

ROBERT
GISSELBAEK

EINE FRAGE DES GESCHMACKS

*Höfische Dichtung
im Mittelalter zwischen
Macht, Moral
und Mäzenatentum*



SCHWABE VERLAG



Robert Gisselbaek

Eine Frage des Geschmacks

**Höfische Dichtung im Mittelalter
zwischen Macht, Moral und Mäzenatentum**

Schwabe Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Erschienen 2021 im Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Abbildung Umschlag: Ashridge College Historia scholastica des Petrus Comestor. British Library MS. Roy. 3 D.iv, fol. 116r (Detail).

Umschlaggestaltung: icona basel gmbh, Basel

Korrektorat: Anna Ertel, Göttingen

Layout: icona basel gmbh, Basel

Satz: 3w+p, Rimpär

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4425-5

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4426-2

DOI 10.24894/978-3-7965-4426-2

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Für Sara

Kleider machen Leute.
Sprichwort

Die Kutte macht den Mönch nicht aus.
Sprichwort

Danksagung

Diese Arbeit ist 2016 an der Universität Genf als *thèse de doctorat* angenommen und verteidigt, anschließend für den Druck überarbeitet worden. Zuerst danke ich meinem Doktorvater René Wetzler, der mir absolute Freiheit nicht nur gewährte, sondern mit unerschütterlichem Vertrauen eigentlich erst ermöglichte. Darüber hinaus danke ich Eckart Conrad Lutz, der die Arbeit bereits seit ihren Anfängen und in bester Weise kritisch begleitet hat. Für die Aufgabe als Juror sei Prof. Dr. Christian Kiening (Zürich) sowie Prof. Dr. Laurenz Lütteken (Zürich) gedankt und als Vorsitzendem der Jury Prof. Dr. Lukas Erne (Genf). Besonderer Dank gilt zudem den Freunden und Kollegen an den Universitäten Genf und Freiburg i. Ü., die das Projekt immer wieder – auch zwischen Tür und Angel – zu diskutieren bereit waren, allen voran Dr. Anna Sziráky und Dr. Barbara Fleith. Ferner danke ich Prof. em. Burkhard Hasebrink und Prof. Dr. Thomas Tomasek für anregende Gespräche.

Gedankt sei überdies Prof. em. Christian Kaden †, der nicht nur mich und meinen studentischen Weg entscheidend geprägt, sondern auch die Arbeit mit begeisternder Neugier aufgenommen und durch sein eigenes Schaffen wesentlich beeinflusst hat. Den Abschluss konnte er leider nicht mehr erleben.

Mehrfach ist mir darüber hinaus ganz konkret Hilfe zuteilgeworden. Von daher danke ich der Zeno Karl Schindler Stiftung für einen *Doctoral exchange grant*, mit dem ich das akademische Jahr 2010/11 als assoziiertes Mitglied im Doktoratsprogramm des NCCR Mediality an der Universität Zürich verbringen konnte. Ganz persönlich danke ich dafür Frau Jacqueline C. Schindler †. Auch hätte die Arbeit ohne die Unterstützung der Société académique de Genève schlicht nicht geschrieben werden können. Dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF) schließlich sei an dieser Stelle für die Finanzierung der Publikation gedankt.

Für die Aufnahme in das Verlagsprogramm und die hervorragende Betreuung der Drucklegung bedanke ich mich bei dem Team des Schwabe-Verlags.

Nicht zuletzt gilt mein Dank all jenen, die mich während der langen Entstehungszeit dieser Arbeit unterstützt haben, allen voran meiner Frau Sara Gisselbaek sowie meinen Familien in Potsdam und in Genf, darüber hinaus Frau Dr. Barbara Gollmer (HU Berlin) und Herrn Daniel Wieser (Genf) für wegweisende Entscheidungen sowie Julia Lyß, Liana Hömberg und *last, not least* Dr. Fabrice Flückiger.

Inhalt

Facetten literarischen Mäzenatentums	15
---	----

Erster Teil: Macht

I. Edler Gesang. Herrschaft und Macht	59
--	----

A. Herrschaft	62
1. Herrschaft als soziales Handeln	64
2. Herrschaft und Legitimation	70
3. Legitimität	81
B. Macht	92

II. Guter Gesang. Symbole der Macht	99
--	----

A. Präsentation von Macht	100
1. Symbole	103
2. Klassifikate	112
B. Anerkennung von Macht	127
C. Achtsamkeit	130
D. Anerkennung als Ehre	136

III. Sirenen gesang. Macht der Symbole	145
---	-----

A. Anerkannte Präsentation	146
B. Wertendes Erkennen – erkennendes Werten	152
C. Geschmack	158
1. Kant: <i>Kritik der Urteilkraft</i>	163
2. Bourdieu: Kritik der gesellschaftlichen Urteilkraft	167
D. Wirkung der Präsentation	181

Zweiter Teil: Moral

IV. <i>schoene</i>. Die wahre Schönheit	195
A. Schönheit und Ästhetik	199
B. Schönheit und Metaphysik	210
1. Differenzierung der Schönheit	215
2. Begründung der Schönheit	229
C. Schönheit und Wahrheit	233
D. Schönheit und Moral	238
V. <i>kunst</i>. Das richtige Handeln	255
A. Die kosmische Ordnung	256
B. Die Ordnung und das Ordnen	264
1. Das geordnete Ordnen als <i>opus</i>	265
2. Die ordnende Ordnung als <i>ars</i>	269
Exkurs: Inspiration	282
C. Die geordnete Ordnung oder: <i>scientia bene modulandi</i>	299
VI. <i>erkennen</i>. Der ethische Geschmack	307
A. Die rationale Begründbarkeit des Schönen	307
B. Die Beurteilung des Schönen durch den <i>musicus</i>	315
1. <i>Ars musica</i> : die Lehre vom richtigen Urteil	319
2. <i>Iudicium</i> : die richtige Urteilsfähigkeit	330
C. Die Urteilsfähigkeit des <i>musicus</i>	336

Dritter Teil: Mäzenatentum

VII. Nachtigall und <i>musicus</i>. Theorie der Praxis	345
A. Die Tugendhaftigkeit der Mäzene	346
B. Nachtigall und <i>musicus</i>	351
1. Augustinus: <i>De musica</i>	353
2. Konrad von Würzburg: <i>Trojanerkrieg</i>	363
C. Zum Wert der Dichtung	373

VIII. Künstler und Mäzen. Eine Frage des Geschmacks	381
A. Der inszenierte Wert höfischer Dichtung	383
B. Die Kunst der Mäzene	390
1. Bewertung der Kunst	392
2. Unterweisung der Mäzene	417
IX. Sänger und Fürst. Diesseits der Symbole	433
A. Die praktische Ordnung der Welt: Macht und Ehre	434
B. Die theoretische Ordnung der Welt: Tugend und Ehre	441
C. Moral bestimmt die Macht	448
1. Der legitime Geschmack	450
2. Das schone Gedicht: <i>got unde der werlde gevallen</i>	470
D. Macht bestimmt die Moral	476
Zur Bedeutung des Geschmacks in der höfischen Kultur	495
Literaturverzeichnis	513
Quellen	513
Forschung	516
Lexika	538

Facetten literarischen Mäzenatentums

Im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen steht die Frage nach dem Wert höfischer Dichtung, das heißt nach der historischen Bedeutung jener in Volkssprache verfassten Literatur, die ab dem 12. Jahrhundert zunehmend von der weltlichen Elite gefördert wird.¹ Hinweise auf die Bedeutung ließen sich zuerst historischen Rezeptionszeugnissen entnehmen; für die hier infrage stehende Epoche lassen sich jedoch kaum Belege für den Umgang mit Dichtung finden, die nicht der Dichtung selbst entnommen sind.² Einzelne Anekdoten zur Rezeption, wie die des Abtes Gevard, der die seine Predigt verschlafenden Zuhörer weckt, indem er unvermittelt von König Artus spricht, belegen – im Rahmen einer didaktischen Schelte – immerhin das verbreitete Interesse an gewissen Stoffen.³ Weshalb aber ein Fürst enorme finanzielle und logistische Anstrengungen unternahm, um etwa jene keltischen Erzählungen in schriftlicher Form aufbewahren zu können, die sich (das Beispiel von Gevard mag exemplarisch dafür einsehen) auch mündlich extemporieren ließen, kann dadurch nicht geklärt werden.⁴

Für das Verständnis der Bedeutung höfischer Dichtung erhält somit die Frage nach dem konkreten Interesse der Mäzene besonderes Gewicht: Einzig darüber ließe sich die Bedeutung der Dichtung, ihr «Sitz im Leben», näher bestimmen.⁵ Das liegt daran, dass die Entstehung von Dichtung ausnahmslos an der Förderung hing. Einen sich selbst tragenden Literaturbetrieb hat es noch nicht

1 Zum Mäzenatentum zuletzt Bastert et al., *Mäzenaten*, oder Strobel/Wolf, *Maecenas*; aber noch immer Bumke, *Mäzene*.

2 Cf. Bumke, *Mäzene*, S. 21 ff. Anders als in Urkunden und Chroniken finden sich in der Dichtung durchaus Darstellungen zur Rezeption von Dichtung; diese Aussagen betreffen aber in erster Linie innerliterarische Idealvorstellungen und sind von daher nur mit Bedacht auf die tatsächliche Situation übertragbar.

3 Überliefert ist die Anekdote im *Dialogus miraculorum* des Cesarius von Heisterbach (erste Hälfte 13. Jahrhundert), wonach die Rittergeschichten auch «auf die Mönche im Kloster elektrisierend gewirkt» hätten. Cf. Bumke, *Kultur*, S. 710.

4 Ein mögliches Interesse am Inhalt der Dichtung lässt sich vor dem Hintergrund der Mündlichkeit somit nicht als hinreichende Begründung stark machen.

5 Zum «Sitz im Leben» (nach Hermann Gunkel) cf. Lutz, *Einleitung* (1997), S. 9 mit Anm. 5; dazu Heinze, *Interessenbildung*.

gegeben.⁶ Den Ausgangspunkt der Untersuchung soll demnach das Mäzenatentum bilden, denn die höfische Dichtung des Mittelalters ist eindeutig und unweigerlich Auftragskunst und muss so verstanden werden.⁷ Jeder Versuch einer Bewertung höfischer Dichtung, der vom Auftraggeber absieht, führt zwangsläufig zu falschen Einschätzungen.⁸ Da die Entstehung der Dichtung also unmittelbar an die je spezifischen Umstände gebunden zu sein scheint, müsste sich – umgekehrt – ihre Bedeutung aus den Bedingungen der Entstehung ableiten lassen.

Die Quellenlage für das 12. und 13. Jahrhundert scheint für einen solchen Zugang allerdings denkbar ungeeignet, da eben keine Zeugnisse bezüglich der Förderung bzw. der Bedeutung von höfischer (oder sonstiger) Dichtung erhalten sind.⁹ Auch für eine Rekonstruktion der historischen Kontexte fehlen oft – bei nicht selten anonym überlieferten Werken – die notwendigen Informationen.¹⁰ Wirklich sicher scheint nur, dass die mäzenatische Förderung höfischer Dichtung eine zwingende Voraussetzung ihrer Existenz ist. Ohne den materiellen Aufwand mächtiger Gönner ist ihre Entstehung undenkbar.¹¹ Von daher muss die Frage nach der historischen Bedeutung von Dichtung mit jener nach dem Grund der Förderung verbunden werden. Dass Untersuchungen zu konkreten Gönnern, die nur in besonders günstigen Fällen möglich sind, keinen Aufschluss über die je individuellen Motivationen geben, liegt vor allem daran, dass die Mäzene als Persönlichkeiten wissenschaftlich nur in sehr fragmentarischer Weise fassbar sind.¹² Die Förderung einer Dichtung aus ungefähren Lebensdaten und rekonstruierten sozialpolitischen Ereignissen der Zeit abzuleiten mag in Einzelfällen berechtigt sein; ein solcher Ansatz, der vielleicht Aufschluss gibt über Anlass und Zweck des Werkes, kann die Entstehung aber nicht begründen. Viele ähnliche Anlässe sind ohne literarischen Reflex abgelaufen, und viele Werke ent-

6 Bumke, *Mäzene*, S. 9, und Jaeger, *Entstehung*, S. 313 f., der – auf gerade zwei Seiten – die Überlegungen Bumkes insofern relativiert, als er (zumindest für die Anfangsphase der höfischen Dichtung) von grundsätzlich anderen Entstehungsbedingungen ausgeht. Cf. dazu ausführlich hier unten, Kap. IX.C.1.

7 Bumke, *Mäzene*, S. 9. Zur Diskussion des Begriffs «Mäzenatentum» im Spannungsfeld von Gönner, Auftraggeber oder Sponsor Oevermann, *Modell*, S. 13 f.

8 So bei Jaeger, *Entstehung*, S. 313 f., und Jaeger, *Patrons*, bes. S. 53 f. Das gilt auch dann noch, wenn es sich lediglich um Abschriften handelt, wenn also das Verhältnis von einem Auftraggeber zu einem Dichter entfällt. Selbst die Abschriften nämlich bedeuten einen überaus enormen Aufwand an Ressourcen, so dass die Frage nach dem Interesse relevant bleibt. Zu den *Kosten Wolf*, *Buch*, S. 118 f.

9 Bumke, *Mäzene*, S. 21 f.

10 Wenn nicht nur die Gönner, sondern zugleich auch die Autoren unbekannt sind, lassen sich keine (oder nur schwer) Bezüge zur historischen Situation eines Werkes und damit zu seinen Entstehungsbedingungen herstellen. Cf. Bumke, *Mäzene*, S. 31.

11 Mit Bumke, *Mäzene*, sowie *Wolf*, *Mäzenatentum*, und *Fried*, *Mäzenatentum*.

12 Aus diesem Grund schlägt Lutz, *Literatur* (1999), S. 46–51, bes. 49 f., vor, von einzelnen Akteuren abzusehen und den Blick auf Gruppen und gruppenspezifische Prozesse zu richten.

stehen scheinbar ohne äußeren Anlass.¹³ Die Untersuchung ist damit ausnahmslos auf jene Zeugnisse zurückgeworfen, die der Dichtung selbst inseriert sind. In den erhaltenen Aussagen der Dichter aber wird die Förderung – wenn überhaupt – in sehr unterschiedlichen, mitunter stark topisch erscheinenden Wendungen reflektiert: Einer unmittelbaren Ableitung mäzenatischer Prozesse aus den überlieferten Zeugnissen steht jedoch die Vielfalt der Inszenierungen entgegen.¹⁴ Zudem erlauben diese Aussagen kaum Rückschlüsse auf den Wert der Dichtung für die Mäzene. Historische Quellen zur Kunstförderung sind jedoch überaus selten, und sie sind in der Regel wenig aussagekräftig. Allein aus der Tatsache, *dass* jemand Geld für einen Dichter ausgegeben hat, erhellt sich nicht die Motivation dafür. So sind es vor allem die Dichtungen selbst, die Auskunft geben über mäzenatische Zusammenhänge.¹⁵ Obgleich die Hinweise in den Texten zwar zu den häufigsten und zugleich ausführlichsten Indizien in Bezug auf die Förderung höfischer Dichtung zählen, lässt sich ihr Aussagewert zwischen Wunsch, Realität und geschickter Inszenierung nicht immer ganz zweifelsfrei bestimmen. Im Hinblick auf die Bewertung der Förderung höfischer Dichtung sind bisher vor allem jene Aussagen mit größter Aufmerksamkeit betrachtet worden, die sich direkt auf historisch nachweisbare Personen beziehen. Dadurch haben (Literatur-)Historiker bereits zahlreiche, oft nur angedeutete oder verschlüsselte Gönnerverhältnisse aufdecken und dank philologischen Scharfsinns sogar rekonstruieren können; sobald jedoch der Name des Mäzens, des Künstlers oder gar beider fehlt bzw. (bewusst) verschwiegen wird, «bleibt meist nur Resignation».¹⁶

Den Ausgangspunkt für die Frage nach der Bedeutung höfischer Dichtung muss dennoch die Förderung bilden, da das Ausblenden dieser Frage kaum zu historisch haltbaren Ergebnissen führen kann. Dabei geht es weniger um die Rekonstruktion historischer Persönlichkeiten und ihrer Motivationen. Die wissenschaftliche Frage nach der Bedeutung höfischer Dichtung zielt nicht darauf ab, anonym überlieferte Werke aufgrund bestimmter Merkmale einem Autor oder einem bestimmten Personenkreis zuordnen zu können. Eher geht es darum, die

13 Cf. dazu den Band von Bastert et al., *Mäzenaten*, in dem der Fokus nach wie vor auf den historischen Verhältnissen liegt und die Inszenierungen vor dem Hintergrund profilierter «Geltungsansprüche der Kunst» (S. 13) gelesen werden, ohne in Rechnung zu stellen, dass diesen – im geförderten Kunstwerk ausgedrückt – immer schon eine Förderung zugrunde liegt, die Motivation also nicht ursprünglich in diesen Formulierungen gelegen haben kann. Leipold, Auftraggeber, versucht, historische Anlässe als Auslöser mäzenatischer Bemühungen exemplarisch bei Konrad von Würzburg nachzuweisen und mit den Inhalten der geförderten Werke zu verbinden. Die Aussagekraft einzelner Ereignisse für das Verständnis des hochmittelalterlichen Mäzenats bleibt indes sehr begrenzt. Zu Konrad zuletzt Plotke, *Konzeptualisierungen*.

14 Zu den verschiedenen Autorinszenierungen im Mittelalter cf. *Unzeitig-Herzog*, *Autorna-me*, sowie Andersen, *Autor*, und hier Kap. VIII.

15 Bumke, *Mäzene*, S. 22.

16 Bumke, *Mäzene*, S. 31.

Dichtung als Dichtung funktional in der höfischen Kultur zu verorten. Allerdings gibt es zunächst nur verhältnismäßig wenige Werke, an denen sich mäzenatische Förderung umfassend untersuchen lässt. Auf der einen Seite nämlich nimmt längst nicht jeder Dichter Bezug auf seinen Auftraggeber. Viele Werke entstehen, ohne dass die Entstehungsbedingungen explizit thematisiert würden. Auf der anderen Seite – und da mag es durchaus einen Zusammenhang zum ersten Punkt geben – ist gerade jener literarische Ort der Würdigung, an dem der Dichter in der Regel auf die Gönner zu sprechen kommt, in der Überlieferung besonders gefährdet: In den Prologen höfischer Dichtungen (wie auch in den Epilogen) finden sich häufiger Verweise auf die Umstände der Entstehung oder – mitunter in rätselhafter Form – die Nennung der Mäzene. Diese Partien aber werden aufgrund ihrer spezifischen Bedeutung innerhalb eines historisch zumeist sehr stark begrenzten Rahmens bereits in zeitnahen Abschriften ausgespart oder modifiziert – wenn sie nicht einfach durch ihre exponierte Stellung im Manuskript beschädigt werden oder verloren gehen.¹⁷

Im Folgenden soll deshalb versucht werden, der Förderung von höfischer Dichtung und dem Interesse an ihrer Entstehung nicht in (literar-)historischer oder (kunst-)theoretischer Perspektive nachzugehen,¹⁸ sondern mittels einer Rückbindung an eine soziologisch fundierte Rekonstruktion mäzenatischer Prozesse. Dieser Weg scheint insofern vielversprechend, als sich in gesellschaftlicher Perspektive Fragen zu den handelnden Personen und ihren Interessen zwanglos mit solchen nach der Funktion von Kunst und der konkreten Form des Geförderten verbinden lassen. Die Schwierigkeit liegt indes – geht es doch um Dichtung – darin, den Wert der Inszenierungen unabhängig vom Inszenierten zu beurteilen, obwohl die Überlegungen zwangsläufig bei den Inszenierungen ihren Ausgangspunkt nehmen müssen. Exemplarisch lässt sich das anhand eines Dichters entfalten, dessen geradezu paradoxe Inszenierungen in einer scheinbar unvermittelten Spannung zwischen überschwänglichem Gönnerlob und einem regelrecht absoluten Kunstideal die historische Literaturwissenschaft und die Gönnerforschung in gleichem Maße herausfordern: Konrad von Würzburg.

¹⁷ Bumke, *Mäzene*, S. 23.

¹⁸ Historische Annäherungen an mäzenatische Prozesse, die vor allem Personen oder Institutionen rekonstruieren, finden sich in der Mediävistik etwa bei Bumke, *Mäzene*, sowie Leipold, *Auftraggeber, oder Kaiser, Literatur*. Gegen den rein historischen Zugriff plädieren etwa Fried, *Mäzenatentum*, oder Heinze, *Interessenbildung*, indem sie versuchen, die Förderung von Literatur aus den allgemeinen Geltungsansprüchen von Kunst herzuleiten, wobei hier natürlich das Problem eines hermeneutischen Zirkelschlusses besteht, denn was Kunst, Literatur oder Dichtung ist, wird in erster Linie durch den Bezug zum Sitz im Leben und folglich zum Mäzenat definiert.

Die Gönner

Als einer der erfolgreichsten Berufsdichter in mittelhochdeutscher Sprache ist Konrad von Würzburg (um 1230 bis 31. August 1287) von etwa 1281 bis zu seinem Tod mit der Arbeit an einem Werk beschäftigt, das den Raub der schönen Helena und die sich anschließenden Ereignisse im antiken Griechenland in epischer Breite schildert.¹⁹ Dieser sogenannte *Trojanerkrieg* ist selbst noch in seinem fragmentarischen Charakter mit den gut 40.000 erhaltenen (von wohl 120.000 geplanten) Versen eines der umfangreichsten Projekte höfisch-weltlicher Literatur.²⁰ Im Prolog tritt der Autor dem Leser auch ungewohnt stolz entgegen: Der Wert seiner Fähigkeit liege – und zwar zuerst (obgleich nicht ausschließlich) für den Künstler – in der Ausübung und dem eigenen Genuss begründet. Nicht einmal auf ein Publikum sei er angewiesen:

*ich wil und muoz mich nieten
getihtes al die wile ich lebe:
ze löne und z'einer hōhen gebe
mir selben üebe ich mine kunst.
[...]
ob nieman lepte mêt, denn ich,
doch seite ich unde sünge,*

*dur daz mir selben clünge
mîn rede und mîner stimme schal.
ich taete alsam diu nahtegal,
diu mit ir sanges dône
ir selben dicke schône
die langen stunde kürzet.*

(Troj. 182–5 und 188–95)

(Ich muss mich mein Lebtage mit Dichtung befassen: Lohn und hohe Gabe ist mir dabei meine eigene Fähigkeit. [...] Wenn auch niemand außer mir lebte, ich würde reden und singen, damit ich selbst meine Dichtung und den Klang meiner Stimme vernähme. Ich würde es wie die Nachtigall machen, die sich mit ihrem Gesang selbst so schön die Zeit vertreibt.)

Dieser Rückzug auf den individuellen Umgang mit Kunst ist überraschend: Auf den ersten Blick nimmt sich der hochmittelalterliche Dichter die Freiheit, seinem künstlerischen Drang unmittelbar Ausdruck zu verleihen. Er klingt somit unheimlich modern; und seine Kunstauffassung ist mehrfach schon in die Nähe autonomer Kunstkonzeptionen gerückt worden,²¹ zumal er (wie zur Bestätigung einer absoluten Kunstvorstellung) hinzufügt, dass er allein Zentrum und Maß

¹⁹ Cf. zum *Trojanerkrieg* Lienert, Geschichte. Konrad von Würzburg ist zunächst *vagus*, also fahrender Dichter, lebt dann nachweislich in Straßburg und Basel, wo er zunehmend umfangreiche Aufträge der gebildeten Führungsgruppen erhält. Art. «Konrad von Würzburg», in: VL, Sp. 273 ff.

²⁰ Cf. Corneau, Trojanerkrieg, S. 307.

²¹ Zuerst Boesch, Kunstanschauung, S. 151 f., dann Kokott, Autor, S. 77, und Haug, Literaturtheorie, S. 362 f.

seiner Fähigkeiten sei. Darüber hinaus betont er, dass ihn auch die zu erwartende geringe Anzahl überhaupt verständiger Rezipienten nicht von seiner Kunst abbringen könne:

*seht, alsô wil ich unde sol
dur daz niht lâzen mînen list,
daz ir sô rehte wênic ist,
die mîn getihte wol vernemen.
mîn kunst mir selben sol gezemen:
wan mir ist sanfte gnuoc dâ mite.*

(Troj. 206–11)

(Seht, so [wie die Nachtigall] will und soll ich darum nicht von meiner Kunst ablassen, dass es nur so wenige sind, die mein Gedicht richtig verstehen. Meine Kunst soll mir passen, denn damit bin ich wahrlich zufrieden.)

Schon durch die Wortwahl wird deutlich, dass Konrad in Bezug auf seine Kunst nur das eigene Urteil gelten lässt (Troj. 210 f.: *mîn, mir, mir*). Zwar wird der Rückzug auf den individuellen Genuss mit der geringen Zahl verständiger Rezipienten erklärt (Troj. 208: *wênic*), doch wirkt der proklamierte Eskapismus nicht nur angesichts der Anredeformel gebrochen: Das Autor-Ich spricht nämlich ein konkretes Publikum an (Troj. 206: *seht*), welches die Kunstaussübung in der je aktuellen Rezeption bemerken soll. Zudem konkretisieren sich die idealistischen Selbstaussagen in einem Werk, das so umfangreich ist, dass unmöglich Konrads Kunsttrieb allein die Entstehung hätte bewirken können.

Aus diesem Grund verwundert es eigentlich nicht, wenn nach dieser Inszenierung als einsam singende Nachtigall der namentlich genannte Mäzen auftritt: Dietrich an dem Orte (auch: de Fine), ein historisch überaus gut nachweisbarer Kleriker, der ab 1281 Kantor am Dom von Basel mit Kontakten zum Bischof und der städtischen Elite ist,²² wird als Gönner des *Trojanerkriegs* vorgestellt. Damit aber kippt die Inszenierung einer autonomen Kunst im Grunde in ihr Gegenteil: Ganz unverhohlen erscheint der Auftraggeber als großzügiger Geldgeber; und selbstverständlich ist er es, in dessen vollkommenem Wesen die anstrengende Aufgabe des Dichtens begründet wird. Konrad nämlich betont, dass ihn die Bewältigung des Stoffes an die Grenzen des Machbaren führt (cf. Troj. 234–43); doch für seinen hervorragenden Gönner kann er nicht umhin, sich auf das Unterfangen einzulassen:

22 Cf. Art. «Konrad von Würzburg», in: VL, Sp. 275.

*daz ich ez hebe mit willen an,
dar uf hât wol gestiuret mich
der werde singer Dietrich
von Basel an dem Orte,
der als ein êren borte
mit zûhten ist gesteinet;
vor schanden ist gereinet*

*sîn herze alsam ein lûter golt.
dur siner miltekeite solt,
den ich hân dicke empfangen,
ist von mir an gevangen
vil snelleclîche ein ursuoch,
der zieren künne wol diz buoch
mit rede in allen enden.*

(Troj. 244–57)

(Dass ich mich darum kümmere, hat der würdige Basler Domkantor Dietrich an dem Orte veranlasst, der mit dem ehrenvollen Besatz feiner Erziehung geschmückt ist; sein Herz ist, von Schande geläutert, wie reines Gold. Aufgrund seiner gütigen Gabe, die ich reichlich von ihm erhalten habe, beginne ich hier sofort mit einem Versuch, der dieser Erzählung gerecht werden mag.)

Konrad präsentiert sich in diesen Versen nun plötzlich als in jedweder Hinsicht von seinem Gönner und dessen Großzügigkeit abhängig (Troj. 252: *miltekeit*): Ohne den hervorragenden Gönner (Troj. 248: *êren borte*), dessen Tugenden (Troj. 246: *wirde*; 250 f.: *herze ohne schande*) und eine bestimmte, durchaus materielle Gabe (Troj. 252: *solt*)²³ wäre der *Trojanerkrieg* nie entstanden.

Das kann aber angesichts der Länge auch kaum erstaunen, denn die Abhängigkeit des Dichters vom Mäzen steigt mit dem Umfang des Textes.²⁴ Auf welchen Umfang die Gabe sich beläuft, kann jedoch im Einzelnen nicht näher bestimmt werden, da keinerlei Rechnungen und kaum Hinweise auf die finanziellen Anstrengungen bei der Förderung von Kunst überliefert sind. Doch aus Hochrechnungen zu den Produktionskosten der Handschriften selbst und zusätzlich zum Unterhalt der Dichter ergeben sich zum Teil wohl beträchtliche Summen.²⁵ Der Lohn, den Konrad erhalten hat, scheint also durchaus angemessen gewesen zu sein, denn er konnte immerhin etwa sechs Jahre arbeiten und ein Haus im Zentrum der Stadt Basel erstehen – unweit des Münsters und im Umfeld von Ärzten und Notaren.²⁶ Die finanzielle Unterstützung wird jedoch eher *en passant* erwähnt. Größeren Wert legt Konrad auf das herausgestellte Kunstinteresse des Mäzens: Der Kleriker wird nämlich nicht nur als Geldgeber ausgewie-

23 Gegenüber dem Lohn (Troj. 184: *lôn*) ist mit der Gabe (*solt*) eher ein materieller Wert konnotiert, weniger die Semantik von Anerkennung und Lob. Cf. Art. «*lôn*» und «*solt*», in: Lexer.

24 Bumke, Mäzene, S. 68.

25 Wolf, Buch, S. 118 f.

26 Das Haus befand sich in relativer Nähe zum Dom, in der Spiegelgasse (heute Augustiner-gasse; cf. Art. «Konrad von Würzburg», in: VL, Sp. 276); auch die Jahrzeit (sc. Gedächtnis in der Liturgie; cf. Art. «Anniversarien», in: LexMA), die seine Frau nach seinem Tod stiften kann, lässt auf gute finanzielle Verhältnisse schließen.

sen, sondern als der eigentliche Initiator des Werkes. Da die *stiure* (Troj. 245) neben einer materiellen Unterstützung auch ein «aktives Interesse» des Gönners betonen kann, das sich auch auf den Inhalt beziehen lässt,²⁷ wird der Domkantor unbedingt mit der Genese des konkreten Werkes verknüpft. Konrad greift damit allerdings einen bekannten Topos literarischen Gönnerlobs auf, denn die Mitwirkung von Mäzenen bei der Beschaffung von Vorlagen ist mehrfach bezeugt, und die Gönner haben wohl «in vielen Fällen auch die Stoffwahl bestimmt, manchmal haben sie sogar Einfluß auf die künstlerische Ausführung bzw. die Sinngebung genommen».²⁸ Inwieweit diese Informationen jedoch, die den Texten selbst inseriert sind, die tatsächlichen Verhältnisse abbilden, bleibt fraglich. Was sich nämlich auf den ersten Blick wie die «Vormundschaft von Aristokratie und Kirche mitsamt deren ästhetischen und ethischen Normen» ausnimmt,²⁹ sollte zuerst im Rahmen der Panegyrik und der damit verbundenen komplexen Inszenierungsstrategien begriffen werden.³⁰ Die Interpretationen von Konrads Inszenierung schwanken entsprechend zwischen einem inszenierten «Dichtertrotz» zur allgemeinen Steigerung der Bedeutung von Kunst,³¹ ungelöster und ins Produktive gewendeter Spannungen zwischen «Auftrag und Autonomie»,³² dem ästhetisch einnehmenden Versuch, auf das nunmehr städtische, nicht mehr einer einheitlichen adeligen Moral verpflichtete Publikum zu reagieren,³³ und einer kunstvollen *captatio benevolentiae* der mächtigen Gönner.³⁴ Es scheint somit schwierig, die Spannung überzeugend zu lösen. In jedem Falle aber ist es mit Konrads autonomem Kunstverständnis, dem Bestreben, «ein eigenes ästhetisches Konzept [...] im Text durchzusetzen»,³⁵ nicht allzu weit her.³⁶

Von den theoretischen Annäherungen abgesehen bietet der Text selbst entsprechende Hinweise. So ist etwa die entscheidende Passage überhaupt im Konjunktiv formuliert (*seite, sünge* etc.; cf. Troj. 188–95): Gesetz den Fall also, niemand würde ihm den Aufwand lohnen bzw. seine Kompetenz richtig wertschätzen (weil, wie es so drastisch ins Bild gesetzt ist, niemand mehr lebte), der Dichter würde trotzdem singen. *De facto* aber gibt es wohl doch ausreichend Lohn, was nicht allein im Gönnerlob (mit dem reichlichen erhaltenen *solt*; 252)

27 Cf. Lienert, Geschichte, S. 322. Der Begriff *stiure* umfasst neben der Semantik von tatsächlicher «Unterstützung» auch jene von «verweisen auf». Cf. Art. «*stiure*», in: Lexer.

