, insgeheim oder doppeldeutig zu kommunizieren, heimlich zusammenzukommen, zu kämpfen. Konspiration und Narration verfügen über eine ganze Reihe von *tertia comparationis*. Gerade für Intertextualität erweist sich das Agonale häufig als prägend, worauf auch Macrobius in subtiler Weise verweist, indem er in der Evokation von Harmonie das zweideutige – in seinem Text transitive – Verb *conspirare* verwendet.

Höfische Literatur wird nur im Spannungsfeld von kollektiver Kreation und Agon greifbar. Man kann gegen Dichterkollegen und Vorlagen konspirieren, und dabei kommt einem die Sprache der Liebe zu Hilfe. Amor beteiligt sich am Komplott, er sät Zwietracht – oder er erzeugt Harmonie. In der Rede eines jeden Autors kreuzen sich (erotische) Diskurse,⁹³ die er fortführt – von ihnen zum Dichten angeregt –, die er beherrscht bzw. die ihm das poetische Zepter aus der Hand schlagen. Amor, der Gewalthaber über die Liebenden, atmet mit und behauptet sich mitunter als *auctor*. Im Mittellateinischen bedeutet *conspirator* unter anderem *coniurator*, *concitator* (»Anstifter«), *complex* (»Verbündeter«) und eben *auctor*.⁹⁴ Entsprechend gilt es in den jeweiligen Textanalysen, das heuris-

88 Die theologische Vorstellung der »gehauchten Liebe« als Bezeichnung für den Heiligen Geist (*Deus [...] habet [...] Amorem spiratum*, Bonaventura: »Itinerarium«, III,5, zit. nach der lat.-dt. Ausgabe von SCHLOSSER, 2004) spielt hingegen in den diskutierten Texten keine Rolle.

89 Zit. nach der ital.-dt. Ausgabe von KÖHLER (2010–2015) mit Abdruck der ed. VANDELLI (20. Aufl. 1974).

90 Zur Inspiration als Diktat Gottes im christlichen Diskurs vgl. SCHLESIER: Künstlerische Kreation (2004).

91 KLAUSNITZER: Poesie und Konspiration (2007), S. 53.

92 KLAUSNITZER: Poesie und Konspiration (2007), S. 57. Vgl. auch S. 6–17.

93 Vgl. im Anschluss an FOUCAULT MÜLLER, J.-D.: Auctor (1995), S. 17 und ALT: Imaginäres Geheimwissen 2012, S. 63: »[D]er Text weiß mehr als sein Autor, weil aus der Kombination einzelner Teile ein Neues entsteht, das die Grenzen dieses personalen Wissens überschreitet.«

94 Das Mittellateinische Wörterbuch (1967–2017), Bd. 2, Sp. 1618 gibt an: »coniurator, con-

tische Konzept *Amor conspirator* zu differenzieren. Es wird zu überprüfen sein, welche Bedeutung des Terminus auf die Rolle der Liebe bzw. der Liebesgottheiten in den jeweiligen Texten zutrifft. Verschwören können sich Autoren oder Erzähler in schwer zugänglichen Passagen (unter Amors Ägide) auch gegen Rezipienten. Stets arbeitet man aber gemeinsam an Stoffen und Texten, und man erzeugt *einen* – wie von Amor zusammengehauchten – Liebesdiskurs über die Zeiten hinweg.