28 Bumke, Einleitung, S. 14.

29 Bourdieu, Soziologie, S. 77.

30 Bumke, Einleitung, S. 16.

31 Boesch, Kunstanschauung, S. 152.

32 Kokott, Konrad.

33 Haug, Literaturtheorie, S. 344–363.

34 Ehlert, Auffassung, S. 92.

35 Kokott, Autor, S. 77.

36 In diesem Sinne bereits Boesch, Kunstanschauung, S. 153 f.; zur Diskussion cf. Lienert, Geschichte, S. 17.

belegt, sondern schlicht durch den Umfang des Werkes und seine faktische Existenz bestätigt wird. Warum sich Dietrich de Fine, *der werde singer Dietrich / von Basel an dem Orte* (Troj. 245 f.), allerdings für einen Auftrag entschieden hat, lässt sich natürlich nicht mit letzter Sicherheit bestimmen: Die individuelle Persönlichkeit ist historisch nicht mehr zu fassen.³⁷ Auch eine allgemeine Funktion von Literatur, die ein Interesse begründen könnte, ließe sich nur aus den rekonstruierbaren Zusammenhängen erhellen, in die sie gestellt ist. Doch selbst dafür ist die Bedeutung ein zentraler Punkt: Denn eine Sache ist es, die Förderung von Kunst und Literatur zu konstatieren und zu beschreiben, eine ganz andere aber ist die Frage nach dem Grund für die Förderung. Neben inhaltlichen Aspekten, wie etwa «Troja als Paradigma von Ritterschaft und Minne», «Troja als bedeutendste Stadt aller Zeiten» oder die «Vermittlung von Wissen um das bedeutendste Ereignis der nicht-biblischen Weltgeschichte für Kleriker», lassen sich formale und poetische Aspekte, die etwa einen entsprechenden «Literaturgeschmack» im Umkreis von Bischofshof und Domstift bedienen, oder soziologische Aspekte, wie die Literaturförderung als «Akt stadtdigler Repräsentation», als Motivation der Literaturförderung vermuten.³⁸ Dass der einflussreiche Kleriker nicht nur ein weltgeschichtlich bedeutendes, sondern zugleich ein für Ritterschaft und Minne paradigmatisches Werk fördert, muss dabei nicht verwundern: Es handelt sich bei dem Domkantor um den Angehörigen einer im Grunde sehr homogenen Schicht von Mächtigen, die ihrem Herrschaftsanspruch und -ideal auf vielerlei Art Ausdruck verleiht – etwa durch die einheitliche Förderung von höfischer Dichtung.³⁹

In Bezug auf Herrschaftsanspruch und Statusdemonstration allerdings scheint sich der wohl überaus kostspielige *Trojanerkrieg* gerade der Funktionalisierung als sinnfälliges Symbol zu widersetzen: Nicht nur aufgrund seiner gut 40.000 Verse, sondern vor allem wegen seiner «Ästhetik des Imaginativen» ist der Roman bereits als ein Umschlagspunkt von der Vorlese- zur Leseliteratur angesehen worden;⁴⁰ die Wirkung würde sich erst durch sekundäre Kommunikationsakte entfalten und ließe sich nicht mehr unmittelbar aus dem Werk ableiten. Aufgrund der scheinbar widersprüchlichen Befunde muss die Bedeutung von Literatur ungeklärt bleiben, wenn man sie nicht gleich sozialen Absteigern und Außenseitern zurechnen möchte.⁴¹ Das wirft die Frage auf, ob sich Dietrich nicht

37 Lutz, *Literatur* (1999), S. 49.

38 Lienert, *Geschichte*, S. 323. Eine inhaltliche Relevanz von Kunst und Literatur erscheint allerdings aufgrund der äußerst instabilen Kommunikationsbedingungen fragwürdig. Dichtung dürfte, wäre sie nur vermittelter Rat, kaum mehr als marginal gewesen sein. Cf. Strohschneider, *Fürst*, S. 85.

39 Lienert, *Geschichte*, S. 323.

40 Cormeau, *Überlegungen*, S. 105.

41 Bihrer, *Repräsentationen*.

eher aus einem persönlichen Kunstinteresse heraus um das so wenig «repräsentativ» erscheinende Werk bemüht hat.⁴² Doch stehen einem ausschließlich individuellen Bemühen um Kunst einerseits enorme Produktionskosten gegenüber, die kaum das Interesse eines Einzelnen aufgewogen haben dürften, und andererseits setzt Dietrich eine lange Reihe von Auftraggebern Konrads fort,⁴³ so dass für den *Trojanerkrieg* – wenigstens unter anderem – auch Statusdemonstration als Funktion angenommen werden muss.

Es muss also geklärt werden, wie und an welchem Punkt die betonte Kunstvorstellung und die offensichtliche Funktion der Dichtung zusammenkommen. Da auf der einen Seite – in regelrecht modern anmutender Diktion – Kunst und individueller Genuss stehen, auf der anderen Seite aber mit der Gönnergennung eine Funktionalisierung des Werkes greifbar wird, die über den Genuss hinausweist, muss eine Verbindung angenommen werden, wenn die Aussagen nicht in einer etwas forcierten Lesart auseinanderdividiert werden sollen. Damit bieten die Werke Konrads von Würzburg eine besonders günstige Ausgangslage für eine Untersuchung hochmittelalterlicher Förderung von Dichtung: Einerseits sind etliche seiner (überlieferten) Romane und Erzählungen gut und teilweise sogar in zeitnahen Abschriften überliefert, und für die meisten lassen sich historisch nachweisbare Gönner präzise bestimmen oder entsprechend plausibilisieren. Andererseits äußert sich der Dichter teilweise ausführlich zur Bedeutung von Dichtung, Gönner und Literaturförderung. Konrads Werk umfasst dabei Lieder und Sprüche ebenso wie Legenden, Mären und Kurzepik, geistliche Dichtungen, einen höfischen Liebesroman und sein großes Troja-Fragment. Seine Gönner findet er zuerst in Straßburg, später in Basel. Um den Stand der Erkenntnisse zu resümieren, seien die Gönner – in relativ chronologischer Reihenfolge und in den Worten Konrads – vorgestellt:⁴⁴

In der kurzen Erzählung *Heinrich von Kempten* (vor 1270) nennt Konrad explizit seinen Auftraggeber. Am Ende des Werkes von vorbildlicher Ritterschaft verweist er auf den Gönner und die Umstände des Auftrags:

42 In diesem Sinne bereits Kokott, Autor, S. 76. Auch Lienert, Geschichte, S. 326, hält fest, dass der intendierte Sinn des *Trojanerkriegs*, nämlich «die Kunst (freilich nicht als Selbstzweck, sondern durchaus als Form der Bewältigung der geschichtlichen Katastrophe)», «sozialgeschichtlich nicht mehr sinnvoll [zu] erklären» sei.

43 Zu den Gönnern Konrads, vorwiegend die «Basler Oberschicht» (Lienert, Geschichte, S. 323), cf. Art. «Konrad von Würzburg», in: VL; dazu Leipold, Auftraggeber, und Bleck, Überlegungen.

44 Cf. Art. «Konrad von Würzburg», in: VL. Dazu Brandt, Konrad, sowie Leipold, Auftraggeber, und zuletzt Plotke, Konzeptualisierungen.

*Hie sol diz maere ein ende geben
und dirre kurzen rede werc,
daz ich dur den von Tiersberc
in rîme hân gerihet
unde in tiutsch getihtet
von latîne, als er mich bat.*

(HvK 754–9)

(Hiermit soll diese Geschichte, diese kleine Erzählung, zu Ende kommen, die ich für den von Tiersberg in Reimen verfasst und vom Lateinischen ins Deutsche übertragen habe, wie er es wünschte.)

Bei dem *von Tiersberc* handelt es sich ziemlich sicher um Berthold von Tiersberg, der von 1261 bis 1277 als Dompropst in Straßburg nachweisbar ist. Entsprechend wird er von Konrad bezeichnet (cf. HvK 760–2: *prôbest [...] ze Strâzburc*). Damit wird nicht nur ein hoher geistlicher Würdenträger fassbar, sondern zugleich ein Vertreter jener sozialen Schicht, in der die meisten Gönner Konrads situiert werden können.⁴⁵

In einem von Konrads Sprüchen (Spruch 32,361–75) wird mit dem elliptischen Verweis auf *ein Liechtenberger [von Strâzburc]* wohl Konrad (III.) von Lichtenberg bezeichnet, der eben nicht nur von 1273 bis 1299 das Amt des Bischofs von Straßburg bekleidet, sondern auch ein Verwandter Bertholds ist. Ob der Lichtenberger zu den Gönnern Konrads gezählt werden kann, lässt sich aus der Nennung in einer panegyrischen Strophe nicht ableiten. Möglicherweise diente der Spruch dazu, potenzielle Gönner von den eigenen Fähigkeiten des Lobpreises zu überzeugen. Es zeigt sich aber, dass etliche Vertreter der Elite von Straßburg gut belegt (und sogar über Konrad hinaus) mit Dichtung in Verbindung gebracht werden können.⁴⁶

In der Folge hat Konrad vermehrt Gönner in Basel gefunden. Für die Förderung einer geistlichen Dichtung, einer Legende vom heiligen Silvester, zeichnet nämlich der Basler Kanoniker (und spätere Archidiakon) Liutold von Roeteln (urkundl. seit 1260 bis † 1316) verantwortlich. Im recht umfangreichen Prolog wird der Amtsträger entsprechend charakterisiert:

⁴⁵ Cf. Lienert, *Geschichte*, S. 323, dazu Leipold, Auftraggeber, und Plotke, Konzeptualisierungen.

⁴⁶ Cf. Lienert, *Geschichte*, S. 322 ff., und Peters, *Literatur*, S. 126, sowie Leipold, Auftraggeber, zu den Quellen.

*von Roetenlein her Liutolt
[...]
der selbe tugentriche man,
der mich hier umbe alsus erbat,
der hât ze Basel in der stat
zuo dem tuome phründe.*

(Silv. 80 und 90–3)

(Herr Liutold von Roeteln, [...] jener tugendreiche Mann, der mich um diese Legende gebeten hat, hat am Dom zu Basel eine Pfründe.)

Die Nennung weist Liutold zwar als jemanden aus, der über eine Pfründe (Bezeichnung für ein kirchliches Amt bzw. die entsprechenden Einnahmen) am Dom zu Basel verfügt. In den Urkunden und Zeugnissen der Stadt lässt sich die Karriere noch genauer nachzeichnen: Seit 1260 ist er am Domkapital, und wohl ab 1274, sicher aber seit 1277 wird er als Archidiakon genannt. Damit wird deutlich, dass Konrads Gönner in Basel ebenfalls den höchsten Kreisen angehören.

Wieweit die Zuordnung zu den Mächtigen der Stadt für die Auftraggeber einer weiteren geistlichen Dichtung gelten kann, muss dahingestellt bleiben. In der *Alexius*-Legende (um 1260), einer weiteren Heiligen-Vita, heißt es von den Auftraggebern lediglich:

*von Bermeswile Jôhannes
und ouch Heinrich Isenlîn
die zwêne vlîzec sint gesîn,
daz ich es hân ze ende brâht.
des werde ir noch von den gedâht,
die diz getihtte hoeren lesen.*

(Alex. 1369–74)

(Johannes von Bermeswil und Heinrich Iselin habe sich so darum bemüht, dass ich die Erzählung zu Ende gebracht habe. Deshalb sollen alle, die diese Geschichte hören oder lesen, an diese beiden denken.)

Abgesehen von den urkundlichen Nachweisen (für Johannes von 1273 bis 1275 und für Heinrich von 1265 bis 1294) lassen sich jedoch kaum nähere Angaben machen. Als *burger* (Alex. 1361; lat. *cives*) sind sie Angehörige ratsfähiger Familien, können also die Geschicke der Stadt mitbestimmen. Konkretere Beziehungen zu anderen Gönnern lassen sich jedoch aus den überlieferten Quellen nicht (mehr) eruieren.

Die letzte seiner drei Legenden – vom heiligen Pantaleon (einem Heiligen mit lebhafter Verehrung in Basel) – fördert der Sohn eines Ritters und einer Vertreterin aus angesehener Bürgerfamilie:

*von Arguel Johannes,
der Winharten tohter kint,
geschuof daz sîniu [sc. Pantaleons] wunder sint
alsus getihtet schône.
mit sîner miete lône
brâht er si von latine
ze tiutscher worte schîne.*

(Pant. 2140–6)

(Johannes von Arguel, Sohn einer geborenen Winhart, bewirkte, dass seine [sc. Pantaleons] Wunder so schön gedichtet worden sind. Mit seinem Lohn brachte er sie vom Lateinischen in glänzendes Deutsch.)

Dass der Gönner hier doppelt (und scheinbar umständlich) benannt wird, mag der vermutlichen Jugendlichkeit des Auftraggebers geschuldet sein, die es habe notwendig erscheinen lassen, neben dem Geschlecht des Vaters (Arguel) auch die Beziehung zur einflussreichen Bürgerfamilie Winhart explizit zu machen.⁴⁷

Das höfische Epos von *Partonopier und Meliur* (ca. 1275) hat der einflussreiche und mächtige Basler Ritter Peter Schaler (urkundl. seit 1258 bis † vor dem 8. Mai 1308) gefördert.⁴⁸ Dieser adelige Herr wird im Prolog explizit genannt und als jemand vorgestellt, der Dichtung wertschätzen könne:

*den ich hie meine, daz ist der
Schaler, mîn her Pêter.
der tugende strâze gêter
und ist uf êren pfat getreten.
er hât ze Basel mich gebeten
daz ich diz werc volende.*

(PM 182–7)

⁴⁷ Brandt, Konrad, S. 74.

⁴⁸ Zur Abfassung, darüber gibt Konrad am Ende seines Prologs Auskunft, haben ferner Heinrich Marschant (urkundl. 1273 bis 1296) und Arnold Fuchs (urkundl. 1237 bis 1255) beigetragen, deren Rolle jedoch sehr unterschiedlich eingeschätzt wird. Cf. dazu Coxon, presentation, S. 114 ff., und hier unten den Exkurs zur Inspiration in Kap. V.

(Auf den sich meine Äußerungen beziehen, das ist Herr Peter Schaler. Er geht die Straße der Tugend und wandelt auf dem Pfad der Ehre. Er hat mich zu Basel gebeten, dieses Werk zu verfassen.)

Peter Schaler (der in Urkunden als *miles*, als Ritter, bezeichnet wird) tritt hier als ein Edelmann auf, der die Geschichte einer Martenehe nach französischer Vorlage bei Konrad von Würzburg in Auftrag gibt. Auch wenn kein Beleg für diesen Auftrag erhalten ist, kann die – inszenierte – Bitte, die der Auftraggeber hier an den Dichter richtet (PM 186), in diesem Sinne gelesen werden. Weshalb das Werk unvollendet ist, muss offenbleiben, da sich keinerlei Indizien für eine mögliche Erklärung finden lassen. Und während der Gönner im Prolog zwar namentlich genannt und sogar mit der Stadt Basel in Verbindung gebracht wird, lässt er sich erst urkundlich genauer fassen: Er gehört einer der beiden großen Parteien adeliger Stadtbürger an, die im 13. Jahrhundert das Leben in Basel maßgeblich bestimmen. Als Psitticher ist er Mitglied im Rat und hat enormen Einfluss auf die politischen Geschicke dieser freien Stadt. In zahlreichen Urkunden zwischen 1250 und 1290, die er zum Teil eigenhändig unterzeichnet, tritt er als Zeuge auf. Sein Lebensweg ist damit recht gut nachvollziehbar, und es zeigt sich, dass er Konrad auf dem Höhepunkt seiner Macht fördert. Weitere Aussagen jedoch, die etwa seine Intention belegen oder einsichtig machen würden, lassen sich nicht treffen.

Der *Trojanerkrieg* nun verdankt sich, wie gesagt, einem weiteren bedeutenden geistlichen Auftraggeber, nämlich dem Kantor am Dom zu Basel:

*der werde singer Dietrich
von Basel an dem Orte,
der als ein èren borte
mit zühten ist gesteinert.*

(Troj. 246–9)

(der werte Kantor von Basel, Dietrich an dem Orte, der, wie eine angemessene Bordüre mit Edelsteinen, mit guter Erziehung besetzt ist.)

Die Lebensumstände des Domkantors zum Zeitpunkt der Förderung lassen sich aufgrund von Urkunden ebenfalls historisch recht präzise bestimmen: Seit 1255 ist Dietrich bereits als Domherr nachweisbar. Die mittelhochdeutsche Bezeichnung als *singer* weist jedoch auf die Zeit, als Dietrich *cantor* am Dom zu Basel ist, also ab 1281. Damit wird deutlich, dass er den *Trojanerkrieg* in Auftrag gibt, als er gerade Domkantor geworden ist. Ursprünglich zur Bezeichnung des Leiters

des Chores verwendet, bezeichnet «Kantor» im späten Mittelalter ein vornehmlich administratives Amt.⁴⁹

Die historischen Fakten, die sich aus den Werken selbst und weiteren Quellen ziehen lassen, sind – je einzeln betrachtet – nur wenig aussagekräftig. Es lässt sich damit kaum über die gesicherte Aussage hinausgehen, dass die Werke gefördert worden sind. Sozialgeschichtliche Interpretationen, die aus den Nennungen in den Werken konkrete Beziehungen konstruieren, sind selbst bei dieser außergewöhnlich gut dokumentierten Faktenlage kaum haltbar.⁵⁰ Dennoch scheint es bezüglich der Werke Konrads möglich, ausgehend von der Gesamtheit der Gönner ein soziales Panorama spätmittelalterlicher Literaturförderung zu entwerfen – zumindest ausschnittsweise für die Städte Straßburg und Basel in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts: Die Gönner lassen sich demnach einer recht homogenen sozialen Schicht zuordnen. Sie entstammen trotz gewisser Rangunterschiede alle dem städtischen Adel bzw. (noch allgemeiner) der städtischen Elite oder den «Führungsgruppen».⁵¹ Das heißt, dass die Machthaber eine entsprechende Handlungsfreiheit genießen, die durch ihre Standeszugehörigkeit legitimiert ist und die auf Einnahmen aus Landbesitz beruht. Die Rolle der Adeligen in der Stadt ist demnach noch ganz dem feudalen System zuzurechnen, und ihr Selbstbild ist eindeutig höfischen Idealen verpflichtet.⁵²

Die Auswertung der Fakten führt jedoch zu ganz unterschiedlichen Bewertungen der Dichtung: Da die Intention der Auftraggeber dem Zugriff entzogen ist und somit nicht mehr eindeutig geklärt werden kann, reichen die Vermutungen von zufälligem Interesse an Dichtung, das sich aus Konrads Bemühung um ein differenziertes, städtisches Publikum ableiten lässt,⁵³ bis zu einer bewussten Verwendung der Dichtung zum Zwecke vereinheitlichender städtischer Präsentation höfisch-adeliger Lebensart.⁵⁴ Allerdings stellt sich die Frage, ob die Dichtung überhaupt noch als höfisch bezeichnet werden kann: Da sich die Gönner im Rahmen städtischer Strukturen etablieren, können jene Modelle zur Literaturförderung, die vom Hof als kulturellem Zentrum ausgehen,⁵⁵ nicht mehr greifen.⁵⁶ Der personellen Förderung am Hof, der Aufnahme eines Dichters in die Hofgesellschaft und dem historischen Status als Wanderdichter steht die Sesshaftigkeit

49 Der *cantor* ist zunächst Sänger bzw. Vorsänger im Chor und verantwortet die würdige und feierliche Form des Gotteslobes. Daneben ist der *cantor* zunehmend für die Ausbildung der jungen Sänger verantwortlich (der *pueri*); ab dem 11./12. Jahrhundert wird daraus ein selbständiger kirchlicher Berufsstand (cf. Art. «Cantor», in: LexMA, Sp. 1464 f.).

50 Peters, Literatur, S. 127.

51 Zum Begriff Lutz, Literatur (1999).

52 Lutz, Literatur (1999), S. 114–137. Dazu Peters, Literatur, S. 116–127.

53 Haug, Literaturtheorie, S. 344 und 362.

54 Lienert, Geschichte, S. 323, und Peters, Literatur, S. 126.

55 Cf. Jaeger, Entstehung, sowie Fleckenstein, Einleitung, und Warnke, Hofkünstler.

56 Dazu besonders Lutz, Literatur (1999).

der Akteure gegenüber:⁵⁷ Konrad, selbst Mitglied einer Art kultureller Elite, zieht nicht mehr von Hof zu Hof, sondern nimmt offenbar Aufträge seiner Gönner entgegen. Das spricht für die Möglichkeit, ausreichend Gönner an einem Ort zu finden. Der personellen Verbreitung von Macht, welche die Herrschaft lange Zeit bestimmt,⁵⁸ steht also Ende des 13. Jahrhunderts deren lokale Konzentration gegenüber. Das neue Verhältnis zu den Gönnern ermöglicht dem Dichter durchaus eine gewisse Autonomie – wenn auch nicht unbedingt auf künstlerischer Ebene: Es ist vor allem eine Autonomie von engen bzw. exklusiven personalen Bindungen, die hier wirksam wird,⁵⁹ so dass sich Konrads Situation als Dichter vor allem strukturell von derjenigen seiner Vorgänger unterscheidet.

Die Texte Konrads lassen sich jedoch – sowohl formal als auch inhaltlich – nach wie vor eindeutig der höfischen Epoche zuordnen:⁶⁰ Stilistische Vorbilder sind mit Gottfried von Straßburg und Wolfram von Eschenbach die Klassiker der höfischen Dichtung *par excellence*; in der *Goldenen Schmiede* und im *Herzmaere* wird der *meister Gotfrid* namentlich erwähnt;⁶¹ im *Herzmaere* nimmt Konrad nicht nur auf den verehrten Dichterkollegen, sondern auch explizit auf dessen Liebeskonzeption im *Tristan*-Roman Bezug; im *Partonopier* schildert Konrad – deutlicher noch als in den anderen weltlichen Werken – die Psychologie eines höfischen Ritters; und der Trojanische Krieg gilt im Mittelalter zudem als die Geburtsstunde des Rittertums.⁶² Der Annahme, dass sich also in den selbstbewussten Autorinszenierungen Konrads bereits ein dezidiert städtischer Literaturbetrieb mit zunehmend anonym werdendem Publikum spiegele,⁶³ muss sowohl aufgrund der prominenten Inszenierung der Gönner und ihrer höfischen Gesinnung als auch der engen Vernetzung der Gönner untereinander widersprochen werden: Selbst der «Dichtertrotz»,⁶⁴ dem der Verlust eines breiteren, auf das

57 Es gab auch vor dem Ende des 13. Jahrhunderts Dichter mit (bedingt) festem Wohnort; das aber betrifft eher die Gelegenheits- und nicht die Berufsdichter. Als Geistlicher hat etwa Gottfried von Straßburg – als Mitglied einer gebildeten Hofgesellschaft – wohl in relativer Sicherheit gedichtet, während sich im Werk des Ritters Wolfram von Eschenbach sehr viel deutlichere Hinweise auf eine Abhängigkeit von unterschiedlichen Auftraggebern und erhöhter Mobilität finden. Bumke, *Mäzene*, S. 19, sowie ders., *Kultur*, S. 638–675.

58 Johanek, *Höfe*, S. 57.

59 Während sonstige Strukturen adeligen Lebens auch in der Stadt aktuell bleiben (cf. Peters, *Literatur*), ist die lokale Konzentration von Herrschaft neu und historisch wohl gerade für die hier infrage stehenden mäzenatischen Prozesse überaus bedeutend. Zur Entwicklung von Herrschaftszentren cf. Johanek, *Höfe*, bes. S. 57 f., und mit Blick auf Kunst bzw. Künstler Warnke, *Hofkünstler*, S. 13 f. und 185–201 (beispielhaft für die Frühe Neuzeit).

60 Cf. Monecke, *Studien*, S. 33; dazu Brandt, *Konrad*, S. 191.

61 Konrad nennt Gottfried in der *Goldenen Schmiede* (GS 97) und – wortwörtlich identisch – im *Herzmaere* (*Herzmaere* 9): *von Strâzburc meister Gotfrit*.

62 Lienert, *Geschichte*, S. 27 und 323.

63 Haug, *Literaturtheorie*, S. 344.

64 Boesch, *Kunstanschauung*, S. 152.

Konzept des Dichters verpflichteten Publikums zu entnehmen wäre, stößt sich an der tatsächlich erfolgten Förderung. Trotz ökonomischen Misserfolgs zu dichten wäre «Dichtertrotz»; die Liste der Gönner Konrads aber spricht für einen Erfolg ohnegleichen.

Es zeigt sich somit deutlich, dass die Frage nach der Bedeutung höfischer Dichtung nicht bei jenen Strukturen anknüpfen kann, in denen Dichtung produziert und rezipiert wird: Der Hof nämlich darf ebenso wenig in seiner Bedeutung für die Literaturproduktion überschätzt werden wie die Stadt.⁶⁵ Sind jedoch die für eine Analyse der Bedeutung von Dichtung ohnehin eher hinderlichen, starren Konzeptionen einmal überwunden, kann sich der Blick von festen Strukturen lösen und auf jene dynamischen Personenverbände richten, die sowohl den Hof als auch die städtischen Eliten in ihren spezifischen Bedingtheiten konstituieren.⁶⁶ Damit aber wird Dichtung weder von einer gesellschaftlich bedeutenden Institutionalisierung entkoppelt – wenn Institutionalisierung als Prozess im Sozialen gedacht wird⁶⁷ – noch auf eine (nicht nur historisch) nicht mehr nachvollziehbare oder verifizierbare Bedeutungsbildung im Subjektiven reduziert – wenn Bedeutungsbildung als sozialer Prozess verstanden wird.⁶⁸ Fragen zur Bedeutungsbildung werden vielmehr von quasi objektiven Strukturen, in denen Dichtung existieren soll, gelöst und an Akteure (zurück-)gebunden, deren Handeln im Sozialen Bedeutung generiert. Ohne dabei in eine schlichte Historiografie herausragender Persönlichkeiten zurückzufallen, kann doch davon ausgegangen werden, dass die historischen Entscheidungen nicht ohne Entscheidungsträger getroffen worden sind. Und eine historisierende Soziologie, der die für eine Beschreibung des Handelns und Deutens notwendigen Modelle zur Verfügung stehen, scheint das zu bestätigen.⁶⁹ Um zunächst jedoch überhaupt Aussagen zum Wert der

65 Den Hof als kulturelles Zentrum hat besonders Bumke, Mäzenatentum, herausgestellt, der die Förderung von Dichtung als eine Funktion von Landesherrschaft begriffen hat. Zur Kritik cf. Fried, Mäzenatentum, S. 49 ff. Die Stadt mit einem vermeintlich heterogenen Publikum wurde (vor allem in Bezug auf Konrad) von Haug, Literaturtheorie, S. 362, als Entstehungsort von Dichtung in Betracht gezogen. Zu einer relativierenden Sicht cf. Peters, Literatur, S. 116 f.

66 Lutz, Literatur (1999). Dazu aus historischer Sicht Althoff, Spielregeln, S. 5, und Paravicini, Principes.

67 Strohschneider, Institutionalität.

68 So schon Weber, Wirtschaft, S. 1–11; grundlegend Cassirer, Substanzbegriff.

69 Seit den 1960er, besonders jedoch seit den 1980er Jahren hat es in der allgemeinen und zunehmend auch in der mediävistischen Literaturwissenschaft Versuche gegeben, soziologische Theorien in die Untersuchung von Texten einzubeziehen. Cf. besonders Bumke, Mäzene, sowie Kaiser, Literatur, oder Lutz, Literatur (1997). Umgekehrt ist auch in der Soziologie die Literatur immer wieder in den Blick genommen worden. Cf. allgemein Bourdieu, Kunst; mit historischem Ansatz etwa Althoff, Spielregeln, S. 251–273, und Störmer, Adel, S. 129–151; dazu Schneider, Sozialgeschichte. Explizite Versuche finden sich bei Leipold, Auftraggeber, sowie Peters, Literatur, oder Schmitz, Suchenwirt, die sich direkt auf Bourdieu bezieht.

Dichtung für Auftraggeber und Gönner sowie deren Interessen treffen zu können, die sich letztlich vom konkreten Einzelfall abstrahieren und auf die Dichtung als solche übertragen lassen, müssen die wenigen Fälle, in denen viele Informationen zugänglich sind, besonders umsichtig ausgewertet werden.

Der Inhalt

Einen ersten, wichtigen Hinweis in Bezug auf das Interesse der Gönner Konrads an Dichtung bieten die entsprechenden Aussagen im Kontext der Gönnernennungen: Jeweils wird das Interesse am konkreten Text betont, so dass sich der Fokus zunächst zwangsläufig auf die vermittelten Inhalte richtet. Das ist insofern bemerkenswert, als die Inhalte bei der Konzeptualisierung des (mittelalterlichen) Mäzenats noch kaum systematisch mit in die Betrachtung einbezogen worden sind.⁷⁰ Unabhängig nämlich von Versuchen, konkrete Bezüge zwischen den Texten und der sozialhistorischen Realität zu (re-)konstruieren, könnte ein Interesse am Stoff die Förderung motivieren. Konrads Werke erlauben aufgrund der verhältnismäßig ausführlichen Reflexionen mäzenatischer Bemühungen eine entsprechende Untersuchung der *Inszenierungen* des Gönnerinteresses. Die Entstehung des *Heinrich von Kempten* etwa verdankt sich ganz explizit dem Interesse des Gönners am Werk:

*Hie sol diz maere ein ende geben
und dirre kurzen rede werc,
daz ich dur den von Tiersberc
in rime hân gerihet
unde in tiutsch getihtet
von latine, als er mich bat.*

(HvK, 754–9)

⁷⁰ Zwar sind inhaltliche Aspekte mehr als einmal schon in das Zentrum des Interesses gestellt worden (so etwa politische Aussagen bei Behr, *Literatur*, oder genealogische Anbindungen bei Bertau, *Rolandslied*), und Bumke, *Einleitung*, S. 16, geht davon aus, dass die erfolgreichen Dichter trotz ihrer gesellschaftlichen Inferiorität doch «Macht und Einfluß auch unter den Großen» auszuüben vermochten (zu einer Kritik dieser Idee cf. Strohschneider, *Fürst*); eine konkrete Anbindung an die Förderung konnte hingegen noch nicht nachgewiesen werden. Am weitesten geht wohl Leipold, *Auftraggeber*, in ihren Überlegungen, doch lassen sich die konstruierten Realitätsbezüge mitunter einzig dem Wunsch zuschreiben, solche nachweisen zu wollen. Peters, *Literatur*, S. 127, hält fest, dass Konrad gerade «historisch-aktuelle Anspielungen und Kommentare» vermeidet, die eine Anbindung der gewählten Stoffe an realhistorische Anlässe erlauben könnten.

(Hiermit soll diese Geschichte, diese kleine Erzählung, zu Ende kommen, die ich für den von Tiersberg in Reimen verfasst und vom Lateinischen ins Deutsche übertragen habe, wie er es wünschte.)

Der Auftrag umfasst die konkrete Bitte, den Stoff vom Lateinischen ins Deutsche zu übertragen (HvK 759). Zwar ist keine lateinische Vorlage bekannt; das tut jedoch dem Umstand keinen Abbruch, dass im Text auf ein offenbar besonderes Interesse an der Erzählung und ihrer Übertragung ins Deutsche hingewiesen wird. Die Inszenierung – die in Bezug auf die Förderung lediglich die Entstehung des Werkes mit dem Gönner verbindet – lässt alternative Aspekte mäzenatischer Bemühungen (wie etwa Seelenheil oder Ruhm) völlig außer Acht. Ohne die Geschichte von ritterlicher Idealität direkt auf historische Ereignisse um 1260 in Straßburg beziehen zu wollen, zeigt sich in der knappen Inszenierung ein Interesse am Erzählten.

Den *Silvester* erbittet sich Liutold von Roeteln, *dar umbe daz er* [sc. *Silvester*] *stüende / ze nutze werden liuten* (Silv. 94 f.: «damit er [sc. *Silvester*] edlen Leuten nützlich sei»). Das Interesse am Werk wird somit eindeutig in der Funktion des Inhaltes begründet: Die Legende nämlich sei gut zur Läuterung bzw. sogar um Buße zu tun (Silv. 7: *bezzeringe*) und habe einen entsprechend belehrenden Nutzen (Silv. 12: *nützen*). Im Epilog wird die Bedeutung der Förderung noch einmal aufgegriffen und explizit auf den spirituellen Aspekt bezogen, denn es heißt, dass

er [sc. Liutold] *gefrumet hât diz werc*
mit bete beide und mit gebote
ze prise dem vil werden gote

(Silv. 5216–8)

(er [sc. Liutold] das Gedicht mit Bitte und Aufforderung zum Lob des herrlichen Gottes bewirkt hat.)

Allein vom Gotteslob auf ein Interesse am Inhalt zu schließen, würde eigentlich zu kurz greifen, denn das Lob muss nicht zwingend an den Inhalt gekoppelt sein. Jede Förderung eines im weitesten Sinne geistlichen Textes nämlich könnte diese Funktion übernehmen. Da im Prolog aber der eindeutige Nutzen dieser Erzählung betont wird, kann wohl von einer besonderen Bedeutung des Inhaltes ausgegangen werden.

Ein Beispiel für ein unbestimmtes Interesse am Text findet sich in der Legende, die von den Basler Burgern Johannes und Heinrich in Auftrag gegeben wurde. Im *Alexius* ist der Bezug zum Inhalt nämlich weit weniger deutlich – und weniger konkret – als etwa im *Silvester* oder im *Heinrich von Kempten*. Aus der

Inszenierung lässt sich lediglich ein Interesse an der geistlichen Thematik im weitesten Sinne ableiten:

*Von Basel zwêne burger [sc. Johannes von Bermeswil und Heinrich Isenlin] hânt
sô rehte liebe mir getân,
daz ich es von latine hân
diz maere in tiusch gerihet.
Ez wart dur si getihtet
gerne unt willicliche doch,
daz man dâ bî gedenke ir noch
unt min vil tumben mannes.*

(Alex. 1361–8)

(Zwei Basler Burger [sc. Johannes von Bermeswil und Heinrich Isenlin] haben mir eine solche Wohltat erwiesen, dass ich die Erzählung vom Lateinischen ins Deutsche übertragen habe. Ihretwillen wurde es bereitwillig gedichtet, so dass man dadurch stets ihrer gedenkt – und meiner Wenigkeit.)

Zwar spielt der geistliche Inhalt hier eine entscheidende Rolle – jedoch nur in der Funktion der *memoria*, des Gedenkens der Gläubigen an die Stifter eines geistlichen Werkes.⁷¹ Hier zeigt sich, wie schnell die Auseinandersetzung mit der Förderung mittelalterlicher Dichtung an ihre Grenzen kommen kann: Obwohl die Gönner im Text genannt werden und historisch nachweisbar sind, obwohl es sich um einen geistlichen Inhalt handelt, sind die Aussagen zum Mäzenat auf eine ganz allgemeine, weitgehend vom konkreten Text abstrahierte Funktion reduziert. Die *memoria* hat zwar eine wesentliche Funktion innerhalb der christlichen Gemeinschaft, denn sie sichert Verstorbenen auch im Jenseits die Fürbitte der Lebenden;⁷² in Bezug auf das Interesse am geförderten Gedicht aber lässt sich keine Einsicht gewinnen.

Ähnlich verhält es sich mit dem Auftrag durch Johannes von Arguel, der Konrad mit der Abfassung des *Pantaleon* beauftragt hat,

⁷¹ Durch die *memoria* wird die Gemeinschaft der Gläubigen über den Tod des Einzelnen hinaus konstituiert (Art. «Memoria, Memorialüberlieferung», in: LexMA, Sp. 511). Cf. I Kor. 11.24 ff., wo der für die Eucharistie entscheidende Aspekt der Memorialfunktion ausgesprochen wird: «Tut dies zu meinem Gedächtnis» (*Hic calix novum testamentum est in meo sanguine; hoc facite, quotiescumque bibetis, in meam commemorationem*). Auch der Kirchenvater Augustinus (4. Jahrhundert) setzt sich im zehnten Buch seiner *Confessiones* ausführlich mit dem Erinnern auseinander. Cf. zur Bedeutung in der mittelalterlichen Kultur Oexle, Memoria.

⁷² Oexle, Memoria, S. 307–312; dazu Voigt, Memoria, bes. S. 235 ff., mit der Erweiterung im Hinblick auf Kunst und Kunstförderung und einem Ausblick in die Frühe Neuzeit.

*dar umbe daz die liute
 vernaemen dran ze diute
 daz er [sc. Pantaleon] kan trûren stoeren.
 die diz getihte hoeren,
 und swer die marter sîn verneme,
 die wûnschen heiles alle deme
 der diz werc gefrumet hât.*

(Pant. 2147–53)

(damit die Leute erkennen mögen, dass er [sc. Pantaleon] Trauer und Verzweiflung abwenden kann. Wer das Gedicht hört und von seinem Martyrium erfährt, möge für das Seelenheil desjenigen bitten, der das Gedicht bewirkt hat.)

Ganz explizit wird hier die geistliche Thematik mit dem Auftrag und der Funktion der Erzählung als regelrechte Stiftung verbunden. Johannes versichere sich durch die Förderung einer Legende der Fürbitte seiner Mitmenschen – sogar über den eigenen Tod hinaus, gekoppelt an die Rezeption der Dichtung.

Ein entsprechendes Interesse an der religiösen Funktion entfällt bei weltlicher Dichtung. Im *Partonopier* etwa heißt es zur Förderung, Peter Schaler habe Konrad gebeten, das konkrete Werk zu vollenden:

*er hât ze Basel mich gebeten
 daz ich diz werc volende.
 [...]
 diz maere dûhte in alsô guot
 und des tugent alsô breit,
 von dem dis âventiure seit,
 daz er durch sînen reinen sîn
 mich hât gelêret, daz ich bin
 ûf diz buoch mit vlîze komen.
 ich hân des werkes an genomen
 mich durch sine milte hant.*

(PM 186 f. und 194–201)

(Er hat mich zu Basel gebeten, dieses Werk zu verfassen. [...] Die Geschichte schien ihm so gut und moralisch wertvoll der, von dem sie handelt, dass er mich verständlich auf das Buch hingewiesen hat. Der Arbeit habe ich mich durch seine großzügige Gabe angenommen.)

Mit der (inszenierten) Förderung rückt – sobald das im Mittelalter umfassende Bezugssystem Religion entfällt⁷³ – das konkrete Gedicht deutlich ins Zentrum des Interesses. Ohne auf die Gründe der Motivation einzugehen, erscheint das Werk als eigentliches Ziel, aber: Der Auftrag wird zwar explizit im Hinblick auf den *Partonopier* erteilt; das inszenierte Interesse des Gönners bezieht sich dabei jedoch auf die Bedeutung des Inhalts, auf den Vorbildcharakter der Hauptfigur.⁷⁴ Bestätigt wird das durch den Hinweis darauf, dass sich besonders junge Leute die Erzählung zum Vorbild nehmen sollen (cf. PM 1–3). Wiederum aber geht es vornehmlich um eine bestimmte Funktion. Weshalb Peter Schaler den Auftrag zur Übertragung ausgerechnet des *Partonopier* erteilt hat, erschließt sich daraus nicht – vorbildlich sind ja auch etwa Gawan oder Artus. Allerdings scheint der Versuch, das Werk in den historischen Verhältnissen zu verorten, überaus reizvoll: «Das Bild der sozialen Welt in *Partonopier und Meliur* [nämlich] ist das einer internationalen Gesellschaft adelig Geborener, deren oberste gemeinsame Triebkraft der Erwerb und die Bewahrung von *êre* ist».⁷⁵ Ob damit aber tatsächlich der Position des edlen Ritters Peter Schaler im Hinblick auf die Ratsfähigkeit der in den Zünften organisierten Handwerker Ausdruck verliehen wurde, die zu jener Zeit in Basel verhandelt wird, bleibt doch weitgehend spekulativ. Immerhin aber macht die Inszenierung deutlich, dass sich das Interesse des Gönners auf den vermittelten Inhalt bezieht – unabhängig davon, was das Interesse an diesem Stoff genau begründet.

Ausgerechnet das Interesse des Domkantors Dietrich an dem umfangreichen *Trojanerkrieg* wird weder mit dem Stoff verbunden noch überhaupt expliziert. Dabei würde sich das in adeligen Kreisen anbieten, gilt doch der Trojansche Krieg dem Mittelalter als «Wiege der Ritterschaft».⁷⁶ Konrad betont hingegen den enormen Umfang der Erzählung vom Trojanischen Krieg und beschreibt sein Gedicht als *allen maeren ein her* (Troj. 235: «die Krone aller Erzählungen»). Obzwar er sich deshalb im Grunde außerstande sieht, den Auftrag zu erfüllen, kann er nicht umhin, sich dessen anzunehmen:⁷⁷

*daz ich ez hebe mit willen an,
dar ûf hât wol gestiuret mich
der werde singer Dietrich.*

(Troj. 244–6)

(dass ich mich darum kümmere, hat der würdige Domkantor Dietrich veranlasst.)

73 Cf. Vollmann-Profe, Wiederbeginn, S. 3–9.

74 Zu der entsprechenden Inszenierung im Prolog Haug, Literaturtheorie, S. 354 f. Dazu auch Art. «Konrad von Würzburg», in: VL, Sp. 296.

75 Art. «Konrad von Würzburg», in: VL, Sp. 296.

76 Lienert, Geschichte, S. 323.

77 Dazu ausführlich Coxon, presentation, S. 118 f.

Dietrich sorgt also durch seine Mildtätigkeit dafür, dass Konrad die fatale Wirkung von Helenas Schönheit ausführlich schildert (auf diesen Aspekt nämlich fokussiert Konrad den *Trojanerkrieg* in seiner Inhaltsangabe [Troj. 312–21]);⁷⁸ ein Bezug des Gönners zum Stoff aber wird nicht explizit hergestellt. Ohnehin wird die Vorbildfunktion des weltgeschichtlichen Ereignisses erst nach der Gönnernennung – in gerade 60 von über 320 Versen des Prologs – beschrieben. Das Interesse Dietrichs an dem Werk scheint sich mit dem allgemeinen Interesse an guter Dichtung zu decken, das die Kernaussage des Prologs bestimmt (Troj. 29: *guot getihte*; Troj. 145: *guotiu rede und edel sanc*; Troj. 151 und 169: *edele sprüche*); auch einen spezifischen Bezug zur Thematik gibt es nicht. Ausgerechnet bei dem umfangreichsten Werk wird also die Inszenierung extrem reduziert.

Ungeachtet aber der Möglichkeit, dass es sich um Inszenierungen handelt und die eigentliche Förderung ganz anderen Gründen sich verdankt, zeigen die Aussagen Konrads *grosso modo*, dass die Entstehung konkreter Texte historischem Verständnis gemäß von zentralem Interesse ist. Es scheint kaum um Funktionen der Dichtung zu gehen, die über die Vermittlung von Inhalten und Stoffen hinausweisen – auch wenn, dem Horaz'schen Diktum von *prodesse et delectare* folgend, der Inhalt möglichst angenehm vermittelt werden sollte.⁷⁹ Zwar spielt bei den geistlichen Texten – wie generell im Mittelalter⁸⁰ – das christliche Gedenken (sc. *memoria*) eine Rolle, andere Funktionen aber werden nicht genannt.

Und das ist auch nachvollziehbar. Etwaige Bezüge höfischer Stoffe zur historischen Realität müssen mühsam rekonstruiert werden, und die Inszenierungen geben keine Auskunft darüber, wie oder auch nur *dass* den Inhalten eine entsprechende Bedeutung zukommt. Vor historischem, genealogischem oder religiösem Schrifttum aber, das die Literaturförderung im hohen Mittelalter eindeutig bestimmt, stellt sich bei der höfischen Dichtung ganz entschieden die Frage nach der Bedeutung. Die Bemühungen der Gönner lassen sich nicht ohne Weiteres aus dem Erzählten ableiten. Ein Stoff wie der Trojanische Krieg etwa hat zwar als zentrales Ereignis der Weltgeschichte eine enorme Legitimität; doch selbst die Schilderung einer Welt ritterlicher Ehre, die sich mit sozialpolitischen Interessen zu decken scheint, wird nicht in dieser spezifischen Form begründet.

Damit ist ein generelles Problem mittelalterlicher Dichtung angesprochen: In Anbetracht nämlich einer lebendigen, von Schriftlichkeit unabhängigen Tradition mündlichen Erzählens kann die Förderung von Dichtern und Literatur re-

78 Lienert, Helena, S. 409.

79 Horaz, *De arte poetica*, 333 f.: «Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und was nützlich fürs Leben ist, sagen» (*aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*).

80 Oexle, *Memoria*.

gelrecht erstaunen.⁸¹ Da die Auseinandersetzung mit bestimmten Stoffen und Themen auch ohne Buchkultur existiert, stellt sich die Frage nach der Förderung von Dichtung nämlich selbst dann noch, wenn die Inhalte das Interesse eigentlich hinreichend zu begründen scheinen.⁸²

Die Kosten

Der Inhalt kann die Förderung höfischer Dichtung also nicht umfassend begründen: Die Erklärungsversuche bleiben allein aufgrund der spezifischen Gestaltung fraglich, die oftmals der einzig ersichtliche Grund für ein Neu-, Nach- oder Wiedererzählen gewesen zu sein scheint.⁸³ Und faktisch bleibt die Förderung ohnehin in Prozesse, Strukturen und Funktionen sozialer Praxis eingebunden, die sich durch die Inhalte allein nicht in ausreichendem Maße begründen lassen. Ein Bezug der Stoffe zu mäzenatischen Bemühungen klärt ja weder die konkrete Werk Auswahl (denn Analogien und allegorische Deutungen der Welt in der Dichtung stehen in keinem kausalen Verhältnis zu tatsächlichen historischen Ereignissen, sind also kontingent)⁸⁴ noch die Bedeutung der Dichtung (denn die jeweiligen Aussagen auf inhaltlicher Ebene ließen sich zumeist auch anders kommunizieren, sind also ebenfalls kontingent).⁸⁵

Konrads Inszenierung der Förderung umfasst jedoch nicht nur das Interesse der Gönner an den Inhalten. Ein weiterer, systematischer Aspekt mäzenatischer Bemühungen nämlich – der in den Inszenierungen auch durchaus erwähnt wird – ist bisher nur gestreift worden: Es geht um den materiellen Aufwand. Die Förderung kostbarer Objekte hat für die Machthaber seit jeher eine bestimmte Aussagekraft.⁸⁶ Objekte aus wertvollen Materialien, die von Spezialisten bearbeitet worden sind, vermitteln in der sozialen Interaktion eine ganz unmissverständliche Information in Bezug auf die aktuellen Machtverhältnisse. Da die Produktion

81 Cf. Brandt, *gelächter*, S. 329 f. Zur Beständigkeit von Mündlichkeit im Mittelalter und ihrer Bedeutung für die Literatur cf. Zumthor, *Lettre*, und ders., *Körper*. Zur Interdependenz von Mündlichkeit bzw. Körper oder Aufführung und Schrift(-lichkeit) Müller, *Aufführung*, und Kiening, *Körper*, S. 24 f.

82 Die entscheidende Frage bei der Betrachtung inhaltlicher Aspekte bleibt indes die Form, denn Dichtung kann nie nur durch das Ausgesagte begründet werden. Cf. Strohschneider, *Fürst*, S. 86.

83 Worstbrock, *Wiedererzählen*, und zuletzt Schmid, *Erfinden*, S. 45.

84 Der Versuch von Leipold, *Auftraggeber*, zeigt, wie schnell die Überlegungen auf Spekulationen zurückfallen. Cf. zu den Grenzen der Weltdeutung durch Dichtung Strohschneider, *Fürst*, bes. S. 85 f.

85 Besonders Bihrer, *Repräsentationen*, S. 223, hat, aus einem anderen Interesse heraus, gegen die Überschätzung von Dichtung für die Kommunikation polemisiert.

86 Cf. dazu Veblen, *Theory*, S. 43–62 (*conspicuous consumption*), und Voigt, *Memoria*, S. 312 f., sowie Fried, *Mäzenatentum*, S. 54, und Övermann, *Modell*, S. 14 f.

solcher Objekte zwangsläufig Zeit und Ressourcen verbraucht, die anderweitig kompensiert werden müssen, zeigt sich ganz unmittelbar die Potenz desjenigen, der über Material und Arbeitsleistung verfügen kann. Je höher demnach der betriebene Aufwand bei der Herstellung kostbarer Gegenstände ist, desto größer muss die Macht desjenigen sein, der sie produzieren lassen kann. Damit stellen Kunstwerke nicht nur einen aussagekräftigen Luxus dar, sondern sie sind ein wesentliches Mittel bei der Vergegenwärtigung von Macht und Herrschaft.⁸⁷ Der Bezug zur symbolisierten Bedeutung wird entsprechend über die notwendige finanzielle Macht hergestellt: Die «Akte der großzügigen Verschwendung» materieller Ressourcen bei höfischen Festen bestimmen etwa den Ruhm eines Herrschers und mehren sein gesellschaftlich relevantes Ansehen (mhd. *êre*). Die ostentativ zur Schau gestellte Macht festigt seine soziale Position.⁸⁸ In dem Umstand, dass der Adel «ökonomischer Notwendigkeiten enthoben» ist, spiegelt sich – seit Aristoteles (Politik, Buch VIII) – zudem eine ständische Auszeichnung wider.⁸⁹ Der Umgang mit Kunst deutet demnach auf die Stellung des Mächtigen, und die derart demonstrierte materielle Unabhängigkeit repräsentiere zugleich mit dieser Stellung verbundene herrschaftliche Ansprüche. Allein der Materialwert eines Objektes, der sich bei literarischen Werken aus der Menge und der Qualität des verwendeten Pergaments, der Bezahlung der zur Herstellung von Pergament und Büchern notwendigen Spezialisten sowie der Schreiber und nicht zuletzt aus der Förderung des Dichters ergebe, bestimmt demnach den materiellen Wert von Kunst in einer klaren Relation.⁹⁰ Von daher ließen sich mit Kunstwerken die Ressourcen der Mächtigen besonders aussagekräftig demonstrieren.

Das lässt sich allerdings anhand historischer Quellen kaum nachweisen, da sich in den Annalen keinerlei Hinweise auf die mäzenatischen Aktivitäten der Herrscher finden;⁹¹ dennoch spricht die Förderung von Literatur bzw. Dichtern, Motetten bzw. Musikern oder gar ganzen Kirchen und Kapellen bzw. Baumeistern für ein großes Interesse an solchen Objekten – mit unterschiedlichen Präferenzen (sc. Moden) bezüglich der Formen und Inhalte.⁹² Welcher Wert den För-

87 Fried, Mäzenatentum, S. 62. Dazu Voigt, Memoria, S. 314.

88 Voigt, Memoria, S. 312 f.

89 Voigt, Memoria, S. 314. Aristoteles legt in der *Politik* dar, dass es unter den lernbaren Tätigkeiten edle sowie unedle gebe, und als «banausische Arbeit, Kunst und Unterweisung hat man [folgich] jene aufzufassen, die den Körper oder die Seele oder den Intellekt der Freigeborenen [*eleuthérion*] zum Umgang mit der Tugend und deren Ausübung untauglich macht» (Politik 1337b).

90 Zum Konzept der materiellen Wertschöpfung Fried, Mäzenatentum, zum Aufwand bei der Buchproduktion Wolf, Buch, S. 118 f.

91 Cf. dazu Bumke, Kultur, S. 638.

92 Ein Blick in Heinzles *Geschichte der deutschen Literatur* zeigt die rasante Entwicklung und die steten Veränderungen in Bezug auf Inhalte, Gattungen und Formen.

derungen im Einzelnen beigemessen wurde, kann nicht mehr eruiert werden, doch lässt sich im historischen Überblick eine qualitative wie quantitative Zunahme an Kunstwerken und anderen kostbaren Objekten im Besitz der Elite feststellen.⁹³ Mit dem Fokus auf der Dichtung zeigt sich allerdings, dass – historisch vor (und lange Zeit *neben*) einzelnen, überaus kostspieligen sowie kostbaren (Pergament-)Handschriften oder ganzen Bibliotheken – Dichter und Sänger gefördert werden.⁹⁴ Darin nur ein Interesse an Information oder Unterhaltung zu sehen, greift jedoch (gerade angesichts der Rezeptionssituation) deutlich zu kurz: Bei festlichen Anlässen, wenn fahrende Sänger an den Hof eines Machthabers kommen und ihre Kunst zum Besten geben, demonstriert der Potentat mit dem Umfang seiner Belohnungen (mit der Präsentation seiner Ressourcen) innerhalb der gegenwärtigen Öffentlichkeit immer auch seine Macht. Diese Strategie, bei der es darum geht, zum Zweck einer konkreten Transformation ökonomischer Macht in legitime Herrschaft materielle Ressourcen in Ansehen umzuwandeln,⁹⁵ spiegelt sich historisch in der Formel *guot umbe êre nemen* bzw. *geben* wider.⁹⁶ Vor allem in Bezug auf Spielleute (sc. *gernde diet*) ist damit umschrieben, dass die Unterhaltungskünstler bei höfischen Festen zum Ruhm des Machthabers beitragen (mhd. *ruom, êre*) und für diese Leistung materielle Güter erhalten (*guot*, Kleidung o. Ä.). Der Gesang erlaubt prinzipiell – unabhängig von Panegyrik –, dass der Besungene durch seine Gabe Ansehen erwerben kann: Die Gabe des Mächtigen zeigt den Umfang seiner Macht – zumindest aber kann sie so verstanden werden.⁹⁷

Ob sich aber hinter dem Verweis auf das Verhalten der Gönner des *Alexius*, die *sô rehte liebe mir getân* (Alex. 1362: «die so wohlwollend an mir gehandelt [haben]»), ein Hinweis auf materielle Förderung verbirgt, ist nur zu erraten. Wesentlich deutlicher wird das mäzenatische Bemühen der Gönner in Konrads großen Romanen greifbar: Von Peter Schaler heißt es, dass sich Konrad *durch sîne milte hant* (PM 201: «seine Freigebigkeit») der Arbeit angenommen habe; und auch den *Trojanerkrieg* gibt es nicht nur, weil Dietrich so tugendhaft ist, sondern weil Konrad *dur sîner* [sc. Dietrichs] *miltekeite solt, / den ich hân dicke empfangen* (Troj. 252 f.: «durch seinen [sc. Dietrichs] großzügigen Lohn, den ich reichlich erhalten habe»), mit dem Dichten beginnt.⁹⁸ Dass Konrad jeweils nach

93 Cf. Fried, Mäzenatentum.

94 Haubrichs, Anfänge, S. 137–146.

95 Voigt, Memoria, S. 8 und 314; cf. dazu auch Bourdieu, Regeln, S. 227–279.

96 Cf. Bumke, Kultur, S. 316 und 697 ff.; dazu auch Hartung, Spielleute, und Voigt, Memoria, S. 312 f.

97 Voigt, Memoria, S. 312 ff. In literarhistorischer Perspektive Philipowski, *gâb*, S. 462.

98 Zur *milte*-Thematik und ihrer diskursiven Bedeutung für mäzenatische Zusammenhänge cf. Ragotzky, *kunst*. In diesem Sinne auch Philipowski, *gâb*, und die Kritik bei Strohschneider, Sänger, S. 97–101, der, bes. auf S. 98, darauf hinweist, dass die Gabe unter bestimmten Bedingungen zu einem Lohn wird. Dazu auch später in Kap. IX.D.

dem Lob der quasi absolut erscheinenden Dichtkunst so unverhohlen deren Förderung betont, ist eigentlich kaum verwunderlich: «Dichten war im Mittelalter immer auch ein Buhlen um die Gunst der großen Herren. Die Herstellungskosten stiegen mit dem Umfang eines literarischen Werks; daher wird auch die Abhängigkeit des Dichters um so fühlbarer gewesen sein, je länger ein Text geriet».99 Allerdings wird in der Dichtung nie ein konkreter Bezug zum tatsächlichen Materialwert hergestellt. Dass Dietrich Konrad *dur sîner miltekeite solt* zum Dichten bewegt, ist nur systematisch relevant, steht aber – zumindest deutet dieser nur wenig konkrete Hinweis das an – kaum in einer direkten Relation zur Förderung des Werkes. Während das Wissen um die Förderung dem eigentlichen Interesse am Werk untergeordnet wird, müsste eine Inszenierung, die der Betonung mäzenatischer Interessen dienen sollte, gerade den Wert exponieren: Stünde der materielle Aspekt im Vordergrund, müssten sich entsprechende Inszenierungen leicht und allenthalben in den entsprechenden Passagen der Dichtung nachweisen lassen.100 Das weitgehende Fehlen überschwänglicher Lobeshymnen auf die Freigebigkeit der Gönner höfischer Dichtung muss entsprechend als Indiz gesehen werden, dass andere Aspekte in den Vordergrund treten.

Die Materialität erschließt jedoch noch eine weitere mögliche Dimension der Kunstförderung: Das Interesse an Unvergänglichkeit nämlich, welches sich in Kunstwerken manifestieren kann, ist Teil der erwähnten umfassenden Gedächtniskultur.101 Es geht dabei um die Verankerung des Subjekts in der *memoria* der Lebenden, wobei nicht nur die Inhalte die Erinnerung stärken. Ein dauerhaftes Kunstwerk bewahrt das Gedächtnis sichtbar über den Tod hinaus, so dass über lange Zeit (im Grunde bis ans Ende der irdischen Zeit) das Gedenken vor allem für das Seelenheil eines Verstorbenen aktualisiert werden kann. Für die Legenden Konrads lässt sich das quasi exemplarisch belegen: Johannes von Berneswil und Heinrich Isenlin haben (gemäß der Inszenierung) die *Alexius*-Legende nicht zuletzt darum erbeten, *daz man dâ bî gedenke ir noch* (Alex. 1367: «dass man dadurch stets ihrer gedenkt»); auch Johannes von Arguel fördert Konrad in der Hoffnung, dass alle Rezipienten der Erzählung *wünschen heiles alle deme / der diz werc gefrumet hât* (Pant. 2152 f.: «für das Seelenheil desjenigen bitten, der das Gedicht bewirkt hat»).102 Aus diesem Grund steht der Gönner für

99 Bumke, *Mäzene*, S. 68.

100 Damit gegen die stark materiell ausgerichtete Argumentation bei Fried, *Mäzenatentum*. Zwar finden sich Bemerkungen zur Freigebigkeit der Herrscher, es fällt indes auf, dass solche Aussagen in der höfischen Dichtung eben nicht die Regel sind. Cf. Jaeger, *Patrons*, S. 47.

101 Cf. Oexle, *Memoria*. Dass sich die Literaturgeschichtsschreibung um Autoren und Werke herum strukturiert (cf. die Anlage des Verfasserlexikons), geht also an der mittelalterlichen Praxis vorbei. Bereits Hirschfeld, *Mäzene*, hat deshalb für eine Fokussierung auf die *Mäzene* plädiert.

102 Hartmann von Aue nimmt in seinem *Gregorius*, um nur ein Beispiel zu nennen, diese Funktion letztlich für sich selbst in Anspruch, wenn er darum bittet, dass *die ez hæren oder*

gewöhnlich in einem so viel prominenteren Bezug zum Kunstwerk als der Künstler: Der Stifter sichert sich mit seinem materiellen (und im Vergleich zum spirituellen Gewinn nie zu großen) Einsatz ein Stück Heilsgewissheit – zumindest aber das Gedenken der nachfolgenden Generationen.

Bei höfischer Dichtung allerdings, die thematisch weniger stark in religiöse Praktiken eingebunden ist, entfällt ein direkter Bezug zwischen individuellem Seelenheil und der Förderung weitgehend.¹⁰³ Zwar kann die Vorstellung von irdischem Ruhm eine Rolle spielen; der aber ist nicht nur theologisch zumindest ambivalent, sondern bleibt vor allem durch die kommunikative Reichweite höfischer Dichtung fragwürdig.¹⁰⁴ Während nämlich die höfische Kultur in anderen Bereichen durchaus im Materiellen schwelgt – und damit deutlich (teilweise bis heute) den Ruhm des Auftraggebers definiert –, scheint die höfische Dichtung kaum der Präsentation von Macht und Reichtum dienlich gewesen zu sein: Die Manuskripte spiegeln zunächst nur ein Interesse wider, das sich offenbar auf Dichtung als Unterhaltung bezieht.¹⁰⁵ Anders als in geistlichen oder historischen Texten – die in kostbaren, reichlich verzierten Handschriften festgehalten werden – ist die volkssprachig-laikale Dichtung deutlich weniger aufwändig gestaltet. Anhand der Ausstattungsmerkmale der überlieferten Handschriften lässt sich zeigen, dass sich der Status höfischer Dichtung teilweise extrem von geistlichen oder historiografischen Werken unterscheidet. Pergamentqualität, Format, Ökonomie der Blatteinteilung, Lesbarkeit und Buchschmuck zeigen eindeutige Differenzen im Niveau: Die geistlichen und historiografischen Texte werden mit besonderer Sorgfalt präsentiert; der materielle Aufwand muss dabei – mit kostbarstem Pergament, aufwändigem Layout und farbprächtigen Illustrationen – zugleich als Ausweis für die Bedeutung der Inhalte gesehen werden.¹⁰⁶ Das ist wohl das schlagendste Argument gegen die These einer auf den Materialwert abhebenden Förderung: Würde es bei der Literaturförderung um materiellen Machtausweis ge-

lesen / daz si im bittende wesen / daz im diu sælde geschehe / daz er iuch noch gesehe / in dem himelrîche (Greg. 3995–9: dass «alle, die es lesen, für ihn bitten, so dass ihm das Glück zuteilwerde, alle im Jenseits wiederzusehen»). Cf. dazu prinzipiell Oexle, Memoria.

103 Zwar kann die religiöse Dimension schon aufgrund des theozentrischen Weltbildes nicht ausgeklammert werden, und die Autoren höfischer Dichtung setzen sich immer wieder auch mit dem Seelenheil auseinander; dennoch tritt die Auseinandersetzung mit umfangreicheren theologischen Konzepten zugunsten anderer Themenkomplexe hier doch deutlich in den Hintergrund. Cf. Jaeger, Entstehung, zur selektiven Übernahme klerikaler Konzepte in den weltlichen Führungsgruppen und Bumke, Kultur, S. 399–415, zur religiösen Dimension des Ritterbegriffs.

104 So schon Schröder, Kunstanschauung, S. 48, zuletzt Brandt, *gelächter*, S. 330.

105 Bei den meisten überlieferten Handschriften handelt es sich, dem Ausstattungsniveau nach zu urteilen, um Gebrauchs-, nämlich in aller Regel um Vorlesemanuskripte. Cf. Wolf, Buch, S. 77.

106 Wolf, Buch, S. 17, und Behr, Literatur, S. 16–20.

hen, müssten die Handschriften – koste es, was es wolle – kostbarer ausgestattet sein.¹⁰⁷

Zwar lässt die höfische Dichtung zunächst – vor allem in ihrer Anfangsphase (Mitte/Ende 12. Jahrhundert) – ein ähnliches Ausstattungsniveau vermissen wie die Manuskripte bedeutender geistlicher Werke, denn die Codices sind eher einfach gehalten, dienen wohl am ehesten dem Vortrag und finden somit zumeist als «Speicher- und Transportmedium der Texte» Verwendung;¹⁰⁸ allmählich aber, spätestens ab dem 13. Jahrhundert, lassen sich auch im Bereich volkssprachiger Dichtung Formen der Ausstattung beobachten, die für ein gesteigertes Interesse an den Handschriften sprechen. Die Aussagekraft solcher Merkmale bleibt jedoch begrenzt: Es ist nämlich fraglich, ob der Auftraggeber tatsächlich am besonderen Inhalt der Handschrift interessiert war oder lediglich an der prachtvollen Erscheinungsform an sich.¹⁰⁹ Zwar kann die Wertschätzung der Texte – mithin der vermittelten Inhalte – in gewisser Weise aus der Gestaltung der Handschriften abgeleitet werden, die Komplexität der Überlieferungsträger verhindert jedoch globale Einschätzungen. Denn wenn ein Text schön gestaltet wird, mit aufwändigem Buchschmuck, großzügigem Layout und kostspieligem Material usw., doch gleichzeitig inhaltliche Defizite erkennbar sind, wie um der Einheitlichkeit des Textblocks willen gekürzte – oder gar durch sinnfreie Aneinanderreihungen von Buchstaben verlängerte – Verse,¹¹⁰ treten verschiedene Interessen zutage, die sich nicht auf einen einfachen Nenner bringen lassen. Auch die Gestaltung der Überlieferungsträger also gibt nicht zweifelsfrei Auskunft über eine allgemeine Bedeutung der Dichtung – und schon gar nicht über die Einschätzung der Gönner und Rezipienten. Auch für die Werke Konrads ist es – wie für die große Mehrheit der mittelalterlichen (höfischen) Dichtung – kaum möglich, die Bedeutung der Werke aus den Handschriften abzuleiten, da die ursprünglichen Exemplare, die für die Gönner angefertigt wurden, verloren sind.