Horaz beteuert in der »Ars poetica«, als er aus produktionsästhetischer Perspektive das Verhältnis von *natura* und *ars* thematisiert: *ego nec studium sine divite vena / nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic / altera poscit opem res et coniurat amice* (409–411),⁹⁵ ›Ich kann nicht erkennen, was ein Bemühen ohne fündige Ader oder was eine unausgebildete Begabung nützt; so fordert das eine die Hilfe des andren und verschwört sich mit ihm in Freundschaft, sie verbünden sich (eidlich). Im höfischen Kontext ist Amor bzw. die Minne oft mit von der Partie: Die Binarität wird zum Dreigespann *natura–ars–amor*. Es handelt sich um eine allmächtige Instanz, welche – dies wird an zahlreichen Stellen postuliert – die Poesie ins Leben ruft und sie thematisch beherrscht, ganz im Sinne der vergilischen Sentenz *omnia vincit Amor* (»Bucolica« X,69),⁹⁶ ›Amor besiegt alles‹ – die mit Sicherheit nicht erst durch ihre Übersetzung ins Französische bei Jean de Meun Bekanntheit erlangte (»Rosenroman«, V. 21299–21303, dort mit philologischer Quellenangabe: *Bucoliques*).⁹⁷ Wie wird literarische Produktivität, aber auch Rezeption im Zeichen des Amor in den jeweiligen Texten konzipiert? Dominiert Harmonie, Freundschaft, Beistand, Verschwörung, Agon?

Gegenstand der vorstehenden Untersuchung sind Texte:⁹⁸ Texte, die überliefert sind,⁹⁹ und Texte, die intradiegetisch in mündlichen, schriftlichen, mündlich-schriftlichen Produktions- und Rezeptionsprozessen verfertigt werden. Der Begriff ›Text‹ bezeichnet eine »séquence linguistique tendant à la clôture, et telle que le sens global n'est pas réductible à la somme des effets de sens particuliers

citator, [...] complex, socius, [...] machinator, auctor«, das heißt »Verschwörer, Aufwiegler, [...] Komplize, Mitverschworener, [...] Mitbeteiligter, [...] Anstifter, Rädelsführer«.

95 Zit. nach der lat.-dt. Ausgabe und Übersetzung von SCHÄFER (1972) mit Abdruck der ed. KLINGNER (3. Aufl. 1959).

96 Zit. nach der lat.-dt. Ausgabe von VON ALBRECHT (2001).

97 Zu früheren »Bucolica«-Zitaten in der höfischen Literatur vgl. Kap. A. 3.

98 Zu mittelalterlichen Text-Vorstellungen vgl. insbesondere KUCHENBUCH u. KLEINE (Hg.): *Textus* im Mittelalter (2006), Wolfram-Studien 19 (2006), STROHSCHNEIDER: *Höfische Textgeschichten* (2014).

99 Vgl. die Bestandsaufnahmen bei WOLF, J.: *Buch und Text* (2008) und MARTIN u. VEZIN (Hg.): *Mise en page* (1990).

produits par ses composants successifs». ¹⁰⁰ Bei jeder mündlichen oder schriftlichen Aktualisierung weist diese Sequenz Unterschiede auf. Oder anders gefasst: ›Text‹ setzt »semiotische Repräsentationalität (also: Zeichendifferenz), relative Situationsabstraktheit und Überlieferungsqualität« voraus. ¹⁰¹ ›Text‹ bezeichnet ebenfalls die Totalität der Fassungen, eine dynamische, um einen Autor, um eine (spezifische, mit einem bestimmten Namen versehene) Autorvorstellung, ¹⁰² um einen Titel oder um eine Handlungskonstanz herum organisierte variantenreiche Einheit über die Zeiten hinweg. ¹⁰³

Ein Text als linguistische Sequenz lässt sich in mittelalterlicher Perspektive kaum ohne die Materialität ¹⁰⁴ des jeweiligen Schriftträgers ¹⁰⁵ bzw. ohne die

100 ZUMTHOR: *La lettre* (1987), S. 246. Zu anderen Konzepten von ›Text‹ vgl. BAISCH: *Textkritik* (2006), v. a. S. 77, STROHSCHNEIDER: *Höfische Textgeschichten* (2014), S. 15f.

101 STROHSCHNEIDER: *aventure*-Erzählen (2006), S. 381. Es handelt sich um Qualitäten, die in der *longue durée* variieren oder verschwinden können. Vgl. ebenda.