Obwohl die Materialität somit nicht übersehen werden darf, sollte sie nicht überschätzt werden: Zwar sind für die Produktion noch kleinster Manuskripte enorme Summen notwendig; das Interesse der Gönner allein aus dem rekonstruierten Materialwert ableiten zu wollen, verkürzt die Dichtung – das haben die Inszenierungen bei Konrad verdeutlicht – wiederum um inhaltliche und formale Dimensionen. In Bezug auf die Förderung von höfischer Dichtung können materielle Aspekte also offenbar nur eingeschränkt im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen: Ein materieller oder finanzieller Aufwand kann nämlich die jeweilige Form des Geförderten nicht hinreichend begründen.

107 Zum ruinösen Aspekt der Kunstförderung cf. prinzipiell Veblen, *Theory*.

108 Wolf, *Buch*, S. 19.

109 Bumke, *Einleitung*, S. 12.

110 Schneider, *Paläographie*, S. 137.

Der Dichter

Die Bedeutung der höfischen Dichtung lässt sich somit nur bedingt durch inhaltliche oder materielle Werte erklären. Zwar trägt neben den Inhalten, von denen in der Regel ein starker Impuls zur Förderung ausgehen mag, die Materialität durchaus zur Bedeutung der Dichtung bei; doch selbst wenn die Materialität einen wesentlichen Anteil der Förderung ausmacht, lässt sich der Umgang mit Dichtung auch in der Feudalgesellschaft nicht durch den Materialwert allein begründen. Von daher müssen die Inhalte natürlich mit in Betracht gezogen werden; doch lassen diese sich eben nur schwer mit konkreten Interessen der Auftraggeber in Verbindung bringen. Denn selbst dort, wo sich durch Aussagen im Text Bezüge herstellen lassen, bleiben wesentliche Fragen unbeantwortet: Weder kann geklärt werden, warum eine bestimmte Geschichte gewählt wurde (wenn auch andere Stoffe hätten gewählt werden können), noch lässt sich erhellen, weshalb überhaupt Dichtung gefördert wurde. Dichtung nämlich steht in heftiger Konkurrenz zu anderen Formen der Darstellung von Inhalten und materieller Macht, von Status und sinnfälliger Pracht.¹¹¹

Die Frage nach der Bedeutung höfischer Dichtung für die Auftraggeber fällt somit unweigerlich auf das Dichten selbst und die spezifische Formgebung zurück: Da sich Inhalt und Material in anderer Form besser hätten vermitteln lassen (auffälliger, wirksamer), drängt sich noch einmal die Frage nach dem Wert der Dichtung – nach dem Mehrwert des *Dichterischen* – auf. Das eingangs angeführte Zitat Konrads zur Bedeutung des Singens *für ihn als Sänger* stand zunächst *neben* der Förderung durch den Domkantor Dietrich. Das Interesse des Gönners am *Trojanerkrieg* wird im umfangreichen Prolog jedoch bereits mit dem allgemeinen Interesse am Dichten gleichgesetzt, und eine genaue Analyse der panegyrischen Passage – im Folgenden in einer metrischen Einteilung wiedergegeben – deutet sogar darauf hin, dass ein ganz spezifisches Interesse am Dichter bestehen könnte:¹¹²

*daz / ich · ez / hé·be · mit / wil·len / án,
dar / úf · hát / wól · ge- / stíu·ret / mích
der / wér·de / sin·ger / Dí·et- / rích.*

(Troj. 244–6)

111 Cf. grundsätzlich Bihrer, Repräsentationen, dazu Cramer, Repräsentation, S. 268, und Brandt, *gelächter*, S. 330.

112 Die metrischen Analysen gehen nicht vom vierhebigen oder -taktigen Reimpaarvers aus, den es zu (er-)füllen gelte (cf. Bögl, Abriss), sondern von den Betonungen in einem natürlichen Sprachduktus (von den Hebungen, die durch Akzente markiert sind).

(Dafür, dass ich mich darum kümmere, zeichnet verantwortlich der würdige Basler Domkantor Dietrich an dem Orte.)

Konrad tritt in dieser vergleichbar bescheidenen Gönnernennung, die immerhin in den folgenden fünf Versen noch durch den Verweis auf die Tugenden Dietrichs ergänzt wird,¹¹³ regelrecht gemeinsam mit seinem Gönner auf. Die Annäherung von Gönner und Dichter lässt sich sogar metrisch belegen: So fällt z. B. mit den Personalpronomen *ich* und *mich* nicht nur die Selbstbezeichnung des Dichters auf die erste Hebung in Vers 244 bzw. die letzte im folgenden Vers, sondern *mich* reimt sich sogar noch mit dem Gönner *Dietrich* (Troj. 246). Für sich allein genommen ließe sich eine Interpretation in diesem Sinne nicht weiter erhärten. Doch ist das auffällige, ich-bezogene Sprechen über die eigene Dichtung und ihren Wert nicht auf diese Ausschnitte beschränkt, in denen Konrad sich und sein Dichten bezüglich der Förderung und des Gönners präsentiert. Konrads «Autonomiebestreben», sein «Dichtertrotz» und sein auffälliges «Selbstbewusstsein» sind mehrfach schon bemerkt worden. Bereits die Verse aus dem *Trojanerkrieg*, in denen Konrad sein Vermögen betont, zeigen eine auffällige Dichte selbstbezoglicher Pronomen (Troj. 206–11: *ich*, dreifaches *mîn* und zweifaches *mir*): Abgesehen also davon, dass eine bestimmte Geschichte erzählt werden soll, könnte die Betonung auch auf dem Erzähler liegen. Damit ginge es nicht (nur) um das Werk, sondern vor allem darum, dass es von einem bestimmten Autor verfasst wird.

Auch die anderen, bereits angeführten Zitate Konrads zu seinen Gönnern lassen sich unter diesem Blickwinkel lesen. Allerdings lässt sich die (inszenierte) Fokussierung auf den Autor nicht von Anfang an belegen. Das Interesse dessen von Tiersberg am *Heinrich von Kempten* wird zwar bereits durch den Bezug auf den Dichter ergänzt, denn wiederum wird das «ich» betont:

*Hie sol diz maere ein ende geben
und dirre kurzen rede werc,
daz ich dur den von Tiersberc
in rime hân gerihet
unde in tiutsch getihet
von latine, als er mich bat.*

(HvK 754–9)

113 Das Gönnerlob Dietrichs (Troj. 244–55) betont einerseits *êre* und *zuht* (Troj. 248 f.: Anerkennung und Bildung bzw. gute Erziehung) und andererseits jene – auf das Mäzenat beziehbare – *miltekeit* (Troj. 252), von der Konrad entsprechend profitiert.

(Hiermit soll diese Geschichte, diese kleine Erzählung, zu Ende kommen, die ich für den von Tiersberg aus dem Lateinischen in Reime gefasst habe, wie er es wünschte.)

Allerdings fördert der Geistliche den Dichter, der sich gleich zweimal in die Gönnernennung einschreibt (HvK 756: *ich* und 759: *mich*), nicht vornehmlich aus Interesse an dem Stoff, denn der ist ja bereits – in lateinischer Fassung – zugänglich oder zumindest bekannt. Immerhin ist bemerkenswert, dass es wohl nicht bloß um die Übersetzung aus dem Lateinischen ins Deutsche geht, denn Konrad betont, dass der Auftrag die Bitte umfasst, er möge den Text in (deutsche) Reime übertragen (HvK 757 ff.). Aus diesen Versen ein spezifisches Interesse am Dichter ableiten zu wollen, ist also aufgrund der schwachen Befunde nicht möglich, denn nicht zuletzt wird mit dem *er* im Nebensatz von Vers 759 noch einmal ganz explizit der Auftraggeber betont.

Etwas anders verhält es sich bei der Nennung des Lichtenbergers. Das Lob des tugendhaften Straßburgers ist sehr viel deutlicher mit dem Dichter verbunden. Da kein spezifisches Interesse an einem bestimmten Inhalt vorliegt (und auch nicht direkt von Förderung gesprochen wird), geht der Panegyrikus zu Ehren des Genannten genuin auf den Dichter zurück. Die Verse

*von Strâzeburc ein Lichtenberger,
iu-wer / lób · ich / crôe-ne,
iu · muoz / mín · ge- / dóe-ne
dur- / lû-ter- / lîch-er / tûg-en-de / jé-hen*

(Spruch 32.373–5)

(Lichtenberger aus Straßburg, Eure Ehre kröne ich; mein Dichten kann Euch reine Tugend zusprechen)

lassen sich nämlich zweifach akzentuieren: Auf der einen Seite beginnen sowohl der zweite Halbvers 373 als auch der folgende Vers mit der Anrede des gepriesenen Adressaten (Spruch 32.373: *iuwer* und 374: *iu*). Obwohl das Pronomen des angesprochenen Lichtenbergers jeweils auf die erste Hebung der (Halb-)Verse fällt, das Pronomen für den Dichter zunächst nur in eine Senkung, wird *mín ge-doene* doch extrem aufgewertet. Während der Autor im Halbvers noch in die zweite Senkung fällt, wird er im Folgevers doch durch die zweite Hebung betont. Die Ehre dessen, von dem Konrad singt, steigert sich also offenbar dadurch, dass Konrad von ihm singt. Wie allerdings Sänger und Gesang hier zueinander stehen, lässt sich kaum entscheiden: Ob also das Lob vornehmlich durch Konrads

Singen oder Gesang überhaupt gekrönt wird, lässt sich nur aus diesem Spruch nicht erschließen.¹¹⁴

Die Entwicklung der Inszenierungen aber – und der idealisierende Charakter der Aussagen muss stets im Blick behalten werden – verlagert das Gewicht immer deutlicher zugunsten des Sängers. Zunehmend explizit nämlich verknüpft Konrad die Förderung in den Inszenierungen der folgenden Werke mit seinem Dichten. Selbst in den Legenden macht Konrad deutlich, dass es um *sein* Singen geht. Den *Silvester* fördert Liutold zwar *ze prise dem vil werden gote* (Silv. 5218: «zum Lob des herrlichen Gottes»), dass er dafür aber *Cuonrâden / von Wirzeburc* beauftragt (Silv. 81 f.), wird mehrfach betont:

durch die bete sine [sc. Liutold]
tuon / ich · ez / als · ich / bés-te / kán.
der selbe tugentrichen man,
der / mich · hier / úmbe · al- / súz · er- / bát,
der hát ze Basel in der stat
zuo dem tuome phrüende.
dar umbe daz er [sc. Silvester] *stüende*
ze nutze werden liuten
sô / hiez · er [sc. Liutold] */ mich · be- / tíu-ten*
diz göteliche maere.

(Silv. 88–97)

(Wegen seiner [sc. Liutolds] Bitte gebe ich mein Bestes. Der edle Mann, der mich darum bat, hat ein Amt im Bistum Basel. Damit er [sc. Silvester] edlen Leuten nützlich sei, hat er [sc. Liutold] mich dazu veranlasst, diese göttliche Erzählung mitzuteilen.)

Zunächst liest sich der Abschnitt wie ein klassisches Gönnerlob, mit dem die Produktion als durch den Auftraggeber initiiert ausgewiesen wird. Auffällig aber ist, wie prominent der Autor hier auftritt: Neben der namentlichen Nennung (Silv. 81 f.) steht der Dichter dem Gönner (und dem Inhalt) *in puncto* Präsenz in nichts nach. Immerhin fallen drei von vier Pronomen für den Sänger auf metrische Hebungen. In Vers 89 fällt zumindest das erste *ich* auf eine Hebung,¹¹⁵ in Vers 91 aber wird *mich* ebenso betont wie in Vers 96.

¹¹⁴ Zur Praxis des poetischen Lobens Hübner, *Loblumen*, bes. S. 2 zu Konrad. Zum Begriff im Verhältnis zur Ästhetik auch Müller, *schîn*, S. 304 ff.

¹¹⁵ Eine Betonung des dreimal an den Verseingang gestellten *der* in einer daktylischen Metrik scheint eher unnatürlich.

Im *Alexius* heißt es vom Interesse der Auftraggeber am Autor, dass

*die zwêne vlîzec sint gesin,
daz / ich · es / hân · ze / én-de / brâht.*

(Alex., 1371 f.)

(die beiden sich so darum bemüht haben, dass ich die Erzählung zu Ende gebracht habe.)

Wiederum lässt sich die Aussage des Dichters auch als eine Betonung seiner Fähigkeiten lesen, da sich die Gönner explizit darum bemüht zu haben scheinen, dass er, Konrad, die Erzählung von dem Heiligen verfasse (Alex. 1372: *ich*). Es mag übertrieben und geradezu riskant erscheinen, eine solche Interpretation an zwei Versen bzw. einem Personalpronomen festmachen zu wollen; die Aussage bezüglich der Förderung aber ist in genau dieser Weise dem Text inseriert. Würde es nicht (auch) um den Dichter gehen – das heißt um eine spezifische Ergänzung des Gönnerlobes –, könnte der Verweis auf den Mäzen und dessen Bedeutung für das Werk auch sehr viel deutlicher ausfallen. Doch stellt sich der Dichter dadurch heraus, dass er sich – in Form eines Pronomens – auf der metrischen Ebene in der ersten Hebung des Verses präsentiert. Dass er sein Wirken auch weniger prominent darstellen könnte, hat das erste Beispiel verdeutlicht. Der Dichter muss sich und sein Tun gar nicht so vordergründig präsentieren.¹¹⁶

Dass Konrad sich entsprechend zurückzunehmen versteht, macht nicht nur die Inszenierung im *Silvester* deutlich. Auch im *Pantaleon* tritt der Dichter ganz hinter dem Auftraggeber, mehr noch hinter dem Inhalt zurück. Abgesehen vom Verweis im Prolog, dass Konrad die Geschichte erzählen wird (Pant. 27, 52 und 56: *ich*), findet sich keine Betonung des eigenen Dichtens. Unabhängig aber davon, ob Verse fehlen oder verändert wurden, gibt es keine unmittelbare Verbindung von Gönner, Auftrag und Dichter, die sich aus sprachlichen oder metrischen Besonderheiten ergeben würde.¹¹⁷

116 Im *Rolandslied* des Pfaffen Konrad (um 1160), einer ins Allgemeine und Transzendental-Christliche gewendeten Erzählung vom fränkischen Märtyrer Roland im Kampf Karls des Großen gegen die Heiden in Spanien, wird die Entstehung des Werkes sehr viel konzentrierter – und ohne Verweis auf den Dichter – dem Auftraggeber zugesprochen: Der Dichter stellt sich, inmitten auch der anderen Rezipienten, dem Förderer Herzog Heinrich (dem Löwen) gegenüber, der den Auftrag erteilt hat (RL 9018: *daz buoch hiz er [herzog Hainriche] vor tragen / gescriben ze den Karlingen*). Der Dank gilt eindeutig dem Gönner, auf den allein die Anerkennung sich richten soll.

117 Es sei allerdings nicht verschwiegen, dass hier die Materialität die Interpretation beeinflusst: Aufgrund von Blattverlust in der einzig bekannten Handschrift (Codex Vindobonensis 2884, ca. 1380/90) bricht das Werk ohne Explicit mit dem Vers 2158 ab. Ob damit ein dem

Im *Partonopier* hingegen äußert sich Konrad wiederum *expressis verbis* zur Förderung *seines* Dichtens durch den Gönner Peter Schaler:

er / hât · ze / Bá·sel / mích · ge- / bé·ten
daz / ích · díz / wérc vol- / én·de.

(PM 186 f.)

(Er hat mich zu Basel gebeten, dieses Werk zu verfassen.)

Die Betonung des Dichters – die nicht nur semantisch, sondern durch die Position der Personalpronomen im Vers auch rhetorisch auffällt – ließe sich natürlich durch das Sprechen Konrads in der ersten Person erklären. Dass der Autor hier von seinem Werk spricht, läge mithin daran, dass Konrad hier ganz schlicht als Autor von seinem Werk spricht. In Vers 186 fällt *mich* dabei auf die dritte Hebung – unabhängig davon, ob der Gönner durch einen eher untypischen Daktylus betont (*ér · hât · ze / Bá·sel / mích · ge- / bé·ten*)¹¹⁸ oder im Auftakt versteckt wird (*· er / hât · ze / Bá·sel / mích · ge- / bé·ten*). In Vers 187 hingegen setzt Konrad seinen ganzen Stolz mit dem programmatischen *ich* sogar auf die erste Hebung. Das mag, bezüglich der Vorstellung vom mittelalterlichen Dichter als gottesfürchtigem Fleißarbeiter, erstaunen;¹¹⁹ geht man jedoch davon aus, dass es Konkurrenz unter den Dichtern gibt,¹²⁰ dass es also bedeutend ist, dass der Gönner gerade diesen einen Dichter ausgewählt hat, erscheint das Gönnerverhältnis

Werk ursprünglich inserierter Verweis auf den Autor fehlt, kann nicht mehr entschieden werden (Woesler, *Pantaleon*, S. V).

118 Ein Daktylus besteht in der quantitativen Metrik der (lateinischen) Antike aus einer langen und zwei kurzen Silben. In der qualitativen Metrik germanischer Sprachen ist damit die Kombination von einer Hebung (einer betonten Silbe) und zwei unbetonten Silben in der Senkung beschrieben.

119 Die Vorstellungen von den mittelalterlichen Künstlern sind in der Forschung extrem disparat. Der Ansicht, dass die Künstler ihren Stolz aus einer göttlichen Gabe ableiten (Boesch, *Kunstanschauung*, S. 113–133), steht die Vorstellung von Kämpfern für die Autonomie der Kunst gegenüber (Haug, *Literaturtheorie*, S. 348).

120 Cf. Haug, *Literaturtheorie*, S. 353, der davon ausgeht, dass es kein einheitliches Publikum mehr gebe, folglich größere Anstrengungen im Hinblick auf eine *captatio benevolentiae* unternommen werden müssen. Konrad selbst evoziert indes das Bild erheblicher Konkurrenz, wenn er seinen Nachtigallengesang explizit vom minderwertigen Gesang der Lerchen unterscheidet, wobei *der lerchen sanc unwerden / muoz von den schulden alle frist, / daz alsô vil der lerchen ist, / die die werlt bedoent. / si zierent unde schoenent / die heide mit ir sange lût, / und ist er doch niht alsê trût, / als ob sîn waere nicht sô vil* (PM 78–85: Der Gesang der Lerchen wird dadurch entwertet, dass es so viele davon gibt, die singen. Sie verschönern mit ihrem Gesang [zwar] durchaus Feld und Flur, aber der ist bei Weitem nicht so geschätzt wie etwas Seltenes).

plötzlich in einem ganz anderen Licht: Es geht um den Bezug zu einem Dichter. Nicht der Inhalt ist entscheidend (den hätte jeder paraphrasieren können), nicht das Material ist entscheidend (das hätte in unendlichen Formen präsentiert werden können), sondern der Gönner stellt sich mit seiner Förderung in einen unmittelbaren Bezug, in ein Lohnverhältnis (das immer Gegenseitigkeit impliziert) zu einem ganz bestimmten, von ihm gewählten Dichter.

Diese Lesart wird durch den Kontext entsprechend plausibilisiert: Explizit knüpft die Inszenierung der Förderung an Konrads Dichten an – mithin an das Werk als genuine Schöpfung eines kompetenten Dichters. Nach einer ausführlichen Klage hinsichtlich des aktuellen Unverstandes in Bezug auf das Dichten betont Konrad mit dem Gönner eine der wenigen Ausnahmen:

*ez hât noch maneger edelkeit
und alsô reines herzen gir
daz / êr · sîn / ör-e / nei-ge / t mir,
swenn / ích · ent- / slûi-ze / mî-nen / list.*

(PM 164–7)

(Noch gibt es manch einen, der so vorzüglich ist und edles Verlangen besitzt, dass er mir zuhört, wenn ich meine Fähigkeiten präsentiere.)

Das Interesse an der Dichtung ist nicht mit dem Interesse am Stoff allein begründet; es geht um das Interesse an dem Können des Dichters: *swenn / ích · ent- / slûi-ze / mî-nen / list* formuliert der Geförderte mit einigem – offenbar berechtigten – Stolz (PM 167: «wenn *ich* meine Fähigkeiten präsentiere»).

Wieder zeigt sich, wie komplex das Verhältnis sich darstellt – und wie komplex es entsprechend inszeniert wird: Es geht mitnichten um die bloße Tatsache der Förderung allein (die Nennung von Peter Schaler lässt sich kaum in spezifischer Weise auf das mäzenatische Verhältnis beziehen, und auch das Werk als solches trägt nicht wesentlich dazu bei, das Profil der Beziehung näher zu definieren); an das Dichten Konrads schließt die Inszenierung des Interesses an. Entsprechend muss die Untersuchung der mittelalterlichen Gönnerverhältnisse und der Interessenbildung bei dem Interesse am spezifisch Dichterischen der Dichtung ansetzen.

Die Qualität

Dass Konrads außergewöhnliches Selbstbewusstsein ein modernes Autorenverständnis widerspiegelt, erscheint angesichts der auffälligen Inszenierungen des Dichters naheliegend. Sein Dichterstolz aber trägt in keiner Weise dazu bei, die Förderung durch die Mäzene zu begründen oder zu verstehen: Die konkrete Ent-

scheidung der Gönner für Konrad, welche ihm den Auftrag verschafft hat, muss entsprechend in den Mittelpunkt der Überlegungen hinsichtlich mäzenatischer Zusammenhänge gestellt werden.

Konrad begründet seine Aufträge mit seiner eigenen Fähigkeit. Es geht in den Inszenierungen um sein *tihten* (HvK 758, Alex. 1365) und seinen *list* (PM 167), um seine *kunst* (Troj. 185 und 210), um sein *diuten* (Silv. 96) und sein *rîmen* (HvK 757). Damit aber wird noch immer nicht unbedingt einsichtig, weshalb er gefördert wird. Sein *tihten*, *rîmen* und *diuten* steht in Konkurrenz zum *tihten*, *rîmen* und *diuten* anderer Dichter. Konrad hat indes den Auftrag erhalten. Darin könnte eine bloße Notwendigkeit gesehen werden – in dem Sinne etwa, dass es eigentlich keine Konkurrenz gab, dass Konrad der einzig greifbare (Berufs-)Dichter war.¹²¹ Konrads Inszenierungen jedoch betonen explizit die Konkurrenzsituation, in der er sich hat durchsetzen können. Ausschlaggebend für die Förderung der je konkreten Dichtung bzw. des Dichters ist demnach offensichtlich die Art und Weise, in der die Inhalte (vom Dichter) präsentiert werden. Über die Gönner und deren Interesse am Gesang hinaus profiliert Konrad entsprechend sein Singen: Vor dem Inhalt und dem Materialwert, ja sogar vor dem Dichter wird eigentlich die *Art des Dichtens* betont. Und im Bild vom Obstbaum, der nach der schönen Blüte auch noch nützliche Früchte bietet, wird im Prolog zum *Partonopier* ein sogar dreifacher Nutzen von Literatur präsentiert, der wesentlich mit der Art des Dichtens verbunden ist:

daz eine ist, daz ir [sc. rede und sanc] süezer klanc
daz ôre vröuwet mit genuht;
daz ander ist, daz hovezuht
ir lère deme herzen birt;
daz drite ist, daz diu zunge wirt
gespraechen sêre von in zwein.

(PM 10–5)

(Das Erste ist, dass der süße Klang [von Rede und Gesang] das Ohr zur Genüge erfreut; das Zweite ist, dass höfisches Verhalten vermittelt wird; das Dritte ist, dass sich durch beide die Sprache verbessert.)

Konrad führt dazu den ersten Nutzen weiter aus, den ein Rezipient von Dichtung erfährt – die Blüten:

¹²¹ Damit gegen Haug, Literaturtheorie, S. 344, der die städtischen Kontexte in Straßburg und Basel zu modern einschätzt. Entsprechend deutet Cormeau, Überlegungen, S. 107, Konrads Darstellung als Indiz «einer hin zur genuinen Schriftlichkeit veränderten Literarizität».

*daz ist diu kurzewile guot,
 diu sich alsam des meien bluot
 in daz gemüete ströuwet
 und im sin ougen fröuwet
 der guot getihte hoeret,
 wan ez im trüren stoeret
 und alle sorgen mit genuht.*

(PM 53–9)

(Das ist die gute Unterhaltung, welche den, der hervorragende Dichtung hört, so ergötzt wie die Blüten, die im Mai die Augen erfreuen, denn das verdrängt ausreichend Traurigkeit und Sorgen.)

Anhand des Bildes entfaltet Konrad im Folgenden eine Poetologie, die ganz in der Tradition von *prodesse et delectare* zu stehen scheint, jenem verbreiteten Horaz'schen Diktum vom gleichzeitigen Nutzen und Genuss poetischer Werke.¹²² Etwas später, nachdem er auch den Genuss ausführlich beschrieben hat,¹²³ legt Konrad das Bild von der Frucht aus:

*Hie merket wie ichz meine.
 diu bluot schoen unde reine,
 die von erst getihte birt
 und diu dar nâch ze frühte wirt,
 daz ist diu kurzewile guot,
 diu sich alsam des meien bluot
 in daz gemüete ströuwet
 und im sin ougen fröuwet
 der guot getihte hoeret,
 wan ez im trüren stoeret*

*und alle sorge mit genuht.
 waz meine ich danne mit der frucht,
 diu nâch getihtes blüete gât?
 daz ist der nütze wise rât
 und üz erweltiu bischaft,
 diu beide mit ir lère kraft
 ze bezzerunge bringent die,
 die willeclichen merkent hie
 swaz man in singet oder seit.*

(PM 49–67)

(Hört nun, wie ich das meine. Die feine Blüte, die das Gedicht zunächst hervorbringt und die anschließend zur Frucht wird, ist die gute Unterhaltung, welche den, der hervorragende Dichtung hört, so ergötzt wie die Blüten, die im Mai die Augen erfreuen, denn das verdrängt ausreichend Traurigkeit und Sorgen. Was meine ich aber mit der Frucht, die der Blüte folgt?

¹²² «Entweder nützen oder erfreuen wollen die Dichter oder zugleich, was erfreut und nützlich für das Leben ist, sagen» (Briefe 2.3 [*De arte poetica*]: *Aut prodesse volunt aut delectare poetae / aut simul et iucunda et idonea dicere vitae*). Zu Verbreitung, Aufnahme und Bedeutung des Diktums im Mittelalter cf. Art. «Horaz im Mittelalter», in: LexMA, Sp. 124 f. Zuletzt Kössing/Wittig, Prodesse.

¹²³ Konrad konzentriert sich hier auf die Dualität von *prodesse* und *delectare*, ohne den dritten Punkt – den Nutzen für die Ausbildung einer höfischen Sprache – noch einmal aufzugreifen.

Das ist der nützliche, weise Rat und die erlesene Botschaft, die mit der Kraft ihrer Lehre diejenigen bessern können, die sorgsam auf das, was man ihnen vorsingt oder erzählt, Acht geben.)

Damit ist die Verbindung von *prodesse* und *delectare* in eine engere Beziehung gerückt, als es sich bei Horaz darstellt. In dessen poetologischer Schrift gibt es zuerst ein Entweder-oder, bevor er Lehre und Genuss (optional) verbindet.¹²⁴ Bei Konrad jedoch ist die Lehre eindeutig als Folge des Genusses verstanden. Ohne die (natürliche) Verbindung von beidem, ohne Wohlgefallen an dem, was gelehrt werden soll, würde die Lehre nicht adäquat aufgenommen.¹²⁵ Der Aspekt der Unterhaltung ist primordial, ist – für Konrad (und wohl, da die Inszenierung so stark darauf abhebt, für sein Publikum) – notwendige Bedingung der eigentlichen Intention: Nachhaltig im Gedächtnis bleibt offenbar nur, was möglichst angenehm eingeht, was – in Konrads Diktion – schön ist (PM 50). Auch im *Trojanerkrieg* werden diese Aspekte mehrfach in dieser Hinsicht akzentuiert;¹²⁶ weniger systematisch zwar als im *Partonopier*, dafür aber mit stärkerer Betonung des Genusses: Der Nutzen wird noch weiter zurückgenommen, so dass die Lehre – zumindest explizit – im Grunde keine Rolle mehr spielt.

Etwas verknüpft bemüht Konrad das Bild vom Obstbaum im *Silvester*. Der Vergleich verdeutlicht, dass ein *göttliches maere* (Silv. 3: «eine geistliche Erzählung») doppelt wirksam ist, dass es einerseits gegen *urdrutz* hilft (Silv. 5: «Langeweile, Verdross») und andererseits der *bezzernunge* dient (Silv. 7: «der Bekehrung, als Vorbild»):

*ein boum der bringet unde birt
ein obez und die schoene bluot:
als in der selben wise tuot
ein götlichez maere;
nütze und fröudenbaere
kan es mit ein ander wesen.*

(Silv. 8–13)

(Ein Baum bringt Früchte und schöne Blüten: Das gilt in gleicher Weise für eine geistliche Erzählung, die gleichzeitig belehrend und unterhaltend sein kann.)

¹²⁴ Cf. hier oben Anm. 122.

¹²⁵ Zu Konrad Haug, Literaturtheorie, S. 346 ff., und allgemein zum Verhältnis von Schönheit und Wahrheit Vollmann, *Pulchrum*.

¹²⁶ Cf. die Bemerkung zur Wertschätzung des Nachtigallengesangs *dur daz er trüren stoeret* (Troj. 201). Des Weiteren in diesem Sinne Troj. 186 f. (die *vernunst* der Dichtung, die den Dichter *fröuwet*), 195 (der *sanc* kürzet die langen stunden) und 211 (seine *kunst* ist dem Dichter *sarfte*).

Entsprechend hebt Konrad mit der folgenden sentenzartig formulierten Einsicht an:

*Ez bringet zweiger hande fruht,
daz man die wärheit mit genuht
von götlichen maere saget.*

(Silv. 1–3)

(Es hat einen doppelten Nutzen, werden göttliche Wahrheiten entsprechend gefällig präsentiert.)

Die Aufmerksamkeit für einen Inhalt wird hier auf die Form der Präsentation zurückgeführt. Zwar wird großer Wert auf die Inhalte gelegt, denn das *prodesse* sichert den Wert der vermittelten Geschichten; einen wesentlichen Anteil an der mäzenatisch bedeutenden Entscheidung für einen bestimmten Dichter aber hat darüber hinaus die Qualität der präsentierten Geschichten, die gleichsam blütenhafte Schönheit (Silv. 9). Das *delectare* der Rezipienten, die Freude an der Dichtung, sichert dem Dichter dann die Förderung durch die mächtigen Gönner und den Auftrag für ein bestimmtes Werk.

Die Frage nach der Bedeutung von Qualität und Schönheit, die zwar sehr intensiv, doch zumeist theoretisch¹²⁷ und noch gar nicht in Bezug zum Mäzenatentum diskutiert worden ist,¹²⁸ rückt somit (trotz der Kürze der Äußerungen zu diesen Aspekten) in das Zentrum einer Auseinandersetzung mit der Entstehung höfischer Dichtung. Denn in der spezifischen Form einerseits und ihrer rezeptiven Bewertung andererseits hat die Dichtung jenes Alleinstellungsmerkmal, das ihren genuinen Wert bestimmt haben dürfte. Entsprechend soll im Folgenden der Wert jener Dichtung, die explizit als Dichtung (*sanc*) gefördert wird, auf verschiedenen Ebenen aus ihrer besonderen Qualität – der Schönheit bzw. dem bewirkten Wohlgefallen – abgeleitet werden. Damit drängt sich allerdings die Frage auf, ob die Dichtung tatsächlich allein dem Wohlgefallen ihre Existenz verdankt; zumal, das zeigen andere kulturelle Formen, mäzenatische Bemühungen stets auf Macht und Ehre bezogen werden (müssen): Die faktische Macht der Gönner, die die feudaladelige Elite organisiert und die in der exzessiven, auf Prestige und Potenz abhebenden Kunstförderung schließlich einen beredten Ausdruck findet, steht demnach unweigerlich mit der geförderten Dichtung in Verbindung. Der

127 So bei DeBruyne, Etudes, und Tatarkiewicz, Geschichte, sowie Pochat, Geschichte, und Eco, Kunst, oder Assunto, Theorie, und Braun, Kristallworte, sowie Carruthers, Experience.

128 In den einschlägigen Studien, etwa von Bumke, Mäzene, über Fried, Mäzenatentum, und Oevermann, Modell, bis zuletzt bei Bastert et al., Mäzenatentum, spielt die Qualität keine Rolle in den Erklärungsmodellen.

Bezug geht allerdings nicht einfach in einem bloß symbolischen Abbildungsverhältnis auf. Da die historischen Quellen jedoch konsequent zur Kunstanschauung des Adels schweigen, ist die Argumentation zwangsläufig auf die Kunstwerke selbst zurückgeworfen.

Aufgrund dieser historischen Bedingungen soll der Zusammenhang von künstlerischer Qualität, wertender Wahrnehmung und sozialer Macht durch eine spezielle Analyse der Aussagen zu Schönheit und Wohlgefallen aufgezeigt werden. Die Aussagen sollen nämlich nicht in ästhetischer Perspektive gelesen werden, da Wohlgefallen und Genuss nicht einfach als subjektive Fähigkeiten begriffen werden sollen, sondern eben als wesentlich sozial bedingte.¹²⁹ Entsprechend soll auf der Grundlage soziologischer Geschmackstheorien gezeigt werden, wie Schönheit und Wohlgefallen einerseits mit dem Reden über Schönheit und andererseits – theoretisch wie praktisch – mit kunstvoll-schönem Reden verbunden sind.

Dazu wird, im ersten Teil der Arbeit (Macht), der soziologische Hintergrund für die Bestimmung von Qualität im Geschmacksurteil betrachtet. Es zeigt sich nämlich, dass Qualität und Wohlgefallen im Sozialen ihren Ursprung haben und folglich in einem engen Verhältnis zu Macht und Machtstrukturen gesehen werden müssen. Konkret geht es um die Plausibilisierung der Verwendung moderner, soziologischer Geschmackstheorien bezüglich mittelalterlicher Schönheitsvorstellungen. Dieses Bemühen ist insofern unumgänglich, als es vor dem 17. Jahrhundert kein direktes Äquivalent zum modernen Geschmacksbegriff gibt. Von daher geht es im zweiten Teil (Moral) auch anhand historischer Quellen um eine Darlegung jener legitimen und legitimierenden Vorstellungen von Qualität und Wohlgefallen, die strukturell dem Geschmack entsprechen, dabei jedoch in ihrer spezifisch historischen Dimension erfasst werden sollen: Die antik-mittelalterlichen Schönheitsvorstellungen zeichnen sich ja durch einen besonderen Bezug zu Metaphysik und Ethik aus, der z. B. mit ästhetischen Theorien gar nicht fassbar wird. Die soziologisch rekonstruierten Vorstellungen können indes verdeutlichen, inwiefern damit auf tatsächliche Erfahrungen von Wohlgefallen reflektiert werden kann bzw. wird. Die Untersuchung der mittelalterlichen Kultur mithilfe soziologischer Theorien ermöglicht dabei zugleich die Auswertung der historischen Vorstellungen vor dem Hintergrund ihrer praktischen Bedingungen und Aktualisierungen. Da die Theorie nämlich – gerade dort, wo sie explizit soziale Aspekte verhandelt – nicht unabhängig von der Praxis betrachtet werden sollte, erfolgt im dritten Teil (Mäzenatentum) die Synthese der Beobachtungen aus den ersten beiden Teilen: Es geht um eine Lesart der historischen Quellen vor der Folie sozialer Praxis. Vor allem die Betrachtung der Wechselwirkungen von Theorie und Praxis trägt schließlich dazu bei, den Wert der höfischen Dichtung zwar nicht bestimmen, immerhin aber prinzipiell beschreiben und als ent-

129 Dazu ausführlich hier Kap. III.C.

scheidende Variable in die theoretischen Modelle mäzenatischer Kunstförderung integrieren zu können.

Im Zentrum stehen dabei die in diesem Zusammenhang aussagekräftigen Werke Konrads von Würzburg sowie der *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, auf den Konrad sich mehrfach explizit bezieht, da beide Autoren die infrage stehenden Aspekte extrem reflektiert und in unvergleichlicher Nähe auch zur historischen Theorie von Schönheit, Kunst und Wohlgefallen behandeln.¹³⁰

¹³⁰ Bei anderen Autoren werden die Prozesse von Wohlgefallen, Wertung und Kunstfertigkeit nicht in gleicher Ausführlichkeit diskutiert, obwohl sie dem Rezeptions- und Produktionsprozess von Dichtung, wie gezeigt werden soll, zwangsläufig zugrunde liegen. Doch ist hier zu bedenken, dass solche Reflexionen in der Regel in Pro- und Epilogen ihren Platz finden und diese im Überlieferungsprozess natürlich besonders gefährdet sind. Cf. Bumke, *Mäzene*, S. 23.

Erster Teil: Macht

I. Edler Gesang. Herrschaft und Macht

Der Wert höfischer Dichtung, deren Qualität im Folgenden als wesentlicher Aspekt mäzenatischer Bemühungen betrachtet werden soll, wird bisher zumeist im Hinblick auf Repräsentativität bemessen. Dabei geht es um die Einbindung der Literatur in die wirkungsvollen Inszenierungen feudaladeliger Eliten und ihrer Herrschaft. Der Bezug wird allerdings sehr kontrovers diskutiert, denn selbst den vorsichtigsten Aussagen zur reflektierenden Funktion der Dichtung steht das Argument ihrer geringen kommunikativen Reichweite gegenüber.¹ Gerade in Anbetracht also einer auf dem Wechselspiel von wirkungsvoller Darstellung und adäquater sinnlicher Wahrnehmung beruhenden Herrschaftspraxis scheint es fraglich, inwiefern sich die Dichtung in der höfischen Kultur durchsetzen und Geltung verschaffen konnte. Doch lässt sich feststellen, dass Dichtung zumeist von edlen Herrschaften gefördert wird,² denn die wenigen Hinweise auf die Gönner, die zumeist den Dichtungen selbst entnommen werden müssen, weisen auch vornehmlich in die höchsten Kreise der adelig-höfischen Gesellschaft des feudalen Mittelalters: Um 1200 treten vor allem Fürsten als Mäzene höfischer Dichtung hervor;³ und nur die Mächtigsten sind in der Lage, die kostspielige Produktion von Literatur zu gewährleisten.⁴ Damit scheint es tatsächlich naheliegend, mäzenatische Bemühungen im Zusammenhang mit adeliger Herrschaft zu betrachten und die Überlegungen zum Wert der Dichtung hier zu beginnen.

Der Zusammenhang von Literaturförderung im 12. Jahrhundert und feudaladeliger Herrschaft ist darüber hinaus noch insofern von besonderem Interesse, als genuin höfische Dichtung historisch auch erst in dem Moment in Erscheinung tritt, wo sich die Strukturen der Herrschaft verändern. Die aus dem Investiturestreit sich ergebende «Entwicklung neuer Formen der Herrschaftsorganisation», mit deutlich mehr Macht für die Fürsten, bewirkt im 12. und

1 Selbst die Reflexion auf Praktiken der Repräsentation in Dichtung, die Wenzel, Repräsentation (1990), S. 204 f., betont, könne noch immer nicht erklären, so argumentieren etwa Schröder, Kunstanschauung, S. 48, oder Brandt, *gelächter*, S. 330, weshalb – in der faktisch oralen Kultur – überhaupt auf dieses Medium zurückgegriffen wird.

2 Zu adeligen Machthabern als Auftraggebern allgemein Bumke, Mäzene. Die Inszenierungen der Gönner etwa bei Konrad von Würzburg bestätigen das. Dazu die Einleitung und der dritte Teil der Arbeit.

3 Bumke, Einleitung, S. 15.

4 Bumke, Einleitung, S. 15, und Johnson, Literatur, S. 28 f.

13. Jahrhundert eine entsprechende Veränderung der adeligen Kultur:⁵ An den großen Fürstenhöfen beginnt der avancierte Adel «neue Standards der Selbstdarstellung auszubilden, die einen eigenen <courtoisen> Raum bezeichnen, abgehoben von der traditionellen adeligen Kultur und ihren etablierten Mustern».⁶ Obwohl karolingische und ottonische Kaiser bereits seit dem frühen Mittelalter Literatur in Auftrag geben – chronikalische Texte zumeist⁷ –, ist die Produktion explizit höfischer Dichtung ein Phänomen zuerst im Umkreis fürstlicher Höfe der Stauferzeit: Während die Kaiser nämlich, wie auch geistliche und klerikale Machthaber, vornehmlich als Gönner historischer, geistlicher oder gar theologischer Werke in Erscheinung treten, wird der höfische Roman Teil mäzenatischer Bemühungen, als die staufischen Fürsten im 12. Jahrhundert beginnen, Dichtung zu fördern.⁸

Aufgrund dieser historischen Befunde liegt es entsprechend nahe, die Förderung höfischer Dichtung mit feudaladeliger Herrschaft in Verbindung zu bringen:⁹ Herrschaft lässt sich in diesem konkreten historischen Sinne als die Gewalt in einem bestimmten Territorium verstehen, in dem ein Akteur für die Gerichts-

5 Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 7. Im 12. Jahrhundert vergrößert ein grundlegender Konflikt zwischen Sacerdotium und Imperium, zwischen Papst und Kaiser, die Macht der Landesfürsten im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation entschieden (LeGoff, Hochmittelalter, S. 97). Bereits im 11. Jahrhundert hatte Papst Gregor VII. (1073 bis 1085) mit dem Memorandum *Dictatus Papae* die Laieninvestitur, das heißt die seit den Ottonen (beginnend mit Otto dem Großen, † 973) gebräuchliche Einsetzung (wörtlich: «Einkleidung») der Bischöfe durch den Kaiser, verdammt (Art. «Laieninvestitur», in: LexMA). Mit den Bischöfen als Lehnsmännern wollten die Kaiser in ihrem Herrschaftsbereich den Landesfürsten, die nicht zuletzt durch wirtschaftlichen Aufschwung zunehmend mächtiger wurden, ein Gegengewicht entgegensetzen. Im Rahmen einer umfassenden Kirchenreform, die eine Rückkehr der Amtskirche zu regelrecht mönchischen Idealen zum Ziel hatte, änderten sich jedoch die Voraussetzungen für die Wahl zum Bischof: Gregor hatte die Bischofswahl wieder zu einer Sache der Kirche gemacht. Dadurch war die Verfügungsgewalt des Kaisers im eigenen Herrschaftsbereich empfindlich getroffen und die Landesfürsten, «die im allgemeinen Rivalen und Gegner des Kaisers waren» (LeGoff, Hochmittelalter, S. 97), konnten ihre ohnehin umfangreiche Macht während des Investiturstreits noch erheblich ausbauen und ihre Position dem Kaiser gegenüber stärken. Sie stellten sich bereitwillig auf die Seite des Papstes, da dieser dem Kaiser ein wesentliches Mittel zur Kontrolle ihrer Macht entriess. Dazu Bumke, Kultur, S. 45, und in sozialhistorischer Perspektive Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 138–151.

6 Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 7.

7 Besonders Bumke, Kultur, S. 639–654. Cf. dazu auch Brunhölzl, Geschichte, Bd. 2, S. 17–24.

8 Cf. Bumke, Mäzene, S. 58, oder Johnson, Literatur, S. 22–27. Jaeger, Entstehung, S. 284–315, und ders., Patrons, S. 46, sieht den Grund für die Entstehung von Dichtung an den weltlichen Höfen in dem Erziehungsgedanken, den die Kleriker an die Machthaber vermitteln wollten. Dazu hier weiter unten, Kap. IX.C.1.

9 So vor allem Bumke, Mäzene, S. 59, oder Wenzel, Repräsentation (1980), bes. S. 358–361.

barkeit verantwortlich ist, Abgaben einfordern oder Befehle erteilen kann; weshalb besonders die Vormundschaft als Charakteristikum verstanden wird.¹⁰ Historisch lässt sich diese Form zugleich als Landesherrschaft beschreiben, da sie sich vor allem über ein geografisches Gebiet erstreckt. Ein direkter Zusammenhang von den Formen mittelalterlicher Herrschaft zu den geförderten Kunstwerken aber, in dem Dichtung regelrecht als «Funktion der Landesherrschaft» erschien,¹¹ ist vor allem vonseiten der Geschichtswissenschaft kritisiert worden: Die ausschließliche Begründung durch Landesherrschaft nivelliere nicht nur die Varianz möglicher Gönnerverhältnisse im 12. und 13. Jahrhundert, sondern auch die Vielschichtigkeit der historischen Entwicklung.¹² Daraus folgt, dass sich die Förderung von Literatur im Mittelalter – wäre sie in irgendeiner Weise unmittelbar an die Landesherrschaft gekoppelt – weder vor dem 12. Jahrhundert noch in klerikalen Kreisen oder in späteren Zeiten beschreiben ließe.¹³ Daraus würde jedoch im Umkehrschluss folgen, dass der Förderung höfischer Dichtung durch die adeligen, mächtigen Landesfürsten keine spezifisch strukturelle Bedeutung zukäme: Mäzenatentum bliebe schlicht auf den Auftrag und die Auftragsvergabe reduziert.

Es muss somit offenbar nach der spezifischen Konstitution feudaladeliger Machtorganisation auf der einen und höfischer Dichtung auf der anderen Seite gefragt werden, um einen Zusammenhang plausibilisieren zu können. Das gilt umso mehr, als die Förderung höfischer Dichtung zwar bis weit in das 15. Jahrhundert hinein an den Adel und die entsprechenden materiellen Möglichkeiten gebunden zu sein scheint,¹⁴ bereits ab der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts aber nicht mehr nur auf die Fürsten beschränkt ist. Die Dichtung gewinnt offenbar so weit an Bedeutung, dass die Förderung nicht nur quantitativ zunimmt, sondern sich zugleich in anderen sozialen Schichten nachweisen lässt.¹⁵ Dabei tritt neben dem niederen Adel auch der weltlich orientierte Klerus als Auftraggeber höfischer Dichtung in Erscheinung,¹⁶ bis dann im 15. Jahrhundert vermehrt nichtadlige Bürger als Mäzene nachweisbar sind. Auch die Gönner Konrads von Würzburg entstammen alle der mächtigen Oberschicht der Städte Straßburg und Basel; es handelt sich aber nicht mehr zwangsläufig um die Mächtigsten des Landes: Neben Rittern (*miles*) und Geistlichen (*cantores*) treten bereits hier Bürger

10 Cf. Art. «Herr, Herrschaft», in: LexMA.

11 Bumke, Mäzene, und ders., Kultur, S. 654–668.

12 Fried, Mäzenatentum, S. 50. Dazu Wolf, Mäzenatentum, bes. S. 87 ff.

13 In diesem Sinne bereits Wenzel, Adels Herrschaft, S. 346.

14 Bumke, Mäzene, S. 68. Wolf, Buch, S. 118 f., zu den Kosten der Buchproduktion.

15 Wolf, Buch, S. 35, und ders., Mäzenatentum, S. 75–91.

16 Cf. Johnson, Literatur, S. 39–44, oder Wolf, Mäzenatentum, S. 90, zum Bischof Wolfger von Erla / von Passau (ca. 1140–1218), der sich als bedeutender Förderer volkssprachiger Dichtung nachweisen lässt.

(*cives*) als Auftraggeber in Erscheinung.¹⁷ Dennoch handelt es sich nach wie vor, das machen die nachweisbaren Ämter und Funktionen deutlich, um mächtige Akteure – mithin um die faktischen Machthaber, um die wirtschaftlichen und kulturellen Führungsgruppen.¹⁸ Um nun die Struktur und das Handeln der Führungsgruppen und ihrer Mitglieder verstehen zu können, kann und muss allerdings von starren Herrschaftskonzepten abstrahiert werden. Es geht nicht mehr um konkrete Rechte oder Erscheinungsformen,¹⁹ sondern um die dynamischen Prozesse der Interaktion und der Organisation des Selbstverständnisses innerhalb mächtiger Personenkreise. Da jedoch einerseits die höfische Dichtung explizit im Zusammenhang mit Herrschaft gesehen wird, Führungsgruppen aber andererseits nicht auf Herrschaft reduziert werden können, soll zunächst eine Auseinandersetzung mit Herrschaft den Begriff klären.

A. Herrschaft

Herrschaft tritt historisch immer in einer je spezifischen Ausprägung in Erscheinung.²⁰ Im 12. und 13. Jahrhundert etwa tritt im Heiligen Römischen Reich die Adelherrschaft in feudalezeitlicher Form auf.²¹ Damit verbunden sind ganz spezifische Rechte der Herrscher, wie sie ab dem 12. Jahrhundert (zunächst in den italienischen Stadtstaaten) in Rechtsbüchern codifiziert werden.²² Allerdings ist die Beschreibung historischer Formen für eine prinzipielle Definition von Herrschaft nicht nur unzureichend, sondern regelrecht kontraproduktiv, liegt doch

17 Die nominelle Differenzierung der Gönner wird durch gemeinsame Interessen (z. B. an Dichtung) ein Stück weit relativiert: Das breite Spektrum literarischer Gattungen, das Konrad für seine Gönner in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts bedient, umfasst zwar Liebesdichtungen, historische Stoffe und geistliche Werke, die allesamt durch einen recht einheitlichen, generell höfischen Stil gekennzeichnet sind (Lienert, *Geschichte*, S. 323 f.); alle sind durchgängig in Reimpaarversen verfasst und höfische Elemente prägen auf inhaltlicher und formaler Ebene das *Ceuvre*, das sich an ein homogenes, gebildetes Publikum richtet (cf. Brandt, *Konrad*, S. 191; dazu Monecke, *Studien*, S. 33). Selbst Haug, *Literaturtheorie*, S. 362 f., der von einem anonymen Publikum ausgeht, sieht die einzelnen Personen doch immerhin qua Kennerschaft in einer Verbindung zueinander. Zuletzt in diesem Sinne Plotke, *Konzeptualisierungen*, S. 147.

18 Lutz, *Literatur* (1999). Mit den Führungsgruppen sind Eliten erfasst, deren sozialhistorische Spitzenpositionen spezifische kulturelle Formen zeitigen. Cf. dazu Althoff, *Verwandte*, S. 134–144.

19 Cf. etwa noch Spieß, *Einleitung*, oder Welzel, *Herrschaft*, sowie Müller, *Fürstentum*.

20 Elias, *Gesellschaft*, S. 251: «Jede Herrschaftsform ist der Niederschlag eines sozialen Kampfes, die Verfestigung der seinem Ausgang entsprechenden Machtverteilung.»

21 Cf. Art. «Herr, Herrschaft» sowie »Grundherrschaft», in: *LexMA*, und Art. «Herrschaft» sowie «Feudalismus», in: *Geschichtliche Grundbegriffe*.

22 Cf. etwa den *Sachsenspiegel* (Rechtsbuch des Eike von Repgow, ca. 1220), dazu Bumke, *Kultur*, S. 34 f., und allgemein Art. «Rechtsbücher» sowie «Rechtsspiegel», in: *LexMA*.

der Argumentation anhand bestimmter, in der Regel nur normativen Quellen entnommener Erscheinungsformen von Herrschaft ein Zirkelschluss zugrunde: Die Rechte eines Herrn – wie sie etwa in Rechtsbüchern formuliert oder zum Teil auch in literarischen Texten greifbar werden²³ – resultieren aus jener Herrschaft, die durch die Rechte erst definiert werden soll. Die spezifischen Rechte eines Herrn stehen nämlich ausnahmslos Herren zu, was die Argumentation entsprechend verschiebt: Die Berechtigung *zur* Herrschaft liegt demnach außerhalb bzw. vor der Berechtigung *durch* Herrschaft. Zwar kommt den Rechten eine wesentliche Bedeutung bei der historischen Beschreibung zu, denn sie definieren die Herrschaft auf formaler Ebene; sie stellen jedoch nicht die Voraussetzung dar, die einen Herrscher zur Ausübung von Herrschaft berechtigen. Bevor demnach die historischen Erscheinungsformen von Herrschaft betrachtet und verstanden werden können, scheint eine prinzipielle Auseinandersetzung mit Herrschaft notwendig.

Einer von der historischen Erscheinungsform abstrahierten, soziologischen Definition zufolge kann Herrschaft als Chance verstanden werden, «für spezifische (oder: für alle) Befehle bei einer angebbaren Gruppe von Menschen Gehorsam zu finden».²⁴ In diesem Sinne beinhaltet Herrschaft die Berechtigung, Entscheidungen über das Handeln anderer zu treffen; der Herrscher erhält die Chance, in einem bestimmten Maß zu handeln bzw. andere Akteure handeln zu lassen. Damit allerdings fällt die Definition von Herrschaft zurück auf das Handeln sozialer Akteure, so dass sie im Grunde ergänzt werden muss durch eine allgemeine Definition des Handelns. Das Handeln der Menschen nämlich ist eigentlich kontingent, und jeder Mensch kann auf ganz verschiedene Arten handeln.²⁵ Nach welchen Gesetzmäßigkeiten sich das Handeln des Einzelnen dabei organisiert, untersucht vor allem die Soziologie. Diese versteht sich entsprechend als eine Wissenschaft,

welche soziales Handeln deutend verstehen und dadurch in seinem Ablauf und seinen Wirkungen ursächlich erklären will. «Handeln» soll dabei ein menschliches Verhalten [...] heißen, wenn und insofern als der oder die Handelnden mit ihm einen subjektiven Sinn verbinden. «Soziales» Handeln aber soll ein solches Handeln heißen, welches seinem von dem oder den Handelnden gemeinten Sinn nach auf das Verhalten anderer bezogen wird und daran in seinem Ablauf orientiert ist.

(Weber, *Wirtschaft*, S. 1)

²³ Wenzel, *Repräsentation* (1980), oder Althoff, *Spielregeln*. Vorsicht ist indes geboten, wo literarische Texte als unmittelbarer Ausdruck historischer Wirklichkeit gelesen werden, wie etwa bei Störmer, *Adel*, S. 462–507.

²⁴ Weber, *Wirtschaft*, S. 122. Dass hier noch immer auf Weber rekurriert wird, liegt daran, dass seine Definition von Herrschaft nach wie vor Gültigkeit beanspruchen kann. Cf. etwa das *Lexikon Geschichtliche Grundbegriffe* etc.

²⁵ Grundlegend Luhmann, *Systeme*, S. 152 ff.

Mit dieser Theorie des Handelns lässt sich dann auch die Herrschaft in entsprechend grundlegenden Bezügen zwischenmenschlicher Aktion betrachten.²⁶ Es werden derart nicht allein die Rechte eines Herrschers beschrieben, sondern der Fokus richtet sich eher auf die Sinnhaftigkeit, mithin auf Bedeutung von Herrschaft innerhalb sozialer Handlungsabläufe. Gerade in der sozialen Interaktion nämlich werden jene Formen und Strukturen ausgebildet, die das Handeln in spezifische Ordnungen überführen. Herrschaft wird also offenbar weniger organisiert, sondern muss vielmehr selbst als ein Ordnungsprinzip sozialen Handelns begriffen werden.

1. Herrschaft als soziales Handeln

Im Grunde emergieren Ordnungen und Strukturen im Sozialen, wobei es zu den Ursachen jeweils sehr unterschiedliche Erklärungen gibt.²⁷ Weber führt in seiner eher historisch-materialistisch ausgerichteten Modellierung verschiedene Möglichkeiten der Regulierung des Handelns an:

Wie jedes Handeln kann auch das soziale Handeln bestimmt sein 1. zweckrational: durch Erwartungen des Verhaltens von Gegenständen der Außenwelt und von anderen Menschen und unter Benutzung dieser Erwartungen als «Bedingungen» oder als «Mittel» für rational, als Erfolg, erstrebte und abgewogene eigene Zwecke, – 2. wertrational: durch bewußten Glauben an den – ethischen, ästhetischen, religiösen oder wie immer sonst zu deutenden – unbedingten Eigenwert eines bestimmten Sichverhaltens rein als solchen und unabhängig vom Erfolg, – 3. affektiv, insbesondere emotional: durch aktuelle Affekte und Gefühlslagen, – 4. traditional: durch eingelebte Gewohnheit.

(Weber, *Wirtschaft*, S. 12)

Die Bestimmungen des Handelns erfolgen dabei weitgehend vom Standpunkt des Individuums aus. Auch wenn Werte oder Gewohnheiten (und selbst Emotionen) das Subjektive übersteigen, bleibt das Verhalten an die individuelle Einstellung zu diesen Werten gebunden. In systemtheoretischen Ansätzen wird die Ursache emergenter Ordnungen hingegen in der Kommunikation gesehen, die das kontingente Handeln anderer Menschen verstehbar machen soll.²⁸ Das aber setzt immer schon die Fähigkeit zur Kommunikation voraus, so dass doch Machtverhältnisse die Grundlage menschlicher Interaktion darstellen. Vor dem Sinn nämlich

26 Der Begriff des «sozialen Handelns» kann insofern kritisiert werden, als das Handeln von Menschen überhaupt im Sozialen sich auswirkt und zwingend auf andere Menschen bezogen ist (Elias, *Prozeß*, Bd. 1, S. 57 f.). Für diesen Begriff allerdings spricht die Möglichkeit, zwischen absoluter und relativer Handlungsfähigkeit des Individuums unterscheiden zu können. Cf. Voigt, *Memoria*, S. 19, sowie zur historischen Spezifik Althoff, *Macht*.

27 Zur Emergenztheorie cf. Luhmann, *Gesellschaft*, S. 85 f.

28 Luhmann, *Systeme*, S. 191–241.

liegt die faktische Macht des Einzelnen, welche im Sozialen spezifische Handlungsfähigkeiten definiert. Handlungsfähigkeit ist damit (und zwar im Hinblick auf soziales Handeln, auf die Beziehung, die durch das Handeln entsteht, und schließlich sogar auf die Organisation dieser Beziehung) grundsätzlich von der Macht her zu verstehen: Für soziales Handeln nämlich ist Macht ganz entscheidend, da sie überhaupt die Voraussetzung menschlichen Handelns ist und eigentlich dessen Möglichkeit bedeutet.²⁹ Neuere soziologische Ansätze hingegen begründen gesellschaftliche Ordnungen entsprechend mit der Verteilung der Ressourcen.³⁰ Mit der Untersuchung der Ressourcenverteilung nämlich kann die Genese von Interessen an die Bedeutung materieller Bedingungen gebunden werden. Im Sinne der grundlegenden Handlungsfähigkeit von Akteuren im Rahmen sozialer Beziehungen fällt zwar auch Herrschaft zunächst auf Macht zurück; allerdings unterliegt die Macht in einem Herrschaftsverhältnis ganz spezifischen Bedingungen. Von daher kann, auch – bzw. gerade – wenn Herrschaft beschrieben werden soll, nicht auf eine Auseinandersetzung mit Macht verzichtet werden.

Macht kann in soziologischer Perspektive als Chance verstanden werden, «innerhalb einer sozialen Beziehung den eigenen Willen auch gegen Widerstreben durchzusetzen, gleichviel worauf diese Chance beruht».³¹ Macht als individuelles Vermögen zeichnet sich, auch wenn sie sich auf je verschiedene Art manifestiert, allgemein dadurch aus, dass sie den Mächtigen mit (sozialer) Handlungsfähigkeit ausstattet. Soziologisch ausgerichtete Ansätze gehen entsprechend davon aus, dass jeder menschlichen Handlung Macht innewohnt:³² Die Handlungsfähigkeit, die mit Macht einhergeht bzw. über die ein Akteur verfügt, bestimmt dann die Beziehung zwischen dem Akteur und seiner Umwelt. Dabei ist es gleich, ob es sich um eine konkret-materiale oder eine soziale Umwelt handelt:³³ Der Akteur kann auf etwas oder jemanden einwirken – oder es unterlassen. Selbst die Möglichkeit nämlich, auf Handlungen zu verzichten, lässt sich als

29 Voigt, Memoria, S. 19.

30 Bourdieu, Unterschiede, S. 707 ff. und 734–740.

31 Weber, Wirtschaft, S. 28.

32 Es gibt auch andere Interpretationen von Macht: Zu den bekanntesten zählen wohl die moralphilosophische von Hannah Arendt und die systemtheoretische gemäß Niklas Luhmann (cf. Voigt, Memoria, S. 21 f.). Die Entscheidung für den soziologischen Ansatz resultiert aus der Anschlussfähigkeit der Handlungstheorie. Im Gegensatz zu den anderen (weitgehend an modernen Zusammenhängen entwickelten) Modellen lässt sich mit Webers Begriffen auch für das Mittelalter – gerade in Bezug auf den Feudaladel, das heißt Landes- und Grundherrschaft – argumentieren, da vor allem die Kategorie der Herrschaft explizit von der Macht unterschieden und auf soziale Organisationsformen anwendbar wird. Als ungeeignet hingegen erweisen sich begriffsgeschichtliche Ansätze, die in der Regel auf einen Praxisbezug verzichten und den theoretischen Kontexten nachgehen (cf. Art. «Macht, Gewalt», in: Geschichtliche Grundbegriffe).

33 Voigt, Memoria, S. 19.

Macht begreifen: Der Akteur kann sich einem eventuellen Zwang entziehen, bewahrt seine Autonomie und demonstriert noch in Unterlassungen seine Handlungsfähigkeit in dem Sinne, dass er sich etwaigen Befehlen oder Drohungen zu widersetzen vermag.