102 Man müsste noch genau untersuchen, ob mittelalterliche Rezipienten Übertragungen in eine andere Sprache (deren Verfasser selbstbewusst auf das Neue ihrer Unternehmung hinweisen) oder Fortsetzungen zum ›Text‹ zählten. In der Mediävistik werden sie in der Regel nicht dazu gezählt. Im Hinblick auf Fortsetzungen ergibt sich etwa aus der Überlieferung von Gottfrieds »Tristan« ein gemischtes Bild. In einigen Handschriften werden die Textgrenzen kenntlich gemacht (z. B. Hs. M oder Hs. H), in anderen übergangen (z. B. Hs. R, dazu ZACKE: *Wie Tristan* (2016), S. 19–24, 293). Zur Redaktion M und ihren signifikanten Abbrüchen vgl. BAISCH: *Textkritik* (2006).

103 »Die Unfestigkeit des Textes und die Unfestigkeit in der Überlieferung der Autornennung kann [...] gerade in der Phase der relativ autonomen Verschriftlichung festgestellt werden.« UNZEITIG: *Autornamen und Autorschaft* (2010), S. 49. Vielleicht gerade deswegen beharren viele Autoren auf die Integrität ihrer Texte. Vgl. dazu KLEIN: *Zwischen Abhängigkeit und Autonomie* (2008), QUAST: *Der feste Text* (2001), GRUBMÜLLER: *Verändern und Bewahren* (2001), NEMES: *Von der Schrift zum Buch* (2010), S. 361–376, BAISCH: *Textkritik* (2006), S. 40, LÖSER: ›Schriftmystik‹ (2012), S. 157f. Aber: »Die Vorstellung, die mittelalterliche Textualität zeichne sich durch ein unablässiges, beliebiges und regelloses Ab- und Umschreiben der Texte aus, hält der Überprüfung am konkreten Material der Überlieferung nicht stand. Eine permanente Bedeutungstransformation ist auf der Ebene der Überlieferung gerade nicht zu beobachten.« BAISCH: *Textkritik* (2006), S. 31. CERQUIGLINI: *Éloge* (1989) versteht den Text als Varianz. STROHSCHNEIDER: *Textualität* (1999), S. 27 gibt hingegen zu bedenken, dass Varianz nur aus moderner Perspektive sichtbar wird, was aber nicht zwingend ist.

104 »Der Werkbegriff der höfischen Epik hat zwei Seiten: die eine Seite ist die vorgegebene Geschichte; die andere ist die Gestalt, in der das Werk sein Publikum erreicht. Das Werk ist auch die Handschrift, die als Kodex von den Benutzern ›aufgeschlagen‹ und gelesen werden kann oder die ihnen vorgelesen wird. Beide Seiten des Werkbegriffs heißen mittelhochdeutsch *buoch*.« BUMKE: *Autor und Werk* (1997), S. 111. Vgl. auch MÜLLER, J.-D.: *Körper des Buchs* (1988), WENZEL, H. u. LECHTERMANN: *Repräsentation und Kinästhetik* (2001), S. 197, ZUMTHOR: *La lettre* (1987), S. 292. Für religiöse Texte bedeutet die Relevanz des Materiellen, dass sie auch als Gegenstände verehrt werden. »Das Wort Gottes wohnt zwischen den Buchdeckeln wie ein Heiliger in seinem Reliquienschrein.« WENZEL, H.: *Schrift* (2000), S. 33. Vgl. auch STROHSCHNEIDER: *Textheiligung* (2002), STROHSCHNEIDER: *Unlesbarkeit* (2003), v. a. S. 618, KIENING: *Fülle und Mangel* (2016).