Das Handeln bzw. die Handlungsfähigkeit lässt sich indes noch differenzieren: Die Macht, selbst zu handeln («power to»), ist nämlich von der Macht, das Handeln anderer zu bestimmen oder zu beeinflussen («power over»), zu unterscheiden. In sozialen Beziehungen beinhaltet die Macht über andere («power over») allerdings zwangsläufig die Macht zu handeln («power to»), weshalb beide Aspekte kaum voneinander zu trennen sind.³⁴ In einer Beziehung hängt die Einflussmöglichkeit auf das Handeln anderer von der Handlungsfähigkeit der jeweiligen Akteure ab. Entscheidend für eine Beziehung, die unter dem Aspekt von Macht eigentlich erst entsteht, ist zwangsläufig das Verhältnis der Macht, denn dieses Verhältnis strukturiert die Beziehung. In dem Maße nämlich, wie der mächtigere Akteur seinen Willen durchsetzen kann, wird der Handlungsspielraum des schwächeren definiert. Die Akteure geraten somit aufgrund tatsächlicher Vermögen in einen unmittelbaren Bezug zueinander. Die jeweiligen Chancen (etwa in Bezug auf Körperkraft) bedingen die Relation gemäß der ihnen eigenen Beschaffenheit: Die Beziehung, in die zwei (oder mehr) Akteure – unter welchen Umständen auch immer – geraten, wird durch die faktische Macht geregelt organisiert; die Handlungsfähigkeit der beteiligten Akteure ist bedingt durch die Relation ihrer jeweiligen Macht zueinander. Der mächtigere Akteur nämlich (der Stärkere z. B.) kann anderen Akteuren gegenüber nur so lange als mächtig gelten, wie sich der Vergleich auf die je spezifische Macht bezieht (im Schach etwa kann der körperlich Überlegene seine Kraft nicht anbringen, um einen Gegner – *im Schach* [!], also ausschließlich nach den anerkannten Regeln des Spiels – zu schlagen).³⁵

Die Handlungsfähigkeit eines Akteurs beruht also im direkten Vergleich unmittelbar auf der Handlungsfähigkeit anderer Akteure. Im Sozialen ergeben sich demnach Strukturen, Ordnungen und Beziehungen zunächst aus den konkret gegebenen Machtverhältnissen. Auf struktureller Ebene aber, und deshalb hat Weber den Begriff der Herrschaft ins Zentrum seiner Überlegungen gestellt, erscheint Macht als lediglich amorphe Kategorie, da sie vom je individuellen Vermögen der Akteure abhängt. Herrschaft hingegen erscheint unter diesen Prämissen als eine – normativ-konventionelle – Ordnungsleistung in Bezug auf soziales Handeln. Es tritt somit eine Differenz auf struktureller Ebene zutage: Macht ist

34 Voigt, Memoria, S. 19 f.

35 Es darf nicht übersehen werden, dass sich eine soziale Beziehung in der Praxis nie nur auf einen einzigen Aspekt bezieht. In der Regel sind die Relationen multifaktoriell: Der in Bezug auf das Schachspiel überlegene Akteur kann den körperlich Stärkeren gewinnen lassen, um Konsequenzen vorzubeugen, die sich aus dessen Niederlage ergeben könnten, etc.

im Grunde ein Prinzip der Selbstorganisation, während Herrschaft selbst organisiert werden muss. Herrschaft kann somit weiterhin als Ordnungsprinzip verstanden werden; es muss aber gesehen werden, dass dieses Prinzip nicht – wie ein Machtverhältnis – ohne Weiteres aus den spezifischen und handlungspraktischen Gegebenheiten einer historischen Situation emergiert. Macht strukturiert Prozesse demnach ihren konkreten Bedingungen und essenziellen Bedingtheiten gemäß, während Herrschaft von den Bedingungen einer Gesellschaft abhängt (in erster Linie von den geltenden Überzeugungen, den legitimen Sinn- und Wertsystemen), aber weder mit den Bedingungen noch der Gesellschaft selbst unmittelbar wechselwirkt: Herrschaft kann es demnach nicht unabhängig von ihrer Legitimität geben.³⁶ Wo ihr die essenzielle Anerkennung versagt bleibt, löst sich Herrschaft auf – oder fällt zurück auf die tatsächlichen Machtverhältnisse. Aufgrund der extrinsischen Motivation ihrer Organisation also ist Herrschaft grundlegend von Macht unterschieden – und deshalb strikt von ihr zu unterscheiden. Vor allem unterscheidet sich die Herrschaft durch jene sinnhaften Bezüge von Macht, welche das Handeln des Herrschers (seine Befehle z. B.) für die Beherrschten legitimieren. Während sich eine soziale Beziehung durch reine Macht quasi aus dem Machtverhältnis selbst heraus generiert, da die Handlungsfreiheit eines Akteurs unmittelbar von der eines anderen abhängt, entspricht legitime Macht einer gesetzten Ordnung: Die Macht ist nur so weit wirksam, wie sie anerkannt wird. Obwohl der Herrschaft also zwingend Macht zugrunde liegt (sc. Handlungsfähigkeit), kann Herrschaft nicht auf Macht reduziert werden. Grundsätzlich geht es zwar auch bei der von unmittelbarer Macht abstrahierten Herrschaft um die Organisation von Macht; die Handlungsfähigkeit eines Akteurs wird jedoch nicht durch die Handlungsfähigkeit der anderen Akteure definiert, sondern durch eine gewisse Legitimität. Wesentlich für Herrschaft sind somit vor allem jene Bezugssysteme, innerhalb derer sich die Macht organisiert. Herrschaft reguliert in diesem Sinne die Handlungsfähigkeit der Akteure. Verfügt ein Herrscher demnach über legitime Macht, wird sein Handeln nicht (unmittelbar) durch die Macht der anderen Akteure bestimmt, sondern durch abstrakte Ordnungsleistungen.³⁷

Ausgehend von der Handlungsfähigkeit kann Herrschaft als legitime Form von Macht oder Gewalt verstanden werden. Die Chancen, über die ein Akteur verfügt (und denen ein anderer Akteur in einer unwillkürlichen Beziehung unmittelbar ausgeliefert sein kann), beruhen jedoch nicht ausschließlich auf dem tatsächlichen Vermögen eines Akteurs: Die Handlungsfähigkeit resultiert nämlich nicht aus der tatsächlichen Macht, sondern sie «beinhaltet eine gewisse Be-

36 Voigt, Memoria, S. 25: «Legitimation [...] erlaubt eine Lesbarkeit der Herrschaft».

37 Der Anerkennung von Herrschaft liegt jedoch ebenfalls Macht zugrunde: Die Beherrschten müssen die Herrschaft des Herrschers nämlich (an-)erkennen *können*. Inwieweit dieses Vermögen Herrschaft auf Macht zurückbiegt, wird im Folgenden noch ausführlich behandelt.

rechtiung bestimmter Akteure, Entscheidungen auch über das Handeln anderer zu treffen».³⁸ Damit ist Herrschaft von Macht durch eine relative bzw. mögliche Unabhängigkeit von den tatsächlichen Chancen der Akteure unterschieden: Es ist nicht (ausschließlich) die Handlungsfähigkeit eines Herrschers, die das Verhältnis zu den Beherrschten begründet, da allein das Herrschaftsverhältnis dem Herrscher seine Befugnisse zugesteht. Zwar lässt sich Herrschaft durch die Handlungsfähigkeit (oder Macht) eines Akteurs begründen; die Relation von Herrscher und Beherrschtem – das Herrschaftsverhältnis also – beruht indes auf einer Ordnungsleistung, die das Verhältnis selbst eigentlich übersteigt: Im Gegensatz zur unmittelbaren Relation einer auf faktischer Macht basierenden Beziehung liegt der Herrschaft in der Regel eine extrinsische Motivation zugrunde, wobei Macht innerhalb der Herrschaft zugleich reguliert und an explizite Spielregeln gebunden ist, an ganz bestimmte Ziele und Zwecke. Obgleich Herrschaft also nicht außerhalb jener sozialen Beziehungen auftritt, welche von ihr organisiert werden, kann sie somit relativ unabhängig von den Akteuren, zumindest aber unabhängig von deren faktischer Macht existieren.³⁹ Die Spielregeln von in Herrschaftsbezüge integrierter Macht leiten sich demnach nicht aus der Macht selbst ab, sondern verdanken sich anderen Beweggründen. Entsprechend sieht Weber in der Delegation von Entscheidungen (in der Entlastung des Einzelnen) ein entscheidendes Kriterium von Herrschaft, und er bestimmt das Verhältnis demnach quasi von unten nach oben: Das Verhältnis von Herrscher und Beherrschtem würde somit weniger durch die eigentlichen Befehle bestimmt als vielmehr durch den Gehorsam bzw. das «Gehorchen wollen» durch die Beherrschten.⁴⁰ Ein Befehlender kann demnach Herrschaft ausüben, selbst wenn er den Beherrschten gegenüber in bestimmten Aspekten unterlegen ist. Darin sieht Weber Herrschaft als spezifischen Typus der Chancenbildung definiert: Herrschaft gilt nur so lange, wie ein Akteur über die Chance verfügt, für seine Befehle Gehorsam zu finden. Oder umgekehrt: Herrschaft ist ein sozialer Sonderfall, der nur dann eintritt, wenn Akteure über die faktische Möglichkeit verfügen, gegen den Herrscher zu opponieren, das aber nicht tun. Hätten die Beherrschten diese Möglichkeit nicht, handelte es sich schlicht um ein Machtverhältnis.

Von daher aber kann Herrschaft auch im gesetzten Verhältnis der Akteure nicht ihre eigentliche Grundlage haben, da sie sich weder aus der Handlungsfähigkeit des Herrschers noch aus der Relation seiner spezifischen Handlungsfähigkeit zu anderen Akteuren ableiten lässt (sonst wäre Herrschaft nicht von

38 Voigt, Memoria, S. 24.

39 Hier wäre die Ansicht von Elias, Gesellschaft, S. 251, zu relativieren, der Herrschaft auf eine «entsprechende[] Machtverteilung» zurückführt, denn die «Verfestigung» bzw. die Dauerhaftigkeit verlangt andere, neue und spezifische Formen der Legitimation, die von der Präsenz faktischer Macht entkoppelt werden (können).

40 Weber, Wirtschaft, S. 122.

Macht zu unterscheiden). Die eigentliche Grundlage für die Funktion normativ geregelter Handlungsfähigkeit kann von daher nur in der Anerkennung der Beziehung selbst gesehen werden.⁴¹ Im Hinblick auf die Handlungsfähigkeit der Beherrschten zeigt sich, dass die Einschränkungen des Handelns durch den Herrscher anerkannt werden. Aus der Anerkennung also ergibt sich die Wirksamkeit von Herrschaft bzw. die Chance, «Gehorsam zu finden». Das «Gehorchen-Wollen» beruht entsprechend auf der Legitimität dessen, dem gehorcht werden soll; zumindest aber setzt es ein allgemeines («äußeres oder inneres», das heißt erzwungenes oder freiwilliges) Interesse am Gehorchen voraus.⁴² Der Sinnbezug, als Grundlage von Gehorchen (und vor allem: Gehorchen-Wollen), rückt die Frage nach der Legitimität von Befehlsgewalt in den Fokus: Der Beherrschte richtet sein Handeln nicht an der tatsächlichen Macht des Herrschers aus, sondern an der ihm qua Legitimation zugestandenem Macht. Weber interessiert sich deshalb vor allem für die Formen legitimer Herrschaft. Herrschaft, als institutionalisierte Macht, beruht demnach auch vornehmlich auf der Legitimation; die Legitimation aber könne nach Weber noch weiter differenziert werden: In einer stark kategorischen Darstellung unterscheidet er drei «reine Typen legitimer Herrschaft», wobei jeweils der Charakter der «Legitimitätsgeltung» das Unterscheidungsmerkmal darstellt:⁴³ 1) Herrschaft mit rationalem Charakter basiere auf gesetzten Ordnungen und dem Glauben an deren Rechtmäßigkeit; 2) Herrschaft mit traditionalem Charakter stütze sich auf den (Alltags-)Glauben an die Heiligkeit von jeher geltender Traditionen und die Autorität, die entsprechenden Herrschern dadurch zukommt; 3) Herrschaft mit charismatischem Charakter beruhe auf der Hingabe an die Heiligkeit, Heldenkraft oder Vorbildlichkeit einer Person bzw. der durch sie offenbarten oder geschaffenen Ordnung.

Allerdings lassen sich die von Weber etablierten Formen der Legitimation nur vor dem Hintergrund der spezifischen nachrevolutionären Situation des 19. Jahrhunderts verstehen: Die Kategorisierung nämlich ist an ganz bestimmte Vorstellungen dessen gebunden, was überhaupt legitim sei oder sein könne.⁴⁴ So kann etwa der «traditionale Typus» erst in einer Situation auftreten, in der ein historisches Verständnis von Veränderung sich herausbildet. Traditionen nämlich werden erst bewusst als solche erfahrbar, wenn man sich kritisch damit auseinandersetzen kann; ohne diese Kritikfähigkeit gilt etwa «vom alten guten

41 Voigt, *Memoria*, S. 24 f.

42 Weber, *Wirtschaft*, S. 122. Das Interesse an Herrschaft mag sich nicht zuletzt dem Umstand verdanken, dass Herrschaft – also das Delegieren von Entscheidungen über das eigene Handeln – Komplexität reduziert. Ein Akteur, der einem anderen (egal wie freiwillig) das Recht über das eigene Handeln zu entscheiden zubilligt, ist gleichzeitig von Verantwortung entlastet.

43 Weber, *Wirtschaft*, S. 124.

44 Cf. Brunner, *Bemerkungen*.

Recht»: «Es ist nicht gut, weil es alt ist, sondern alt, weil es als gut gilt».⁴⁵ Für das christlich-theozentrische Mittelalter jedoch hebt der Bezug zum Heilsgeschehen – in den kirchlichen Hochfesten jährlich präsent – das Bewusstsein für eine Differenz des Vergangenen zum Gegenwärtigen zum Teil auf.⁴⁶ Die Typen, die Weber präsentiert, sind somit als Kategorien historisch unbrauchbar, da sie selbst einer spezifischen historischen Situation sich verdanken. Es handelt sich nicht um allgemeine Abstraktionen, sondern eher um Interpretationen, die Webers eigene Weltsicht (und seinen Wissensstand) widerspiegeln.⁴⁷ Zur Charakterisierung feudaladeliger Herrschaft also sind die Typen insofern ungeeignet, als in ihnen weder universale noch spezifisch historisierte Formen erfasst sind. Zwar ist sich Weber der Möglichkeit von Vermischung und Überlagerungen durchaus bewusst, Alternativen aber kommen in seinem Modell nicht vor.

Bei der Historisierung von Herrschaft wären von daher vor allem jene Typen der Legitimation von Bedeutung, die das entstehende und zu organisierende Verhältnis von Herrscher und Beherrschten begründen und eigentlich konstituieren. Die Legitimation feudaladeliger Herrschaft, das hat Brunner in Anlehnung an Weber betont, wäre entsprechend in einer historisch spezifischen Mischung aus unterschiedlichen Aspekten zusammengesetzt.⁴⁸ Die eindeutig charismatischen Aspekte, die sich etwa in der Herrschaft von Gottes Gnaden manifestieren,⁴⁹ wären durch rationale und traditionale Elemente zu ergänzen bzw. würden von diesen regelrecht überformt. Es müssten sich in der historischen Betrachtung demnach Formen nachweisen lassen, die – analog zu den Typen der Legitimation bei Weber – auf konkreten historischen Vorstellungen von Legitimation beruhen.

2. Herrschaft und Legitimation

Unabhängig von Webers interpretativer Kategorisierung erweist sich – das darf bei der Auseinandersetzung mit Feudalherrschaft nicht übersehen werden – das Prinzip der Legitimation als durchaus zentral:⁵⁰ Herrschaft kann, als legitimes Machtverhältnis, lediglich durch die Formen ihrer Legitimation historisch präzise beschrieben werden. Legitimation soll von daher verstanden werden als das, was die Herrschaft legitimiert. Es wäre demnach nicht nach reinen Typen der Legitimation zu fragen, sondern nach den konkreten historischen Formen, die –

⁴⁵ Brunner, Bemerkungen, S. 75.

⁴⁶ Wenzel, Mehrdimensionalität, S. 13 ff.

⁴⁷ Brunner, Bemerkungen, S. 71, hält fest, dass sich in den Kategorien vornehmlich Webers «universales Geschichtsbild» zeige.

⁴⁸ Brunner, Bemerkungen, S. 71.

⁴⁹ Cf. Kern, Gottesgnadentum. Dazu Kantorowicz, Körper, S. 68–72.

⁵⁰ Voigt, Memoria, S. 24 f. Am Beispiel der französischen Könige Elias, Gesellschaft, S. 303 f.

etwa in der Feudalgesellschaft – der Legitimation von Handlungsfähigkeit dienen. Im Folgenden seien von daher vier grundlegende Elemente feudaladeliger Herrschaft, die zu ihrer Legitimation beitragen, erläutert: Neben den Rechten, über die ein Herrscher verfügt, geht es um das Konzept des Adels allgemein (sc. Geburtsadel), um das Prinzip der Adelherrschaft und die Vorstellung von Tugendadel.⁵¹

Im Kontrast von Macht und Herrschaft zeigt sich, dass sich das Handeln der feudaladeligen Elite nicht im rechtsfreien Raum abspielen kann. Der Umfang der Herrschaft (also das System der spezifischen Rechte, über die ein Herrscher verfügt) muss geregelt sein. Ohne bestimmte Gesetze oder Gewohnheiten, die den Handlungsspielraum der Herrschenden festlegen und (mehr oder weniger) klar umreißen, wäre Herrschaft überdies nicht von Macht zu unterscheiden: Herrschaft als Befehlsgewalt gäbe es ohne rechtmäßig festgelegte Befugnisse nur im Umfang der tatsächlichen Macht der Mächtigen; Gehör würde finden, wer sich innerhalb einer Gruppe durchsetzen kann.⁵² Erst die institutionelle Sicherstellung von Befugnissen, die den individuellen Handlungsrahmen zwar festlegt, gleichzeitig jedoch überhaupt ermöglicht bzw. sogar übersteigt, stellt die herrschaftliche Sicherung von Macht dar, an welcher den Mächtigen ganz offensichtlich gelegen war.⁵³ Im frühen Mittelalter, am Übergang zum Feudalzeitalter etwa, galt gemeinhin noch das Gewohnheitsrecht.⁵⁴ Das Handeln der Herrscher orientiert sich innerhalb dieser Rechtsform an Erfahrungen und Gewohnheiten; willkürliches Agieren wird durch all jene unterbunden, in deren Macht es steht, das Handeln eines Herrschers zu beeinflussen. Von daher ist Erwartbarkeit ein wichtiger Aspekt dieser Art der Institutionalisierung, trägt doch die Erfüllung von Erwartungen dazu bei, Handlungen in eine stabile Ordnung zu überführen.⁵⁵ Damit werden allerdings gleichzeitig Gewohnheiten *erzeugt*, die Handlungen und ganze Handlungsmuster auf Dauer stellen.⁵⁶

Die konkreten Rechte des Adels haben sich dann im Rahmen der Entwicklung der feudalen Ständegesellschaft historisch ausdifferenziert (und die Rechte unterscheiden sich je nach Zeit und Ort gemäß den geltenden Rechtsgewohnhei-

51 Es werden vier Elemente vorgestellt, die als wesentlich für die Legitimation von Macht und Herrschaft gelten können. Cf. zu den Rechten Störmer, Adel, zum Geburtsadel Kern, Gottesgnadentum, zur Adelherrschaft Brunner, Bemerkungen, und zum Tugendadel Lubich, Tugendadel. Eine umfassende Analyse dieser Elemente und ihrer komplexen Interferenzen würde den Rahmen der hier angestellten Überlegungen sprengen. Das müsste mit einem historischen Fokus auf diese Formen noch genauer überprüft und gegebenenfalls ergänzt werden.

52 Bourdieu, Meditationen, S. 311, und historisch Elias, Prozeß, Bd. 1, S. 245.

53 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 132–138.

54 Art. «Gewohnheitsrecht», in: LexMA. Cf. auch Bloch, Société, S. 165–170.

55 Cf. Luhmann, Systeme, S. 396–399.

56 Strohschneider, Institutionalität, S. 11.

ten).⁵⁷ Hergeleitet werden können die Rechte der Landesfürsten im 12. Jahrhundert zum Teil aus den Möglichkeiten (und Notwendigkeiten) mächtiger Familienverbände, die bereits im 10. Jahrhundert und früher die Gebiete im heutigen Deutschland beherrschten. Adel und Adelherrschaft sind entsprechend im Zusammenhang zu sehen mit der ständisch organisierten Gesellschaft: Die Veränderungen verdanken sich vor allem landwirtschaftlichen Verbesserungen und der dadurch ermöglichten Expansion der bevölkerten Gebiete.⁵⁸ Mit zunehmend komplexer Organisation und der Veränderung hin zu einer stratifizierten Gesellschaft steigt das Bedürfnis, einmal erworbene Ressourcen – vor allem Landbesitz – in der Familie zu bewahren und also erbrechtlich zu schützen. In der Feudalzeit bauen die Herrscher aufgrund des wirtschaftlichen Aufschwungs ihre Herrschaftsbereiche – in konkret geografischem Sinne – enorm aus, so dass größere Gebiete von wenigen Personen regiert werden.⁵⁹ Das aber trägt zu einer Ausdifferenzierung der Elite bzw. zur Verstärkung des Lehnswesens bei: Auf der einen Seite nämlich nehmen die Distanzen zu, die im Rahmen der Landesherrschaft überwunden werden müssen, auf der anderen Seite die personalen Verbindungen.⁶⁰ Nicht zuletzt geht es auch um das Delegieren von Herrschaft, das heißt die Möglichkeit, herrscherliche Aufgaben und Rechte an Dritte zu übertragen. Dass die Rechte ab dem 12. Jahrhundert zunehmend in Rechtsbüchern, wie etwa dem Sachsenspiegel (erstes Drittel 13. Jahrhundert), festgelegt werden, verdankt sich dabei der neu etablierten Landesherrschaft: Im Rahmen zunehmender Komplexität von Machtverhältnissen müssen sich sehr viel größere Personenkreise auf identisches Recht berufen (können); das alte Gewohnheitsrecht wird im Zuge der Festlegung von Landesgrenzen, die zahlreiche familiengebundene Herrschaftsbereiche überspannen, an die veränderten Bedingungen angepasst, vereinheitlicht und schriftlich fixiert.⁶¹

Vor allem jedoch über die Gerichtsbarkeit, die dem Herrscher obliegt, nimmt die adelige Elite Einfluss auf das Handeln der Beherrschten.⁶² Die Hochgerichtsbarkeit – also das Urteilen im Falle schwerer Verbrechen – liegt bei den Territorialherren und verleiht diesen Macht und enormen Einfluss; gleichzeitig

57 Cf. Bloch, *Société*, S. 170–175, und Störmer, *Adel*.

58 LeGoff, *Hochmittelalter*, S. 39 ff.

59 Besonders in den Fürstentümern, die auf dem heutigen Gebiet Deutschlands und – etwas weniger umfangreich – Italiens liegen, werden in der Konkurrenz zum Kaiser die Grundlagen regionaler Herrschaft gelegt. In Frankreich hingegen, das nicht vom Investiturstreit betroffen war, konnte der König eine bis heute anhaltende Zentralisierung durchsetzen und aufrechterhalten. Cf. LeGoff, *Hochmittelalter*, S. 111–115. Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 141–146.

60 Mayer, *Staat*, hat diesen Übergang vom Personenverband- zum institutionalisierten Flächenstaat grundlegend beschrieben. Cf. dazu Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 350 ff., Bumke, *Kultur*, S. 37, und Soeffner, *Appräsentation*, S. 62.

61 Bumke, *Kultur*, S. 34.

62 Störmer, *Adel*, S. 27.

aber obliegt dem Herrscher mit der ordentlichen Rechtsprechung eine große Verantwortung – nicht zuletzt für die Ordnung in seinem Herrschaftsbereich.⁶³ Und in diesem Sinne kann feudالzeitliche Adelherrschaft zunächst tatsächlich als «Inbegriff der Rechte eines Herren über Sachen und Personen» verstanden werden:⁶⁴ Der adelige Herr ist zu bestimmten Handlungen berechtigt, so dass er eine normierte Macht über Beherrschte ausüben kann. Die Rechte über die Sachen beziehen sich auf Landbesitz und die auf dem Land bzw. im Besitz eines Akteurs oder einer Familie befindlichen Objekte. Entsprechend resultieren Macht und Reichtum aus dem (land-)wirtschaftlich nutzbaren Land, über das ein Akteur (ein Herrscher und dessen Familie) verfügt.⁶⁵ Gekoppelt an diesen Landbesitz sind folglich die Rechte über jene Personen, die – neben der Gerichtsbarkeit in größeren Herrschaftsbereichen – dem eigenen Haushalt angehören.⁶⁶ Da bei den Adligen mit entsprechendem Landbesitz auch Personen über die *familia* im engeren Sinne der Blutsverwandtschaft hinaus in den Hausstand integriert sind, erweitert sich der Rechtsraum zwangsläufig. Diese Konstellation wird dann auf immer größere Gruppen übertragen bzw. ausgeweitet, als die Mächtigen den verfügbaren Raum quasi lückenlos unter sich aufteilen. Die komplexen Rechtstexte, welche zu jener Zeit entstehen, regulieren demnach das Zusammenleben heterogener Gruppen unter wechselnden Herrschern in relativer Stabilität und überpersonaler Legitimität.

Die Rechte eines Landesherrn sind somit konstitutiver Bestandteil feudaladelliger Herrschaft: Sie legen fest, in welchem Maß ein Adelliger handeln und über andere verfügen kann. Zwar sind die Grenzen der personengebundenen Adelherrschaft weniger stark fixiert, als es etwa im modernen Rechtsstaat der Fall für die gewählten Volksvertreter ist;⁶⁷ doch ist das Handeln des Herrschers, über mögliche individuelle Persönlichkeit und Befähigung hinaus, durch die Rechte reguliert und beschränkt. Somit organisieren und legitimieren die Rechte vor allem das Handeln eines adeligen Herrschers, wobei die Rechte selbst durch die Herrschaft reguliert werden. Um also überhaupt im Rahmen dieser Rechte handeln und Befehle erteilen zu können, muss ein Akteur zunächst einmal als Herrscher anerkannt sein.

Der rechtmäßige Umfang der Handlungsfähigkeit kann somit als zentraler Unterschied zwischen Macht und Herrschaft gesehen werden: Der institutionelle

63 Art. «Gericht, Gerichtsbarkeit», in: LexMA. Cf. Bumke, Kultur, S. 34 ff.

64 Wenzel, Repräsentation (1980), S. 343. Dazu Brunner, Herrschaft, pass., und Störmer, Adel, S. 15.

65 Cf. Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 92 ff., in der Bemerkung zur gesellschaftlichen Stärke.

66 Brunner, Haus, und Wenzel, Repräsentation (1980).

67 Cf. die Grundgesetze moderner Demokratien, in denen die Staatsgewalt rechtlich gebunden ist.

Rahmen trägt dazu bei, den Handlungsspielraum des Herrschers festzulegen, gleichzeitig die individuellen Fähigkeiten zu übersteigen und von der konkreten Situation zu abstrahieren. Besonderes Gewicht muss von daher auf die Berechtigung zur Herrschaft gelegt werden. Vor allem in Gesellschaften, in denen der Zugang zu politischer Herrschaft nicht durch entsprechende Leistungen oder Qualifikationen geregelt ist, stellt sich das Problem der Legitimation: Jeweils muss geklärt werden, wer unter welchen historischen Bedingungen Herrschaft erlangen kann. Während sich die Rechte demnach als zwar konstitutiver Teil von institutioneller Herrschaft erweisen, unterliegt die Berechtigung zur Herrschaft doch eigenen, regulierenden Voraussetzungen. Ohne Zugangsberechtigung wäre Herrschaft nämlich wiederum nicht von faktischer Macht zu unterscheiden: Sie könnte – frei von überpersonalen Bedingungen – von jedem Akteur beansprucht werden und wäre auf Prinzipien der Selbstorganisation zurückgeworfen.⁶⁸ Von daher muss sich der potenzielle Herrscher in der Regel als zur Herrschaft berechtigt erweisen: Bereits in der griechischen Antike standen – etwa in der demokratischen Phase einer *polis* – bestimmte Ämter nur bestimmten Akteuren offen. Die Position innerhalb der Regierung, die *pro forma* von einem aus dem Volk (*demos*) übernommen wurde, war an das Jahreseinkommen gebunden und strikt gestaffelt.⁶⁹

Im Zusammenhang mit feudaladeliger Herrschaft stellt sich nun ebenfalls die Frage nach der spezifisch historischen Form der Legitimation des Zugangs: Für die Ausübung von adeliger Herrschaft – das hängt unmittelbar mit der Konzeption des Adels zusammen – erweist sich dann vor allem die Geburt als entscheidend, denn die Zugehörigkeit zu einer herrschenden Familie stattet den Herrn in der Regel mit den Rechten eines Herrschers aus.⁷⁰ Adel bezieht sich somit auf Familien und Familienverbände, die erblich zur Ausübung von Herrschaft bevorrechtet sind: Wer dem Adel angehört, ist von Geburt zur Herrschaft berufen.⁷¹ Das Geburtsrecht ist eine historische Form der Legitimation, mit der die Herrschaft – durch patrilineares Erbrecht, den entsprechenden Namen und vor allem Landbesitz – an bestimmte Familien gebunden wird. Der Vorteil des Erbrechts liegt in der Funktion von Titeln, die den Erben mit einer spezifischen, überpersonalen Handlungsfähigkeit ausstatten.⁷² Mit zunehmendem Einfluss

68 Zu solchen Formen der Autopoiesis Luhmann, Systeme, S. 60 ff.

69 Kitto, Griechen, S. 70 f.

70 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 88 ff. mit Anm. 49 (S. 476 ff.), Bloch, Société, S. 395 ff., und Bumke, Kultur, S. 37.

71 Art. «Adel», in: LexMA, Sp. 119. Cf. dazu Brunner, Haus, S. 116 f.

72 Zu den Bemühungen um den Macht- und Herrschaftserhalt sowie um die Regulierung der Weitergabe cf. Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 86, der hier auf die Schließung sozialer Positionen innerhalb der Gesellschaft verweist. Dabei ist zu bedenken, dass die Struktur der Machtverteilung (der je konkrete Herrschaftsbereich) die Macht widerspiegelt, die Herrschaftsform selbst jedoch in erster Linie die legitime Möglichkeit, diese Struktur zu sichern.

sind mächtige Familien darauf bedacht, ihren Einfluss über den Generationswechsel hinaus zu erhalten: Solange die Herrschaft von der Macht einzelner Akteure ausgeht, ist eine Kontinuität nicht oder nur schwerlich gewährleistet. Das Geburtsrecht hingegen kann zumindest die Berechtigung einer Familie zur Ausübung von Herrschaft sicherstellen, wodurch der Erbe nicht mehr so unmittelbar den Konkurrenzkämpfen um die Herrschaft ausgesetzt ist wie jener Vorfahr, der das Erbrecht für seine Nachkommen sichern konnte.⁷³ Im Rahmen einer Dynastie, die genealogisch legitimiert ist, muss nicht jedes Mal die gesamte Macht eingesetzt werden, um eine bestimmte soziale Position zu erreichen. Die Handlungsfähigkeit eines Erben hängt damit – im Positiven wie im Negativen – an den Errungenschaften seiner Ahnen.⁷⁴ Von daher waren auch die Ministerialen darum bemüht, ihren Stand vom Dienstadel in Geburtsadel umzuwandeln.⁷⁵ Solange die Dienstleute der Herrscher (Unfreie oftmals, also Emporkömmlinge niederen Ursprungs) durch Tatkraft und Glück ihre soziale Stellung verbessern konnten, stand dem Aufstieg der Glücklichen nichts im Wege;⁷⁶ die Nachkommen indes waren – solange es in diesen Rängen der Gesellschaft kein Erbrecht gab – den gleichen Ungewissheiten und Prüfungen ausgesetzt wie ihre Vorfahren. Insofern also werden die Risiken von Misserfolg und Scheitern in sozialen Machtkämpfen durch Geburts- und Erbrecht entschieden gemindert.

Mit der Geburt aber fällt dem Erben zugleich eine spezifische Verantwortung zu: Es gilt, das Erbe zu bewahren und an die nächste Generation zu übergeben. Die Schwierigkeit – vor allem in einer Gesellschaft, deren kriegerische Elite sich (dem Selbstverständnis nach zumindest) durch das Tragen von Waffen behaupten muss⁷⁷ – besteht darin, die mit Herrschaft verbundene Macht zu erhalten. Ohnehin sind Machtverlust und gesellschaftlicher Misserfolg auch durch die rechtliche Bindung von Titel und Vermögen an eine Familie nicht zu überwinden: Die faktischen Machtverhältnisse innerhalb des Adels verschieben sich nämlich durch Kriege, Fehden oder Intrigen permanent.⁷⁸ Somit zeigt sich, dass die Organisation des Zugangs zwar einen zentralen, aber eben nur *einen* Aspekt institutioneller Herrschaft darstellt. Für den Herrscher ist also nicht nur die kon-

73 Durch solche Prozesse werden schließlich Dynastien gegründet. Inwiefern damit allerdings die Handlungsfähigkeit gesichert und auf Dauer gestellt ist, hängt jedoch nicht zuletzt von der Macht der Konkurrenten ab. Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 132–138.

74 Zur Bedeutung und Verantwortung des Individuums in der Genealogie cf. Oexle, Memoria, S. 312–317, sowie Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 189 ff.

75 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 48–51. Dazu LeGoff, Hochmittelalter, S. 65, und Bumke, Kultur, S. 48–51.

76 LeGoff, Hochmittelalter, S. 65.

77 Den militärischen Aspekt, den Elias, Prozeß, Bd. 1, S. 356–376, in drastischen Bildern schildert, relativieren die Arbeiten Althoffs, wie Althoff, Macht; ders., Spielregeln, oder ders., Kontrolle.

78 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 133.

krete Herrschaft entscheidend, sondern das geltende Herrschaftssystem überhaupt: Ohne dass die Herrschaft in der entsprechenden Form anerkannt wäre, ließe sich keine auf Geburtsrecht und Titel abgestellte Obrigkeit durchsetzen.

Die Geburt sichert den Adeligen die Herrschaft unter der Voraussetzung, dass sie als legitime Erben einer adeligen Familie gelten können. Insgesamt aber muss die Adelherrschaft überhaupt als solche anerkannt sein, damit diese Form der Legitimation wirksam werden kann. In einer konstitutionellen bzw. parlamentarischen Monarchie oder gar einer Demokratie hat die Zugehörigkeit zum Adel nicht mehr die gleiche Bedeutung wie im Feudalzeitalter:⁷⁹ Der Zugang zur Herrschaft basiert auf Legitimationsmustern, die vom eigentlichen Herrschaftssystem entkoppelt sind, so dass auch die Geburt nicht die schlechthinnige Berechtigung darstellt, sondern nur eine historische Form der Legitimation. Die Zugangsbeziehung für die Herrscher muss also von der grundlegenden Legitimation der Herrschaft überhaupt differenziert werden. Von daher ist nach der konkreten Form der Herrschaftslegitimation zu fragen: Herrschaft, als institutionelle Organisationsform von Macht und sozialen Beziehungen, muss – sobald sie auf Dauer gestellt und von situativen Legitimationen abstrahiert wird – als diese Organisationsform legitimiert werden. Zwar kann Herrschaft die Beherrschten in der Entscheidungsfindung entlasten, sie wäre aber auch in diesem Falle nicht von faktischer Macht zu unterscheiden, würde sie nicht als vorteilhaft empfunden und entsprechend anerkannt.

Für die stratifizierte Feudalgesellschaft erweist sich Adelherrschaft als das bestimmende Modell, das sich in konkreter Abhängigkeit von den historischen Prozessen entwickelt hat:⁸⁰ Die Herrschaft bestimmter Familien resultiert in einigen Fällen sogar noch aus deren Macht im Frühmittelalter.⁸¹ Allerdings ist die Berechtigung zur Herrschaft in der Gesellschaft im Laufe der Zeit erblich geworden und hat sich weitgehend von der faktischen Macht gelöst. Die Herrschaft liegt somit nicht mehr zwangsläufig bei den mächtigsten Akteuren (obgleich das lange Zeit der Fall bleibt), sondern bei Akteuren, denen das Recht zur Herrschaftsausübung qua Geburt zusteht.⁸² Die Legitimation beruht nicht mehr auf der individuellen Befähigung zur Herrschaft – etwa durch körperliche oder geistige Vorzüge (charismatischer Charakter) –, sondern auf einer dynastischen Be-

⁷⁹ Cf. Elias, *Gesellschaft*, S. 151 f., zur sozialen und persönlichen Existenz der Adligen.