105 Eine »Lösung des Textes vom physischen Objekt, dem *Schriftstück*« (ILLICH: *Im Weinberg*

nicht-sprachlichen Qualitäten des Vortrags denken. Heute ist man hingegen auf Editionen angewiesen,¹⁰⁶ die mitunter nicht alle Varianten angeben¹⁰⁷ und Bilder,¹⁰⁸ Kommentare, Angaben von Rubrikatoren, Begleittexte auslassen.¹⁰⁹ Manuskripte können nur selektiv zurate gezogen werden, erst recht, wie in der vorliegenden Arbeit, bei einem größeren Untersuchungscorpus. Der zu analysierende Text bleibt im Folgenden¹¹⁰ – trotz der Bemühungen, Handschriften zumindest dann zu konsultieren, wenn sie in ihrer Multimedialität für die Sinnstiftung unabdingbar sind – in mehrfacher Hinsicht eine relative Größe.¹¹¹ (In dieser Arbeit werden nur Miniaturen reproduziert, welche der Textinhalt voraussetzt, deren Existenz wohl von Anfang an geplant war. Der größte Teil der Bilder, die die mittelalterliche Schriftkultur hervorbrachte, bildet ein nachträgliches, bedeutungsgenerierendes Echo auf den Text.)¹¹²

Unter den spezifisch mittelalterlichen Bedingungen pluraler Autorschaft¹¹³

(2010) [1993], S. 124, Hervorh. im Original), die ILLICH im Zusammenhang mit dem (leisen) scholastischen Lesen (im Gegensatz zum monastischen, meditativen) annimmt und die eine Fokussierung auf Inhalte, Gedankengefüge, mithin das Vergessen textueller Materialität meint, trifft nicht auf die Werke zu, die im Folgenden besprochen werden. Jan-Dirk MÜLLER geht davon aus, dass das Konzept eines von der Handschrift gelösten Textes erst nach der Erfindung des Buchdrucks zur Geltung kam, MÜLLER, J.-D.: Körper des Buchs (1988).

106 Hermeneutische Arbeit mit bestehenden Editionen dient freilich dazu, kulturwissenschaftliches und ästhetisches Wissen zu gewinnen, das zukünftiges Edieren erleichtert. Vgl. dazu SCHNELL: »Autor« und »Werk« (1998), SPILLING (Hg.): Collaboration (2003), BAISCH: Autorschaft und Intertextualität (2004).

107 Lesarten können »Ausprägungen oder Aktualisierungen tiefliegender Aporien« im Werk darstellen. HAUSMANN: Mittelalterliche Überlieferung (2001), S. 94. Sie können auf Probleme, an denen sich der Text abarbeitet, hinweisen bzw. insignifikant für das Verstehen sein.

108 Vgl. dazu etwa CURSCHMANN: Wort (1999).

109 Auf ihre Signifikanz haben insbesondere Vertreter der New Philology hingewiesen. Vgl. NICHOLS: Introduction (1990), S. 7, NICHOLS: Why Material Philology? (1997), BAISCH: Textkritik (2006), S. 24–42.

110 Varianz wird in der vorliegenden Arbeit in der Regel nur in den zitierten und analysierten Passagen berücksichtigt. Lesarten werden angegeben und interpretiert, wenn sie wesentliche Bedeutungsänderungen herbeiführen und nicht eindeutig fehlerhaft sind. Eine vollständige Analyse einzelner Überlieferungsträger würde den Rahmen der Untersuchung sprengen. Handschriften, die großflächig von den edierten Überlieferungsträgern abweichen (z. B. die »Tristan«-Handschrift M, dazu vgl. BAISCH: Textkritik, 2006), können als Gesamtkonzept aus dem gleichen Grunde nicht berücksichtigt werden.

111 Wenn mehrere Editionen zur Verfügung stehen, werden in der vorstehenden Studie im Regelfall diejenigen verwendet, die die größte Handschriftennähe beibehalten und möglichst viele Varianten angeben. Wenn dort aber (wie im Falle des »Rosenromans«) relevante Passagen fehlen, fällt die Entscheidung zu Gunsten anderer Editionen. In Einzelfällen werden die Ausgaben anhand digitalisierter Handschriften überprüft.