⁸⁰ Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 251, sowie Bumke, *Kultur*, S. 37, und allgemein Störmer, *Adel*.

⁸¹ Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 134 f., sowie Bumke, *Kultur*, S. 43, und LeGoff, *Hochmittelalter*, S. 111.

⁸² Natürlich waren die durch Geburt Berechtigten lange Zeit die Mächtigsten, denn das Erbrecht zielt darauf ab, bereits erworbene Ressourcen (akkumulierend) an legitime Nachfolger weiterzugeben. Cf. historisch Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 188 f., prinzipiell Bourdieu, *Unterschiede*, S. 187–193.

rechtiung (traditioneller Charakter).⁸³ Die neuen Vorstellungen aber, auf welchen die Legitimation beruht, müssen (wo sie nicht bereits in irgendeiner Form existieren) inauguriert werden. Es sind somit die Führungsgruppen selbst, die – z. B. mittels entsprechender Autoritäten – dafür sorgen müssen, dass die entsprechenden Vorstellungen bei den Beherrschten bekannt werden und Anerkennung finden.

Die Rolle, die der Kirche bei der Vermittlung entsprechender, die adelige Herrschaft begründender Vorstellungen zukommt, kann in diesem Rahmen kaum überschätzt werden.⁸⁴ Dabei ist die Kirche nicht nur ein Instrument der Propaganda. Es sind vor allem die ebenso einflussreichen wie gebildeten Entscheidungsträger der Amtskirche, die – in deutlicher Nähe zur weltlichen Macht – das Bedürfnis nach Legitimation befriedigen: Die Geistlichen verfügen über das notwendige Wissen, mittels Analogien irdische Strukturen mit theologisch-sinnstiftender Bedeutung aufzuladen. Insofern erscheint etwa die theoretische Unterteilung der mittelalterlichen Gesellschaft in Lehrstand (*oratores*: Mönche), Wehrstand (*bellatores*: Ritter) und Nährstand (*laboratores*: Bauern) als Möglichkeit, gewisse Strukturen zu erklären.⁸⁵ In erster Linie aber diente diese Unterteilung dazu, die durch Stratifikation entstandenen Positionen der Elite rückwirkend in theologischen Vorstellungen zu verankern und auf diese Weise zu legitimieren.⁸⁶ Die ideale, dreigeteilte Gesellschaft, die in theologischen Konstellationen fundiert wird, erweist sich somit als Deutungsangebot für einen idealen Status quo durch die Elite selbst. Die Trennung der mittelalterlichen, stratifizierten Gesellschaft in drei Stände ist von daher eine überaus kluge, mit Sicherheit suggestiv wirkende historische Vorstellung, nicht aber eine historische Tatsache.⁸⁷ Die Vorstellung trägt jedoch dazu bei, die Herrschaft in einem Sinnsystem

⁸³ Lubich, Tugendadel, S. 252. Begriffe nach Weber, Wirtschaft, S. 124.

⁸⁴ Cf. Duby, Ordnungen, S. 141. Bumke, Kultur, S. 34: «Die Vorstellung, daß alles Recht in Gott seine Wurzel hat, war im Mittelalter Gemeingut.» Dazu Kiening, Gegenwartigkeit, S. 11.

⁸⁵ Duby, Ordnungen. Cf. Bumke, Kultur, S. 39–43.

⁸⁶ Oexle, Geschichte, S. 500; grundlegend Duby, Ordnungen. Das erklärt die entstehenden Verkürzungen, das heißt die Ausblendung etwa all jener Gruppen, die – wie Barbaren, Ketzer und Artisten etc. – in diesem starren Konzept keinen Platz haben. Cf. dazu Borst, Barbaren.

⁸⁷ Die Unterteilung der Elite in Wehrstand und Lehrstand, mit der die idealen Aufgaben der Ritter und der Mönche auf den Punkt gebracht sind, greift ab einem gewissen Zeitpunkt nicht mehr in dieser Absolutheit: Als sich im 13. Jahrhundert mit Handwerkern und Kaufleuten neue soziale Schichten in der Gesellschaft etablieren und spezifische, ihrer tatsächlichen Macht adäquate Rechte für sich beanspruchen, gehen damit zwingend Veränderungen der Vorstellungen einher, mit denen die bestehende Ordnung legitimiert wird. Mit der Veränderung gesellschaftlicher Strukturen werden zwangsläufig auch die Legitimationsmuster infrage gestellt (cf. Voigt, Memoria, S. 25). Allerdings tragen gerade die Legitimationen zu einer Stabilität sozialer Ordnung bei, gegen die sich auch soziale Umbrüche durchsetzen müssen. Neben die Geschichte sozialer Veränderungen müsste demnach eine Geschichte der Legitimationsformen treten, auf deren Grundlage die jeweiligen Machthaber ihre Handlungsfähigkeit begründen.

zu verankern, das – in seiner schematischen Stringenz – die sozialen Positionen an konkrete Aufgaben bindet und derart legitimiert. Die Herrschaft, die in einem rechtlich festgelegten Umfang einem durch Geburt berechtigten Akteur zufällt, lässt sich dadurch den Beherrschten gegenüber als Folge einer gesellschaftlich notwendigen Aufgabenteilung begründen.

In der historischen Situation feudaler Adelherrschaft gilt gegenüber besonderer Auszeichnung (wie Stärke oder Schönheit) demnach eher die Nachweisbarkeit einer legitimen Geburt als notwendige Voraussetzung für Herrschaft. Allerdings (und das zeigt deutlich die praktische Verbindung der reinen Typen von Herrschaftslegitimation, welche Weber behauptet hat) gewinnt mit dem Glauben an herrschaftliches Blut, das zur Stabilität von Königtum und Adelherrschaft beiträgt, die Vorstellung einer besonderen körperlichen Auszeichnung wieder an Bedeutung. Zwar haben physische Merkmale nicht die gleiche Bedeutung wie im Stammeszeitalter, als die Herrschaft physisch und psychisch herausragenden Persönlichkeiten oblag, doch ist die körperliche Erscheinung eine Eigenschaft, die in der Praxis nie an Bedeutung verloren hat.⁸⁸ Das antike Ideal der *kalokagathia*, der Verbindung von Schönheit und Gutsein (griech. *kálos* [schön] und *ágathos* [gut]),⁸⁹ spielt eine entscheidende Rolle in der Perzeption von Macht und Herrschaft, von Adel mithin, bis weit in die Renaissance.⁹⁰ Dabei verschiebt sich der Fokus jedoch deutlich von rein physischen (bzw. regelrecht physiognomischen) Merkmalen hin zur Gesamterscheinung, zu Auftreten, Gebaren und vor allem: zum *Sein*.⁹¹

Ab dem 12., besonders aber im 13. Jahrhundert, mit dem aufstrebenden Dienstadel, den erstarkenden Kaufleuten und erhöhter Konkurrenz um einträgliche Posten sowie Gunst und Gnade der Mächtigen,⁹² setzt sich neben dem Geburtsdann immer mehr der Geistes- oder Tugendadel als wesentliches Attribut von Herrschaft durch.⁹³ Das erworbene gesellschaftliche Ansehen hängt deshalb zunehmend am – ideellen – Ausweis hervorragender Eigenschaften: Der adelige Herrscher im 12. oder 13. Jahrhundert ist nicht mehr ausnahmslos Krieger und schöner Beschützer von Land und Leuten; als Edelmann muss er neben Geburt

88 Wenzel, Repräsentation (1990), S. 181 ff. Jaeger, Entstehung, S. 204–207.

89 Bourriot, Kalos, bes. S. 99 f.

90 Jaeger, Entstehung, S. 155 f., zu Castiglione. Cf. auch Wenzel, Repräsentation (1990), S. 181.

91 Darauf, wie sehr die Existenz von Führungsgruppen an diesen – durch Habitualisierung tatsächlich wesentlich gewordenen – Erscheinungsformen hängt, verweist neben Elias, Gesellschaft, S. 201 ff., auch prinzipiell Bourdieu, Soziologie, S. 58.

92 Jaeger, Entstehung, S. 343.

93 Cf. Lubich, Tugendadel.

und Mut ritterlichen Anstand und Tugend nachweisen, wenn er zu Ansehen gelangen möchte.⁹⁴ In den entsprechenden Diskursen der Epoche zeigt sich,

daß man Adligkeit (oder: «Edel-Sein») und Tugenden dialektisch miteinander verknüpfte und den Geburtsvorrang nicht als einzige Anforderung für diese Qualität darstellte. Die Verschränkung beider Eigenschaften sah in der dabei geäußerten Theorie so aus, daß Tugend zumindest adelsähnlichen Rang verlieh, Geburtsadel aber durch Lasterhaftigkeit obsolet werde.

(Lubich, Tugendadel, S. 251)

Doch muss der theoretische Charakter dieser Überlegungen bedacht werden: «In der Praxis [nämlich] ist festzustellen, daß kein Adeligter seine Standesqualität durch untugendhaftes Verhalten verloren hätte».⁹⁵ Für einen Mächtigen ist demnach das öffentliche Ansehen nicht unbedingt an Tugenden gebunden und sein Verhalten wird nicht ausschließlich an einem theoretischen Ideal gemessen. Entscheidend aber ist, dass das Normensystem (neben der Fundierung in christlichen Glaubenswahrheiten – und überhaupt der Vermittlung dieses eigentlich bereits antiken Wissens – durch die gebildeten Geistlichen)⁹⁶ einem Weltbild angeglichen wird, das Wert legt vor allem auf rationale und intellektuelle Fähigkeiten.⁹⁷ Es geht darum, dass der weltliche Adel seine geburtsrechtlich geregelte Macht durch eine spezifische Befähigung legitimiert. Bereits bei Platon sollte die Gewalt im Staat von speziell ausgebildeten «Fachleuten» ausgehen;⁹⁸ durch dieses Herrschaftsideal aber greift ein elitäres (oder ständisches) Denken Platz, welches sich nicht mehr mit den ursprünglichen Idealen der demokratischen *polis* verträgt. Dabei sind diese «Philosophenkönige» aufgrund der Verpflichtung zur

⁹⁴ Allgemein Lubich, Tugendadel. Ganz in diesem Sinne auch Jaeger, Entstehung, und – mit stark psychologisierender Argumentation – Elias, Prozeß.

⁹⁵ Lubich, Tugendadel, S. 251.

⁹⁶ Cf. Jaeger, Entstehung, und Van Engen, Letters.

⁹⁷ Lubich, Tugendadel, S. 262, nennt «*nobilitas*, *virtus* und *utilitas*», also eigentlich Edelkeit (oder Adel), Tugendhaftigkeit und Tüchtigkeit, als die Vorstellungen bestimmende, aus der lateinischen antiken Tradition übernommene Begriffe und Konzepte. Einzelne Tugenden und deren Verbreitung werden im Band zur Curialitas, der Grundfragen zur höfisch-ritterlichen Kultur stellt, behandelt (cf. Zotz, Urbanitas). Cf. zum Seelenadel des Herrschers als Ausdruck einer Tradition von Gesinnungsadel, der unabhängig von hoher Geburt oder Reichtum gelte, Curtius, Literatur, S. 188 (mit dem Verweis auf Boethius, De Cons. III pr. 6: «Wenn also Adel etwas Gutes an sich hat, so ist es nach meiner Meinung allein dies, dass den Adelige[n] die Notwendigkeit auferlegt zu sein scheint, der Tugend der Ahnen keine Unehre zu machen»; *Quodsi quid est in nobilitate bonum, id esse arbitror solum, ut imposita nobilibus necessitudo videatur, ne maiorum virtute degeneret*).

⁹⁸ Giannarás, Wachthaus, S. 169 f.

Wahrheit als dem höchsten Ideal quasi nobilitiert und treten eine wohl begründete Herrschaft an – die Herrschaft der Besten, die Aristokratie.⁹⁹ Die Legitimation beruht demnach auf einer ganz spezifischen, an ethischen Werten gemessenen Befähigung. Dabei fällt stets die enge Beziehung von Adel und ‹Tugend› (*arete, virtus*) auf, «so zwar, daß nur der adelige Mann Tugend besitzt, zu ihr geboren ist, daß diese aber die strenge Verpflichtung in sich trägt, mit harter Anstrengung zu ihr sich zu bilden».¹⁰⁰ In diesen Vorgängen lasse sich demnach ein Grundthema ausmachen, das «von der griechischen Polis über die römische Nobilität und ihre Rezeption durch das Christentum bis zu den adligen Menschenbildern der ritterlich-höfischen Kultur, des Humanismus und der nationalen Adelstypen der frühen Neuzeit» zu verfolgen sei.¹⁰¹

Im hohen Mittelalter jedoch geht es, in erster Linie aufgrund zunehmender Konkurrenz zwischen den weltlichen und den hervorragend ausgebildeten geistlichen Machthabern,¹⁰² darum, ein Wertsystem für die Legitimation von Herrschaft zu etablieren. Tugenden können dabei als Sinnsystem gelten, das innerhalb der Elite Herrscher und Herrschaft mit Legitimität ausstattet: Tugendadel als ein Normensystem, welches einerseits als «Element der Hierarchisierungs- und Teilhabeauseinandersetzungen innerhalb der Ritterschaft» diene und andererseits gewährleisten konnte, dass «die Herrschaftsschicht sich markant von den Beherrschten abzusetzen vermochte».¹⁰³ Der Tugendadel gewinnt von daher mit den sozialhistorischen Umbrüchen im 12. Jahrhundert enorm an Bedeutung. Lubich macht allerdings auf die Brüche in der Entwicklung aufmerksam, so dass gerade die oft bemerkte Instrumentalisierung des Konzeptes durch soziale Aufsteiger für die Legitimation von Macht und Herrschaft nicht ganz klar zu bestimmen ist. Der Wechsel von den «Adelstugenden», wie sie schon die Antike kennt, zum christlich fundierten «Tugendadel», der um 1200 als «Normenbündel» seinen Ausdruck auch in der Literatur des Adels findet, lässt sich historisch aber recht gut nachvollziehen.¹⁰⁴ Die Anforderungen an die Herrscher nämlich verändern sich in Abhängigkeit von den durch Konkurrenz bedingten Umstrukturierungen innerhalb der adeligen Schicht – und weniger in Bezug zu den Beherrschten.¹⁰⁵ Nicht nur die Beherrschten, sondern gerade die Herrscher selbst sind auf die Legitimation ihrer Positionen und Aufgaben angewiesen:¹⁰⁶ Die Herrschaft der adeligen Familien organisiert die sozialen Beziehungen in der

⁹⁹ Kitto, Griechen, S. 134.

¹⁰⁰ Brunner, Haus, S. 116 f.

¹⁰¹ Brunner, Bemerkungen, S. 352 mit Anm. 54.

¹⁰² Cf. Ehler, Schulen, und Ehlers, Klosterschulen, sowie Jaeger, Schools.

¹⁰³ Lubich, Tugendadel, S. 252.

¹⁰⁴ Lubich, Tugendadel, S. 252, dazu Wenzel, Repräsentation (1980).

¹⁰⁵ Dezidiert gegen Lubich, Tugendadel, S. 257, der den Tugendadel als Legitimationsstrategie der Herrschaft gegenüber den Beherrschten versteht.

¹⁰⁶ Voigt, Memoria, S. 24.

stratifizierten Gesellschaft zwar ganz unweigerlich, und den Adeligen fallen durch die Geburt ganz bestimmte Rechte zu, die sie mit Handlungsfähigkeit und einer Befehlsgewalt gegenüber den von ihnen Beherrschten ausstatten; der Tugendadel als Sinnsystem scheint dennoch von enormer Bedeutung, da die legitimierenden Vorstellungen direkt auf die konkret herrschenden Akteure bezogen werden (können) und regelrecht als Ausweis einer spezifischen, legitimierenden Befähigung erscheinen. Die abstrakte Berechtigung zur Herrschaft durch die Geburt erhält eine konkrete, an die Person (zurück-)gebundene Legitimation. Von daher ist Selbstlegitimation ein wesentlicher Aspekt von Herrschaft; insbesondere bei Herrschaft, die faktisch allein an der Geburt hängt und von jeder anderen Befähigung abstrahiert.

Es können hier gar nicht alle Elemente der Legitimation feudaladeliger Herrschaft in ihren historischen Wandlungen nachgezeichnet werden;¹⁰⁷ die ausführliche Betrachtung des Tugendadels jedoch ist insofern von Bedeutung, als die Förderung höfischer Dichtung mit der Tugendhaftigkeit der adeligen Auftraggeber und Rezipienten verbunden, wenn nicht sogar begründet wird. Wie schon bei der Herrschaft stellt sich jedoch auch bei der Legitimation die Frage, welches Prinzip eigentlich hinter den Formen steckt: Dass die Vorstellung vom Tugendadel die Aristokratie legitimiert, die Geburt der Adeligen in der Feudalgesellschaft den einzig legitimen Zugang zu Herrschaft darstellt und die jeweiligen Rechte den Umfang der Handlungsmöglichkeiten des Herrschers anerkanntermaßen festlegen, ist historisch bedingt; die Formen können somit nicht selbst für Legitimität sorgen (sonst wären sie nicht historisch bedingten Veränderungen unterworfen, sondern von absoluter Gültigkeit). Legitimation muss demnach auf einem entsprechend legitimierenden Prinzip beruhen, das die Formen und Vorstellungen mit Geltung versieht.

3. Legitimität

Mehrfach schon ist auf jene Vorstellungen und Ideale hingewiesen worden, die einer Legitimation zugrunde liegen können; diese sinnstiftenden Elemente sind jedoch nur funktional auf die Legitimation bezogen: Auf theoretischer Ebene hingegen wird deutlich, dass sich die Legitimität nicht aus den Sinnsystemen selbst herleitet (gar nicht herleiten kann), da diese einem permanenten Wandel unterworfen und nicht uneingeschränkt gültig sind. Irgendwie also muss den Legitimationen ihre Legitimität zukommen. Doch findet sich bereits im Wort «Legitimation» ein Hinweis auf das grundlegende Prinzip, denn etymologisch geht

¹⁰⁷ Was sich wie eine historische Entwicklung ausnehmen mag, sollte jedoch als dynamische Mischung von Elementen verstanden werden, von denen sich kaum je ein einzelnes mit absoluter Gültigkeit hätte durchsetzen können.

Legitimation auf «Anerkennung» zurück: Das lateinische *legitimare* bedeutet (ein nicht eheliches Kind rechtlich) anerkennen¹⁰⁸ und geht zurück auf *legalis* (gesetzlich), das seinerseits eine Form von *lex* darstellt (für Gesetz, Verordnung, wörtlich: eine Wortformel), wobei die Form *lex* selbst noch auf *legere* zurückgeführt werden kann (lesen, ab- oder vorlesen, mit Verbindung zu griech. *légein*: zählen, berechnen). Das, was legitim ist, gilt somit, ist rechtmäßig, gültig oder anerkannt. Mit der Rechtmäßigkeit allein aber ist noch nicht geklärt, aus welchen Gründen etwas anerkannt ist bzw. Geltung beanspruchen kann. Von daher muss sich ein theoretisches Interesse nicht auf das richten, was anerkannt wird, sondern darauf, wie und warum etwas anerkannt wird bzw. überhaupt anerkannt werden kann. Anerkennung jedoch wird sehr unterschiedlich aufgefasst: Sowohl im allgemeinen als auch im spezifisch soziologischen Kontext steht Anerkennung zunächst für Prestige, Ansehen oder auch Ehre. Die Anerkennung, die einem Akteur zukommt, wird dabei – von der sozialen Welt vergeben – zu einer essenziellen Größe, denn «Anerkennung, Ansehen, das heißt ganz einfach Daseinsberechtigung».¹⁰⁹ Voraussetzung für die Frage nach Funktion und Bedeutung im Sozialen aber ist das prinzipielle Verständnis des Anerkennens. Die Auseinandersetzung mit der sozialen Form zeigt, dass es sich im Grunde um «die Befürwortung und Wertschätzung von Subjekten» handelt.¹¹⁰ Auf einer abstrakten Ebene erweist sich Anerkennung dann überhaupt als positive Bewertung von etwas.

In dieser Perspektive wird deutlich, dass sich Anerkennung nicht unabhängig von dem denken lässt, was anerkannt wird. Anerkennung ist immer Anerkennung *von etwas*, das heißt, dass das Objekt ein zentraler Teil bei der Bestimmung von Geltung ist. Zwar lässt sich das Prinzip in der theoretischen Betrachtung von konkreten Objekten abstrahieren, es bleibt aber in der Praxis zwangsläufig an Objekte gebunden.¹¹¹ Gleichzeitig wird deutlich, dass sich Anerkennung ebenso wenig von demjenigen abstrahieren lässt, der etwas anerkennt, denn erst in der Bedeutungsbildung durch ein Subjekt erhält das Objekt einen (spezifischen) Wert.¹¹² Anerkennen hat damit nicht nur eine epistemologische, sondern zugleich eine wesentlich soziale Dimension: Als Erfahrungsprozess nämlich ist Anerkennung gesteuert von dem, womit ein Subjekt in seiner Biografie sozialer Interaktion konfrontiert ist.¹¹³ Es muss jedoch gesehen werden, dass

108 Art. «Legitimation», in: Universalwörterbuch.

109 Bourdieu, Meditationen, S. 309. Diese wichtige, praktische Dimension wird noch ausführlich behandelt.

110 Honneth, Anerkennung, S. 26.

111 Sandkühler, Kritik, S. 56 f.

112 Sandkühler, Kritik, S. 56.

113 Bandelin, Anerkennen, S. 37 mit Anm. 99, weist, im Rückgriff auf Hegels Phänomenologie des Geistes, darauf hin, dass die (als prinzipiell unabgeschlossener Lernprozess vorgestellte) Erfahrung als je neu handlungsleitendes Prinzip die Anerkennung wesentlich auszeichnet. Da-

sich die Anerkennung nicht unweigerlich im Individuell-Subjektiven verliert, in der spezifischen Struktur von Erfahrungen, Meinungen und Überzeugungen. Zwar lässt sich nicht verallgemeinern, welche Normen ein Individuum tatsächlich für sich akzeptiert oder ablehnt; es lassen sich aber bis zu einem gewissen Grad die allgemein anerkannten Normen einer Gesellschaft betrachten: Das Individuum wird ja in eine Gesellschaft hineingeboren, die weitgehend ausgedeutet ist, das heißt, in der die geltenden Sinn- und Wertsysteme bereits existieren.¹¹⁴ Das Individuum also kann Normen akzeptieren oder ablehnen – es kann sich aber nur im Rahmen jener Überzeugungen und Wissensbestände bewegen, mit denen es innerhalb seiner sozialen Prägung konfrontiert wird. Die individuelle Bewertung orientiert sich somit an den Sinn- und Wertsystemen, über die ein bestimmter Akteur in einem sozialen (und historischen) Kontext zu einem gegebenen Zeitpunkt verfügt und die für ihn gelten.¹¹⁵ Dabei ist noch zu differenzieren, ob die Werte auf Wissen oder bloßer Annahme basieren: Wissen ist, als wahre Überzeugung, fundiert in entsprechenden Rechtfertigungen; einer Überzeugung hingegen müssen nicht unbedingt empirische Belege zugrunde liegen. Für die Anerkennung reicht somit ein Glaube hin, der auf entsprechende Autoritäten sich berufen kann.¹¹⁶ Die Anerkennung, als positive Bewertung von etwas durch jemanden aufgrund von Wissen oder Überzeugung, hat jedoch eine unhintergehbare Voraussetzung: Der Anerkennung liegt ganz wesentlich das Erkennen von etwas zugrunde. Es kann von einem Subjekt nur das anerkannt werden, was zuvor erkannt worden ist.

Erkennen kann als ein auf Verstehen und geistiges Erfassen, mitunter aber auch bloß auf Identifizieren ausgerichteter Prozess eines Subjekts in Bezug auf bestimmte Objekte verstanden werden.¹¹⁷ Dabei lässt sich Erkennen zunächst ganz wesentlich differenzieren: Der verstehenden Wahrnehmung (Apperzeption) nämlich geht, konzeptuell weiter gefasst, die sinnliche Wahrnehmung (Perzeption) voraus.¹¹⁸ Damit ist eine interpretierende, epistemische Leistung von der einfachen Beobachtung unterschieden. Die sinnliche Wahrnehmung (sc. die Fähigkeit, mithilfe der Sinnesorgane Informationen aus der Umwelt aufzunehmen) soll nicht in aller Ausführlichkeit betrachtet werden. Die Auseinandersetzung mit

bei betont Bandelin, S. 63, den Aspekt des Kampfes im Sozialen, der schon die Überlegungen von Honneth, Kampf, grundlegend bestimmt.

114 Soeffner, Appräsentation, S. 47.

115 Sandkühler, Kritik, S. 120.

116 Sandkühler, Kritik, S. 120: «Anerkennung gründet in immer schon bewährten Erfahrungen, in Treu- und Glauben-Gewohnheiten, in der Glaubhaftigkeit von Autoritäten, in als richtig unterstellten Kriterien von Nutzen und Erfolg».

117 Art. «Erkennen», in: Hist.Wtb.d.Phil., Sp. 662.

118 Art. «Erkennen», in: Hist.Wtb.d.Phil., Sp. 662.

der Sinnesphysiologie ist nur insofern wichtig, als sie Grundlage des Verstehens ist.¹¹⁹ Und gerade bei Prozessen der Legitimation geht es ja um die richtige Wahrnehmung der Welt: Ohne die richtige Wahrnehmung könnten die Formen der Legitimation schlicht keine Gültigkeit beanspruchen. Der positiven Bewertung liegt demnach das Erkennen dessen zugrunde, was bewertet wird oder werden soll. Das Erkennen nämlich stellt überhaupt den Zugang des Subjekts zur Welt dar. Erst über begreifende, verständige und sinnvolle Wahrnehmung erschließt sich dem Subjekt die Umwelt; allein auch über das verständige Rezipieren wird Kommunikation möglich, das heißt der Austausch mit anderen Subjekten.¹²⁰ Die philosophische Frage, ob sich das Erkennen auf eine Welt an sich beziehen kann oder bereits eine Interpretation darstellt, soll – auch auf der historischen Grundlage des Hörerverständnisses – zugunsten eines epistemischen Subjektbezugs entschieden werden: Die Erkenntnisobjekte werden erst im Sinne einer konstruktivistischen Wahrnehmung durch Subjekte zu Realobjekten.¹²¹

Da konstruktivistische Wahrnehmungsprozesse jedoch eine Relation der *Be*-Deutung beinhalten, fällt die Epistemologie hier unweigerlich auf eine regelrechte Zeichentheorie zurück:¹²² Zwar steht in den ersten, explizit semiotischen Theorien vornehmlich die (starre) Relation eines materiellen Zeichens und seiner Bedeutung im Zentrum;¹²³ neuere Modelle stellen jedoch die bereits seit Langem thematisierte Bedeutungsbildung im Subjekt in den Vordergrund.¹²⁴ Dabei geht es in erster Linie darum, dass ein Subjekt über die Fähigkeit verfügt, einem materiellen Objekt eine zeichenhafte Bedeutung zuzuordnen, in einem Objekt eine Bedeutung zu erkennen, die dem Objekt nicht eignet, sondern zugeschrieben wird. Diese Decodierung – das Erkennen von *etwas-als-etwas-anderes*¹²⁵ – trägt dazu bei, im Objekt eine Bedeutung zu erkennen, die nur vermeintlich durch das Objekt vermittelt wird.¹²⁶ Vornehmlich handelt es sich um eine eigent-

119 Zu den historischen Bedingungen von Wahrnehmung und Erkennen, die sich nicht auf einer physiologischen Ebene von den modernen Phänomenen unterscheiden, die aber auf andere Art und Weise erklärt worden sind, cf. Jütte, *Geschichte*, sowie Camille, *Gaze*. Zur Vorstellung der weiteren, an die Wahrnehmung sich anschließenden Bedeutungsbildung cf. Meier-Oeser, *Spur*.

120 Cf. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 734, und ders., *Meditationen*, S. 173 ff. In systemtheoretischer Perspektive Luhmann, *Systeme*, S. 191–241, bes. 239.

121 Sandkühler, *Kritik*, S. 58.

122 Meier-Oeser, *Spur*.

123 De Saussure, *Cours*, S. 166–174 (§§ 1–3).

124 Eco, *Semiotik*, S. 57 f. und 295. Dazu Kiening, *Medialität*, S. 329, der nicht allein semiotisch argumentiert, sondern Zeichen, ergänzt durch die Betrachtung der Form, als Übertragung begriff, wodurch gleichzeitig Fragen nach den jeweiligen historischen Bedingungen gestellt werden müssen, unter denen etwas als Medium zu fungieren vermag.

125 Sandkühler, *Kritik*, S. 56.

126 Kiening, *Medialität*, S. 327.

liche Zuschreibung von Bedeutung, die von den Fähigkeiten des erkennenden Subjekts abhängig ist. Bevor eine Erscheinung jedoch überhaupt zeichenhaft Bedeutung vermitteln kann, das heißt – vom Standpunkt der Wahrnehmung aus – als *etwas* erkannt wird, das auf *etwas anderes* verweist, muss ein Prozess der Erkenntnis stattfinden. Ein materielles Zeichen bzw. ein Zeichenträger prägt dem Geist nicht etwas ein oder vermittelt seinen semantischen Gehalt aktiv an das Bewusstsein; die Decodierung stellt eher eine Abstraktionsleistung dar, in der eine materielle, sinnlich wahrnehmbare Erscheinung mit einem geistigen Gehalt verknüpft wird.¹²⁷

Sinn und Erkenntnis aber sind nicht exklusiv an Zeichen gebunden. Bedeutung kann nämlich auch, das macht die konstruktivistische Theorie des Erkennens deutlich, ohne Zeichen, also «vorsemiotisch» gebildet werden.¹²⁸ Das konstruktive Erkennen von etwas aber, als allgemeiner «Prozess der Sinnkonstituierung», lässt sich auch als Repräsentation beschreiben.¹²⁹ Erkennen ist dabei im engeren Sinne jener Prozess, in dem es um das *Etwas-als-etwas-Erkennen* geht.¹³⁰ An diesen Prozess der Erkenntnis kann sich jedoch stets der Umgang mit Zeichen – die Interpretation oder Decodierung des Erkannten – anschließen: In einer «unendlichen Semiose» lässt sich jedes Zeichen immer noch als Zeichen für etwas (oder *etwas anderes*) interpretieren.¹³¹ Solche Überlegungen nun mögen überaus abstrakt erscheinen. Als Grundlage der Anerkennung legitimierender Formen von Macht und Herrschaft aber war es unumgänglich, nach den historischen Bedingungen des Erkennens zu fragen.¹³²

Nachdem Herrschaft somit auf Legitimation, Anerkennung und schließlich Erkennen zurückgeführt werden konnte, lässt sich wesentlich fundierter über die Repräsentativität höfischer Dichtung urteilen. In den gängigen Lexika gilt Repräsentation ja grundsätzlich als «Vergegenwärtigung» (von lat. *praesens*: anwesend, gegenwärtig), aber auch als Vorstellung, Darstellung, Abbild bzw. Bild oder Stellvertretung.¹³³ Zentral ist dabei jeweils (und zuerst) die Vergegenwärtigung einer Sache oder eines Sachverhaltes «durch etwas anderes oder durch einen Teil ihrer

127 Cassirer, Substanzbegriff, S. 161.

128 Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2157.

129 Art. «Repräsentation», in: Metzler.

130 Art. «Erkennen», in: Hist.Wtb.d.Phil., Sp. 662. Bedeutungsbildung ist damit deutlich vom Zeichenprozess, dem *Etwas-als-etwas-anderes-Erkennen*, unterschieden.

131 Zur unendlichen Semiose nach Charles Sanders Peirce, die begrifflich fasst, dass jede Deutung eines Zeichens wiederum als Zeichen gedeutet werden kann, cf. Nöth, Handbuch, S. 64.

132 Beispielhaft formuliert Kiening, Medialität, S. 331, die Notwendigkeit einer Erweiterung der Perspektive bei der Frage nach historischer Medialität.

133 Cf. Art. «Repraesentatio», in: LexMA; Art. «Repräsentation», in: Hist.Wtb.d.Phil., und Art. «Repräsentation», in: Hist.Wtb.d.Rhet.

[oder seiner] selbst». ¹³⁴ Damit scheint der Repräsentation im Sinne einer auf Legitimation zielenden Selbstdarstellung adeliger Herrscher eine grundsätzlich zeichenhafte, mithin semiotische Relation inhärent.