112 Vgl. dazu SOLTERER: Letter Writing (1989), S. 131.

113 Dass es einen oder mehrere Verfasser einer ersten schriftlichen Fassung gab, der/die sich meist um die Integrität des Textes sorgten und in der Rezeption als solche (auch wenn anonym) angesehen wurden, ist nicht zu bestreiten.

bildet der ›Autor‹ eine Chiffre für einen gemeinschaftlichen Beitrag, der aus diversen konstruktiven und destruktiven Intentionen und Zufällen ebenso wie aus innertextuellen Eigendynamiken entsteht. Dem auktorialen Kollektiv können alle Personen zugerechnet werden, die im Laufe der Zeit den Text in allen seinen Fassungen formen und umformen: Verfasser der Narration (deren Name im Text genannt sein kann), Schreiber, Redaktoren,¹¹⁴ Leser (die Lesespuren hinterlassen). Eine (künstliche) Demarkationslinie in diesem Prozess repräsentiert die Entstehung wissenschaftlicher Editionen. In der Überlieferung werden die Grenzen zwischen Schreiber und Skriptorium einerseits und Verfasser oder Redaktor andererseits immer undeutlicher.¹¹⁵ Teil des genannten Kollektivs sind – wenngleich sie nicht direkt in das narrative Gefüge eingreifen, dieses aber kontextualisieren – auch Illuminatoren, Rubrikatoren, Buchbinder und Autoren anderer Texte, die in den jeweiligen Handschriften enthalten sind.

Plurale Autorschaft – von der in dieser Arbeit aus heuristischen Gründen im Singular gesprochen wird – schließt nicht aus, dass höfische Narrative auf das Konzept singularer Autorschaft rekurrieren. Texte, die mit einem Autor in Verbindung gebracht wurden, weisen oft auch in der Überlieferung weniger Varianz auf.¹¹⁶ Für ›den Autor‹ gilt die Beobachtung von Horst WENZEL: »Wir kennen im Mittelalter in der Regel nicht den Autor, der den Text hervorgebracht hat, sondern nur den Text, der den Autor hervorbringt.«¹¹⁷ Und jeder »Textzeuge kann potenziell ein anderes Interesse an Autor und Text haben.«¹¹⁸ Horst WENZEL spricht in diesem Zusammenhang vom ›Autor im Text‹, dem Autor, so wie er (als Kondensat aller am Text Wirkenden) im Text erkennbar wird, der sich in Aussagen zu sich selbst meist auf den oder die Hauptverfasser der Narration bezieht.

In einigen Narrativen werden Unterschiede zwischen ›Autor im Text‹ und ›Erzählerfigur‹ erkennbar – auch wenn sie den gleichen Namen tragen –; das

114 Vgl. BAISCH: Textkritik (2006), S. 75–85, 96, 298.

115 Vgl. WOLF, J.: Buch und Text (2008), v. a. S. 289.

116 Vgl. WOLF, J.: Buch und Text (2008).

117 WENZEL, H.: Autorenbilder (1998), S. 5. Zudem kann ein Autor »in der Überlieferung neu geschaffen werden«. BAISCH: Textkritik (2006), S. 42. Konzeptionen von Autorschaft im Hoch- und Spätmittelalter wurden eingehend untersucht, vgl. stellvertretend PETERS, U.: Ich im Bild (2008), MEIER-STAUACH: Ruperts von Deutz (2000), MEIER: Autorschaft (2004), MEIER: Autorbild (2005), MEIER u. WAGNER-EGELHAAF (Hg.): Autorschaft (2011), GREENE (Hg.): Medieval Author (2006), KAPPLER u. GROZELIER (Hg.): L'inspiration (2006), REUVEKAMP-FELBER: Autorschaft (2001), KLEIN: Inspiration und Autorschaft (2006), SCHLESIER u. TRÎNCA (Hg.): Inspiration und Adaptation (2008), ACKERMANN: Kunst der Entschleierung (2010), MINNIS: Medieval Theory of Authorship (1984). Zu den deutschen Begriffen für Verfasser vgl. GÄRTNER: Zu den mittelhochdeutschen Bezeichnungen (1998). Im Zentrum der Debatten stehen häufig Fragen der Originalität und Novität bzw. des auktorialen Selbstbewusstseins.

118 UNZEITIG: Autornamen und Autorschaft (2010), S. 49, vgl. auch S. 230.