Für die germanistische Mediävistik hat Horst Wenzel bereits versucht, die Repräsentation zu systematisieren und von rein semiotischen Ansätzen durch eine Ontologie des Körperlichen abzugrenzen. Auch bei ihm spielt die historische Verwendung nur eine untergeordnete Rolle, obwohl sich das Erkenntnisinteresse auf das historische Verständnis des Repräsentationsgeschehens richtet. Eine wichtige Grundlage dabei ist dennoch die wort- und begriffsgeschichtlich ausgerichtete Studie von Hasso Hofmann (1974). Um moderne staatsphilosophische, ontologisch orientierte Ansätze in der Tradition von Carl Schmitt (1928) und Habermas (1962) zu umgehen und die mittelalterliche Repräsentation auf eine historische Grundlage zu stellen, wird die historische Verwendung des Begriffs untersucht. ¹³⁵ Dabei diagnostiziert Hofmann drei Sprachgebräuche, nämlich «den theologischen, der der Urbild-Abbild-Dialektik verhaftet ist; den liturgischen, in dem zum ersten Mal auch die Bedeutung von Stellvertretung im spezifisch juristischen Sinne zur Geltung kommt; und einen dritten, «in dem es um das Problem körperschaftlichen Handelns, um die Selbstartikulation eines Kollektivs geht» (Identitätsrepräsentation)». ¹³⁶ Wenzel knüpft, um die höfische Kultur im Hinblick auf ihre Repräsentativität zu beschreiben, vor allem an die letzten beiden Konzeptionen an. Die «transpersonale Dimension von Repräsentationsgeschehen» nämlich, wie sie für Theologie und Liturgie bedeutend war, spiele eine entscheidende Rolle bei der Betrachtung der höfischen Kultur: ¹³⁷ So, wie im liturgischen Spiel die Akteure die Figuren der Heilsgeschichte darstellen – und gleichzeitig *sind* –, erweise sich auch der Adel durch die Differenz von Schein und Sein bestimmt. ¹³⁸ Allerdings fällt Repräsentation bei Wenzel immer wieder auf die Zeichen der Statusdemonstration bzw. die «Symbolisierung von sozialem

¹³⁴ Art. «Repräsentation», in: Hist.Wtb.d.Rhet., Sp. 1177.

¹³⁵ Schmitt, Verfassungslehre, entwickelt eine existenzielle Anschauung der Repräsentation, so dass der eigentliche Vorgang der Vergegenwärtigung nicht in den Vordergrund rückt; Habermas, Strukturwandel, bes. S. 14–24, führt die (Wieder-)Vergegenwärtigung auf einen theologisch-sakramentalen Sprachgebrauch zurück, der dann besonders für Hofmann, Repräsentation, relevant wird. Zu einer mediävistischen Auswertung cf. Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 2 und 5 f.; Wenzel, Repräsentation (1990), S. 174 f.

¹³⁶ Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 3, mit Zitat Hofmann, Repräsentation, S. 36.

¹³⁷ Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 3.

¹³⁸ Der Ambivalenz von Schein und Sein entspricht dabei das Oszillieren von Präsenz und Repräsentation, das von Kiening, Gegenwärtigkeit, S. 16 f., oder dems., Medialität, S. 311 f., beschrieben wird. Dieser Ansatz erweitert zugleich die medientheoretischen Überlegungen von Wenzel, deren wachsende Bedeutung Kiening, Medialität, S. 309 f., betont. Grundlegend dazu Gumbrecht, Produktion.

Rang» zurück,¹³⁹ wodurch vor allem jene Objekte zum Gegenstand der Untersuchung werden, die für jemanden etwas repräsentieren. Der Anspruch, die reduzierende Verwendung eines Repräsentationsbegriffs zu überwinden, welcher oft nicht mehr meine «als ein aufwendiges Zur-Schau-Stellen von Herrschaft»,¹⁴⁰ wird somit durch die eigene Verwendung als Umschreibung der «Symbolisierung von sozialem Rang» unterminiert: Der formulierte Anspruch wird nämlich in den einleitenden theoretischen Passagen durchaus erläutert und begründet; die tatsächliche Verwendung des Begriffs aber scheint doch zwischen den diversen Polen der Bedeutung zu changieren und Präsenz mit dem ontologischen Status der Zeichen zu verbinden.

Und gerade aufgrund dieser engen Verbindung erweist es sich als entsprechend problematisch, Repräsentation von anderen Begriffen und Konzepten abzugrenzen: Die Nähe zu Symbol, Vorstellung, Formen bildlicher Darstellung und nicht zuletzt Zeichen lässt die Definitionen mitunter ineinander übergehen.¹⁴¹ Repräsentation etwa beschreibt nicht nur die Vergegenwärtigung von Bedeutung (in einem Zeichen oder Objekt), sondern ebenso den (zeichenhaften) Erkenntnisprozess sowie – alltagssprachlich – mitunter die Bedeutung selbst (wenn ein prachtvoller Bau als repräsentativ charakterisiert wird).¹⁴² Repräsentationen können letztlich jedoch von Zeichen unterschieden werden, wenn ein Blick auf die Vorstellungen von Zeichen selbst geworfen wird: Ein Zeichen ist etwas, das eine Bedeutung vermittelt, indem es auf etwas anderes verweist. In der Regel wird eine zeichenhafte Relation demnach beschrieben als der Bezug von einem Signifikat (der Bedeutung) zu einem Signifikanten (dem materiellen Zeichenträger). Die ontologische Vorstellung, dass etwas Zeichen *sein* könne, ist in der modernen Semiotik durch eine prozessuale, konstruktivistische ersetzt worden: Zeichen sind nunmehr Objekte (sc. materielle Erscheinungen), die von einem Rezipienten im Akt der Decodierung als etwas anderes erkannt werden.¹⁴³ Dabei lassen sich noch «Zeichentypen» unterscheiden, die Bedeutung auf je verschiedene Weise vermitteln;¹⁴⁴ differenziert sind sie durch ihren je spezifischen Bezug von Signifikat und Signifikant.¹⁴⁵

139 Wenzel, Repräsentation (1990), S. 176.

140 Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 1.

141 Cf. Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 1.

142 Art. «Repräsentation» / «repräsentativ», in: Universalexikon.

143 Eco, Semiotik. Im Rahmen der Medialität wird die Zeichenhaftigkeit von Wahrnehmungen noch durch die Dimension der Form ergänzt, die in entsprechenden Prozessen des Wahrnehmens und Erkennens zum Tragen kommt. Cf. Kiening, Medialität, S. 329.

144 Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2158.

145 Weil die Differenzierung im Folgenden keine Rolle spielt, sei hier nur kurz zusammengefasst, wie Kaden die Zeichen unterscheidet (Art. «Zeichen», in: MGG): Auf einer morphologischen Ebene wird die Ähnlichkeit von Zeichen und Bezeichnetem unterschieden, auf genetischer Ebene die Kausalität. Da Zeichen auf beiden Ebenen geprägt sind, lassen sich zunächst

Bei der Betrachtung der Decodierung fällt indes auf, dass die Objekte überhaupt erst als Zeichen identifiziert und erkannt werden müssen. Vor dem Erkennen von *etwas-als-etwas-anderes* liegt demnach – auch im Umgang mit Zeichen – das Erkennen von *etwas-als-etwas*. Während die meisten semiotischen Theorien die Zeichenrelation verabsolutieren und praktische, etwa sozialhistorische Bedingungen für das Funktionieren von Zeichenprozessen aus der Theorie ausklammern, lässt sich feststellen, dass bereits die Identifikation eines Objekts (sc. einer sinnlich wahrnehmbaren Erscheinung, einer Form) *als Zeichen* einen Erkenntnisakt darstellt – mithin Bedeutungsbildung umfasst: Es geht um die Abgrenzung von anderen, nicht-semiotischen Objekten und gleichzeitig um die (auf [Vor-]Wissen oder Erfahrung basierende) Zuordnung zur Klasse der Zeichen, ferner um die Zuordnung zu einer bestimmten Zeichenklasse etc.¹⁴⁶ Die vorsemiotische, klassifikatorische Bedeutungsbildung ist insofern sogar vorrangig, als eine Erscheinung durch Klassieren (das heißt auch: durch basale Unterscheidungen) bereits Bedeutung erhält. Damit zeigt sich, dass Bedeutung und Bedeutungsbildung nicht auf Zeichen reduziert werden können: Auch vorsemantische Wertungen bilden Bedeutung im Sinne von «informationellen Koppelungen»,¹⁴⁷ wodurch eine vollgültige Sinnhaftigkeit hergestellt wird.

In Bezug auf Bedeutung zeigt sich indes, dass Repräsentation insofern vom Zeichenprozess unterschieden werden kann, als sich Erkennen – mithin Bedeutungsbildung im Subjekt – auch unabhängig von zeichenhaft vermittelter Bedeutung vollziehen kann. Eine erkenntnistheoretische Kritik der Repräsentation zeigt zudem, dass auch Repräsentation nicht als abstraktes, objektives Prinzip existiert, sondern nur und ausschließlich vom Subjekt her betrachtet werden kann: Die Vorstellung, dass etwas (*b*) eine Repräsentation von etwas anderem (*a*) ist (also: *b repr a*), lässt sich nicht verallgemeinern. Repräsentationen sind immer abhängig vom Kontext – und zwar von einem subjektiven Kontext, der sich nur unter bestimmten Bedingungen konstituiert. Es gilt demnach, dass *b* eine Repräsentation von *a* nur als *a_c*, *a_d* oder *a_e* verstanden werden kann, da für die Rezipienten – als Subjekte – *S_c*, *S_d* oder *S_e* die jeweiligen Bedingungen *c*, *d* oder *e* gelten.¹⁴⁸ Der Begriff der Repräsentation erweist sich somit als selbst von Repräsentation abhängig: Jede Theorie versteht etwas anderes darunter. Das aber soll hier nicht weiterverfolgt werden. Wichtig ist nur, dass (unabhängig von der Konstitution des Bewusstseins) Objekte der Erkenntnis über Wahrnehmung in

ikonische (ähnliche) von symbolischen und indexikalische (kausale) von gesetzten Zeichen unterscheiden. Daraus ergeben sich letztlich ikonische Indices (etwa für das Verhältnis von Fußspur zu Fuß), symbolische Indices (etwa für den Bezug von Rauch zu Feuer), ikonische Setzungen (wie Piktogramme) und symbolische Setzungen (wie Buchstaben).

¹⁴⁶ Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2152.

¹⁴⁷ Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2155.

¹⁴⁸ Cf. Sandkühler, Kritik, S. 76.

das Bewusstsein gelangen, die Wahrnehmung aber auch (bzw. *gerade*) vor der interpretierenden Zuschreibung von Bedeutung bereits klassiert, mithin Bedeutung bildet und informationelle Koppelungen herstellt. Erkenntnis als «Präsentation durch das Subjekt» ist – im Unterschied zur «Repräsentation im Subjekt» – das Resultat; Repräsentation stünde demnach für das Erkennen selbst zur Verfügung. Damit wird der Prozess unabhängig vom Resultat – und unabhängig vom Objekt – beschreibbar: *b repr a* steht nicht nur für Erkenntnis, sondern für jede Art der Bedeutungsbildung (Erkennen). Demnach erscheint Repräsentation als «Prozeß der Sinnkonstituierung, in dessen Verlauf die Komponenten Referenz und Performanz insofern eine eminente Rolle spielen, als sie Ambiguität und Neues schaffen».¹⁴⁹ Wird die Prozessualität allerdings nicht konsequent auf die Sinnkonstituierung durch ein erkennendes Subjekt bezogen, sondern – im Sinne einer produktiven Potenz – nur als Prinzip der Verwendung von Zeichen gebraucht, fällt Repräsentation letztlich auch hier auf die Dreiecksbeziehung einer «Darstellung von etwas/jemand durch etwas/jemand-für etwas/jemand» zurück.¹⁵⁰ Damit wäre der eigentlich produktive Prozess wieder einer starren Zeichenkonzeption unterstellt. Repräsentation aber sollte unbedingt dynamisiert werden, da sie die Bedingungen der Bedeutungsbildung im Subjekt betrachtet. In diesem Sinne könnte Repräsentation nicht nur deutlich vom Zeichenprozess unterschieden, sondern auch entsprechend *historisiert* werden.

Von einer klaren Definition ausgehend wird letztlich auch der Umgang mit dem Begriff nachvollziehbar: Repräsentation nämlich wird vornehmlich – in Bezug auf Zeichen- und Erkenntnisprozesse zumeist – deskriptiv verwendet. Eine klare Definition des Begriffs (und des Konzeptes) bleibt demnach offen und muss in der Regel aus der Verwendung abgeleitet werden. Im Mittelalter etwa wird *repraesentatio* zur Charakterisierung der Zeichenrelation verwendet. Bei Thomas von Aquin (13. Jahrhundert) wird *repraesentatio* zwar analog zu den Zeichen differenziert, indem je verschiedene Beziehungen von Vergegenwärtigtem und Vergegenwärtigung beschrieben werden (Bilder, Spuren, Spiegel und Bücher); das aber ist für die Repräsentation selbst nur wenig erhellend, denn sie wird lediglich erklärend auf den Zeichenprozess angewendet.¹⁵¹ Ein anderes Extrem stellt demnach die Verwendung von Repräsentation bei Wilhelm von Ockham (14. Jahrhundert) dar. Indem er Repräsentation einfach mit dem Erkenntnisakt identifiziert, wird die epistemologische Dimension des Begriffs regelrecht verabsolutiert: Vor dem bloß sekundären Bezug zur Funktion der Zeichen (als Erklärung dafür, dass Zeichen etwas vergegenwärtigen können) könne Repräsentation den Prozess des Erkennens selbst bezeichnen. Im Vergleich mit Thomas von Aquin zeigen sich somit die unterschiedlichen Dimensionen des Begriffs:

149 Art. «Repräsentation», in: Metzler, S. 458. Cf. dazu Kiening, Medialität, S. 331 f.

150 Art. «Repräsentation», in: Metzler, S. 458.

151 Cf. Art. «Repräsentation», in: Hist.Wtb.d.Phil., Sp. 791 f.

Die Möglichkeit der Verwendung zur Charakterisierung der Bedeutungsbildung anhand von Zeichen verdeutlicht der Aquinate; dem aber steht die regelrechte Auseinandersetzung mit dem Konzept in Bezug auf Erkennen und Erkenntnis bei Ockham gegenüber – ohne dass die jeweilige Argumentation inkohärent wäre. Es zeigt sich einfach, dass Bedeutungsbildung (die geradezu unabdingbar mit der Decodierung von Zeichen verbunden ist) mit dem Begriff der Repräsentation insofern nicht falsch, aber verkürzt gefasst wird, wenn sie ausschließlich auf den Umgang mit Zeichen bezogen wird. Es lässt sich damit eine (spezifisch) semiotische von einer (allgemeineren) epistemologischen Verwendung differenzieren. Die gesamte historische Breite der Verwendung aber soll nicht weiterverfolgt werden, da es nicht um den Begriff und seine Verwendung geht, sondern um die damit ausgedrückte (epistemologische) Bedeutungsbildung.¹⁵² Repräsentation wird im Folgenden ausnahmslos dazu gebraucht, die Bedeutungsbildung durch Subjekte anhand von Objekten zu beschreiben.¹⁵³ Ob es sich dabei um Zeichen oder Klassifikate handelt, wird stets in einem zweiten Schritt zu klären sein. Die Vermischung des Begriffs mit dem Zeichenprozess, mit Zeichenhaftigkeit und Erkenntnis bestimmt indes das Verständnis von Repräsentation. Das gilt besonders dort, wo der Begriff nicht nur historisiert, sondern (mitunter gleichzeitig) zur Beschreibung historischer Sachverhalte herangezogen wird – Repräsentation erscheint dann als Objekt und Methode der Untersuchung.¹⁵⁴ Die Frage nach Repräsentation und Repräsentativität müsste allerdings entweder die Objekte selbst im Hinblick auf das untersuchen, was sie bedeuten sollen, oder den Prozess der Bedeutungsbildung durch Subjekte anhand der jeweiligen Objekte betrachten. Repräsentation hat demnach keinen Absolutheitsanspruch; Repräsentation bezeichnet einen Prozess der Bedeutungsbildung im Subjekt (zumindest jedoch: intersubjektiv), nicht aber die Präsentation und Darstellung in spezifischen Formen.¹⁵⁵

152 Zum Begriff Hofmann, Repräsentation; zur strukturalen Repräsentation in kognitions-wissenschaftlicher und philosophischer Perspektive Bartels, Repräsentation.

153 Hofmann, Repräsentation, S. 35, unternimmt in seiner explizit wort- und begriffsgeschichtlich ausgerichteten Untersuchung keinen Versuch, den synsemantischen, synkategorischen Ausdruck in einem systematischen Begriff zu erfassen. Das Problem der Repräsentation sei, dass man mit dem Ausdruck «in verschiedener Weise operieren kann, insofern er innerhalb eines je bestimmten Kontextes einen Sinn ergibt». Das zeigt aber nur, dass «Repräsentation» als Begriff immer nur selbst etwas repräsentiert, das von den Vorstellungen der Verwender abhängig ist.

154 Das gilt etwa für die Arbeiten von Wenzel.

155 Wird die höfische Kultur lediglich als symbolische Darstellung bestimmter Vorstellungen und Ideale begriffen (so Wenzel, Hören, S. 21–25, und ders., Repräsentation [1990], S. 176), bleibt stets die Frage, worin die Formen gründen. Selbst eine weniger kategorische, sehr viel dynamischer gedachte Beschreibung repräsentativen Verhaltens als System raffinierten Wissens, mit welchem mittelalterliche Herrscher sich und ihren Hof wirkungsvoll zur Geltung

Auch die höfische Kultur, als synchron und diachron neue Qualität, lässt sich somit nicht aus sich selbst begründen; vielmehr würde erst der Rückbezug über die (rekonstruierten) Ideale und Leitvorstellungen zu einem Verständnis der Wertungen führen: Allein über die Einsicht in die geltenden Wertsysteme könnte erschlossen werden, was positiv und was negativ bewertet wird.¹⁵⁶ Die Bedeutung der Elemente höfischer Kultur kann nicht aus den Elementen selbst hergeleitet werden, da diese immer nur repräsentieren, was ein historisches Subjekt wahrnehmen kann. Eine Annäherung an historische Formen, denen – zunächst ausnahmslos heuristisch – Repräsentativität unterstellt wird, muss sich demnach vorrangig mit den Bedingungen der Wahrnehmung auseinandersetzen. Wenn es im Folgenden also um Repräsentation geht, dann nicht so sehr im Sinne einer wirkungsvoll-legitimierenden Gestaltung der Selbstinszenierung von Herrscher und (dessen) Herrschaft, sondern eher im Sinne eines Prozesses, in welchem die Bedeutungsbildung mitreflektiert wird.¹⁵⁷ Die Notwendigkeit einer historischen Auseinandersetzung mit dieser Art der Repräsentation im Rahmen der Literaturwissenschaft resultiert nun weniger aus dem Bezug der Dichtung zu den spezifischen Darstellungsformen von Herrschaft, sondern bereits aus der essenziellen Bedeutung der Bedeutungsbildung in Bezug überhaupt auf die Herrschaft derer, die hier als Mäzene in Erscheinung treten. Ein Herrschaftsverhältnis nämlich hängt ja vor allem an der Anerkennung von etwas durch jemanden. Darin liegt – wie gesehen – die Bedingung von Legitimität. Das Erkennen stellt demnach die Grundlage für das Anerkennen (sc. das positive Bewerten) dar. Bei der Frage aber danach, *wie* erkannt wird, setzt die Epistemologie ein. Eingangs schon hat sich gezeigt, dass soziales Handeln grundlegend mit Sinn oder Bedeutung verbunden ist, dass der Sinn jenes Element ist, das der überindividuellen, sozialen Orientierung (vor allem in Bezug auf das eigene Handeln) dient. Dass das Erkennen sinnhafter Bezüge dabei einen konstruktiven Prozess darstellt, im Rahmen dessen der erkannte Gegenstand im Subjekt präsentiert wird, rückt den Begriff der Repräsentation in den Fokus. Entsprechend lässt sich auch die höfische Kultur nicht aus einzelnen Medien und Zeichen begründen;¹⁵⁸ vielmehr führt der Rückbezug über die (rekonstruierten) Ideale und Leitvorstellungen zu einem

bringen (so Lutz, Literatur [1999], S. 49 ff.), kann letztlich die Formensprache nicht wesentlich begründen.

¹⁵⁶ Die Existenz bestimmter Formen lässt keine Rückschlüsse auf deren Bedeutung zu. Damit gegen Bihrer, Repräsentationen, S. 223 f., der – in einem hermeneutischen Zirkelschluss – die Bedeutung bestimmter Objekte kategorisch mit Personen in Verbindung bringt, deren Bedeutung im sozialen Gefüge u. a. anhand der infrage stehenden Objekte erschlossen worden ist.

¹⁵⁷ Es geht also im Folgenden nicht um die Beschreibung von speziellen kulturellen Formen oder die Zur-Schau-Stellung und Inszenierung von Bedeutung (wie etwa Adel, Tugenden, *höfischeit* etc.), sondern um Wahrnehmung und Bedeutungsbildung anhand von Formen ganz allgemein.

¹⁵⁸ Zur Komplexität kulturell sinnstiftender Praktiken und Prozesse cf. Kiening, Medialität.

Verständnis der Wertungen. Erst über die Einsicht in die geltenden Wertsysteme kann erschlossen werden, wer oder was positiv oder negativ bewertet, wer oder was abgelehnt oder anerkannt wird. Der Umgang mit Dichtung also ist immer dann repräsentativ, wenn ein Akteur im Werk eine Bedeutung erkennt; sei diese nun an den Inhalt geknüpft oder an die Sinnbezüge, die sich bezüglich des Umgangs mit Dichtung in der sozialen bzw. für die soziale Umwelt ergeben.¹⁵⁹ Dabei zeigt sich, dass Repräsentation durchaus die Herrscher und Machthaber in das Zentrum rückt, dass die Repräsentation im Sinne der Bedeutungsbildung jedoch nicht auf die aktive Vergegenwärtigung allein fokussiert, sondern stets die Wahrnehmung und vor allem die Fähigkeit zur deutenden Wahrnehmung mit in Rechnung stellt.

B. Macht

Mit der Betrachtung der Repräsentation in epistemologischer Perspektive ist die Grundlage des Anerkennens – nämlich das Erkennen als Prozess der Bedeutungsbildung – einsichtig gemacht worden: Positiv wird bewertet, was ein Subjekt zunächst überhaupt als *etwas* erkennt und was folglich bewertet werden kann (oder muss). Auf dieser Grundlage lässt sich nun die soziohistorische Dimension der Anerkennung entsprechend präziser fassen. Nicht nur wird ja die Bedeutungsbildung intersubjektiv reguliert; vielmehr zeigt sich, dass die positive Bedeutung als Ansehen und Daseinsberechtigung eine grundlegende Funktion für soziales Handeln bzw. für die Interaktion und für die Verhältnisse der Akteure hat.¹⁶⁰ Bereits die Herrschaft, welche durch einen Bezug zur Dauerhaftigkeit von Macht unterschieden sein soll, war ja an die Anerkennung ihrer Legitimationsformen gebunden. Dabei ist vor allem die Anerkennung der Sinnsysteme entscheidend, denn ohne positive Bewertung der legitimierenden Ideen und Vorstellungen hätte die institutionalisierte Herrschaft keine Grundlage, da sie – anders als faktische Macht – soziale Beziehungen nur bedingt aus sich selbst heraus organisieren kann, sondern diese eher stabilisiert. Die Beherrschten werden also nicht einfach durch Macht (und noch weniger durch Herrschaft) unterdrückt, sondern sie folgen den Befehlen eines Herrschers nur so weit, wie das Herrschaftsverhältnis und die Herrschaft anerkannt sind.

Da also die Legitimität der Legitimation auf Anerkennung, das heißt auf der positiven Bewertung der Legitimationen beruht, hängt die Handlungsfähigkeit der Herrscher, die als regulierte Macht (sc. Befehlsgewalt) in einem ganz spezifischen Umfang besteht, von der Wahrnehmungskompetenz der beherrschten Akteure ab: Deren «Gehorchen wollen» (Weber) beruht nicht zuletzt auf jenen

159 Gegen Bihrer, Repräsentationen, S. 220–225.

160 Bourdieu, Meditationen, S. 309.

Vorstellungen (und Kompetenzen) der Akteure, die zur Anerkennung befähigen. In Bezug auf Herrschaft und die Formen ihrer Legitimation geht es dabei zunächst um die «Anerkennung eines Dritten»,¹⁶¹ um die positive Bewertung jener Sinnsysteme, an denen sich das Gehorchen-Wollen orientieren kann. An dieser Stelle generiert sich demnach Herrschaft. Wobei das Prinzip der Anerkennung für Machtverhältnisse sogar noch in verschärftem Maße gilt. Da die Handlungsfreiheit an der positiven Bewertung dessen hängt, was ein Akteur im anderen erkennen kann, hat die Repräsentation unmittelbare Konsequenzen für die autopoietische Genese von Machtverhältnissen.¹⁶² Die Anerkennung, die einem Akteur im Sinne von Ansehen und Prestige zukommt (und die seine Handlungsfähigkeit bestimmt), ist die positive Bewertung durch andere Akteure.¹⁶³ Damit wäre auch für die Auseinandersetzung mit Herrschaftsverhältnissen jeweils ein Subjekt zu bestimmen, von dem Anerkennung ausgeht. Es ist also vor allem die subjektive Überzeugung von der Rechtmäßigkeit der Herrschaft, die das Verhältnis stabilisiert.¹⁶⁴ Ohne die Anerkennung der Herrschaft nämlich könnte auch der Herrscher nicht anerkannt werden: Wer demnach über die entsprechenden Ideologien herrscht, kann sich gegenüber faktisch Bevorteilten so lange durchsetzen, wie er die Anerkennung für sich beanspruchen kann.¹⁶⁵ Darin liegt einer der gesellschaftlich stabilisierenden Faktoren mittelbar legitimer Macht. Allerdings muss der Herrscher, wenn er auch sonst über keine oder nur wenig faktische Macht zu verfügen braucht, zumindest die Legitimationen beherrschen: Die legitimierenden Ideen und Vorstellungen, auf welche die Anerkennung von Herrschaft sich stützen muss, stellen nämlich eine grundsätzliche Möglichkeit der Herrschaftskritik dar.¹⁶⁶ Erst aber in dem Moment, wo ein Kritiker der Herrschaft über so viel Autorität verfügt, dass er die Anerkennung auf sich ziehen

161 Voigt, *Memoria*, S. 24.

162 Der autopoietische Charakter sozialer Verhältnisse ist nicht zuletzt im elementaren Machtbezug der Anerkennung selbst begründet: Das Vermögen, anerkennen zu können, ist nämlich im doppelten Sinne Macht, denn einerseits wird konkret die Handlungsfähigkeit anderer Akteure bestimmt, und andererseits setzt dieses Vermögen die Fähigkeit voraus, überhaupt erkennen zu können.

163 Bourdieu, *Meditationen*, S. 309 ff., und Honneth, *Kampf*, S. 31. In historischer Perspektive cf. Althoff, *Compositio*, und ders., *Kultur*, S. 279, sowie Schreiner/Schwerthoff, *Ehre*, und Störmer, *Adel*, S. 190 ff., den die enorme Bedeutung der Ehre in der Adelsgesellschaft verwundert, ohne in ihr die zentrale Funktion zur Regulierung von Handlungsfreiheit sehen zu können.

164 Während Herrschaft in demokratisch organisierten Gesellschaften durch die Vorstellung der Egalität der einzelnen Mitglieder geprägt ist, basiert eine Adelsgesellschaft auf angenommenen Unterschieden. Cf. Elias, *Gesellschaft*, S. 426 f. Jeweils aber geht es darum, dass die legitimierende Vorstellung von allen (oder den meisten) Mitgliedern der Gesellschaft akzeptiert wird. Voigt, *Memoria*, S. 25.

165 Voigt, *Memoria*, S. 25.

166 Voigt, *Memoria*, S. 25.

kann, wird es möglich, Herrschaft zu gefährden.¹⁶⁷ Da die Herrschaft der feudaladeligen Elite im 12. und 13. Jahrhundert jedoch als Mischung von Macht und Herrschaft verstanden werden muss,¹⁶⁸ wobei sich die Handlungsfähigkeit eines Herrschers durch die Anerkennung der Legitimationen von reiner Macht unterscheidet, spielt die Anerkennung (auch und *gerade* in Bezug auf Macht selbst) eine nicht unwesentliche Rolle bei der Definition von Handlungsfähigkeit überhaupt: Die Anerkennung durch andere (also die positive Bewertung dessen, was die anderen erkennen [können]) definiert die Handlungsfähigkeit des Herrschers. Die Anerkennung faktischer Macht aber führt – analog zu den Legitimationen von Herrschaft – zu einer Handlungsfähigkeit, die – analog zur Herrschaft – die faktische Macht eines Individuums übersteigen kann. Dass Macht und Herrschaft in Bezug auf das Handeln und die Handlungsfähigkeit der Akteure nicht getrennt werden können, soll im Weiteren gezeigt werden.

Aus soziologischer Perspektive erweist sich die Anerkennung vornehmlich als jenes Prestige bzw. jenes Ansehen, das einem Akteur von anderen zukommt.¹⁶⁹ Dabei lässt sich das Ansehen einerseits als sozial sinnvolle Gestaltung des Lebens bezeichnen,¹⁷⁰ andererseits aber auch auf die Organisation der Gesellschaft beziehen: Wer anerkannt ist, bekommt die Macht zuerkannt, selbst anzuerkennen, zu würdigen und «zu dekretieren, was gekannt und anerkannt zu werden verdient».¹⁷¹ Vor allem durch die Anerkennung präsentierter Macht, mit der ein Akteur zeigt, was er hat, kann die Macht über das hinauswachsen, was der Akteur tatsächlich bewirken könnte. Die positive Bewertung erzeugt einen Mehrwert, der auf Präferenzen und also zwangsläufig auf Nähe und Ähnlichkeit beruht:¹⁷² Aufgrund der Wechselseitigkeit von Anerkennung wird eine bestehende Struktur sozialer Beziehungen bestätigt und verstärkt. Von den Akteuren, von denen in einer sozialen Gruppe Anerkennung ausgeht, wird in erster Linie das anerkannt, was sie positiv bewerten. Damit kommt Anerkennung hauptsächlich demjenigen zu, der über entsprechende materielle oder intellektuelle Ressourcen verfügt, die positiv bewertet werden – in der Regel handelt es sich dabei um Ressourcen, die in einer Gruppe (aus den verschiedensten Gründen) bereits beson-

167 Selbst Aufsteiger oder Außenseiter (wie etwa Raubritter) können somit in einem bestimmten, geografischen Gebiet scheinbar die Herrschaft übernehmen – allerdings immer nur so lange, wie sie tatsächlich (und aufgrund faktischer Macht) herrschen. Da solchen Machthabern bzw. -systemen in der Regel aber eine Anerkennung fehlt, die nicht der Situation geschuldet ist (wie etwa eine Akzeptanz, die aus schlichter Angst und Ohnmacht resultiert), können sie weder zeitlich noch institutionell über ihre tatsächliche Macht hinaus herrschen – in solchen Fällen von Herrschaft zu reden, gehört somit in den Bereich der Alltagssprache.

168 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 89 ff.

169 Honneth, Kampf, S. 148 ff.

170 Bourdieu, Meditationen, S. 309.

171 Bourdieu, Meditationen, S. 311.

172 Bourdieu, Unterschiede, S. 734.

dere Bedeutung haben.¹⁷³ Damit wird aber deutlich, dass die Anerkennung auch von dem abhängt, was ein Akteur zur Anerkennung bringt, was er präsentiert. Auf diese Ausweitung der Handlungsfähigkeit zielt die Präsentation von Macht ab: Die relevanten Akteure, die bereits über die Fähigkeit anzuerkennen verfügen, bestimmen, welche Akteure (aufgrund welcher Präsentation ihrer Macht) anerkannt sind. Repräsentation ist demnach nicht mit der Präsentation von Macht zu verwechseln. In der epistemologischen Definition der Repräsentation erweist diese sich folglich als die notwendige andere Seite der Medaille im Rahmen sozialer Macht- und Handlungsprozesse: Als Bedeutungsbildung trägt Repräsentation dazu bei, in einem Subjekt die *Vorstellung* von der Macht eines wahrgenommenen Akteurs zu erzeugen. Allerdings, das zeichnet sich in dieser Betrachtung der Organisation von Herrschaft deutlich ab, werden Sinnbezüge nicht nur normativ gesetzt. Innerhalb sozialer Beziehungen ergibt sich Bedeutung auch unabhängig von komplexen Sinnsystemen:¹⁷⁴ Der Sinn, der Macht in Herrschaft übersetzt, besteht nicht zwingend in einer Idee, sondern kann sich aus einer positiven Bewertung herleiten. Anders gewendet: Anerkannte Macht generiert ein Machtverhältnis, das dem anerkannten Machthaber eine größere Handlungsfreiheit einräumen kann als jene, über die er faktisch verfügt.

Besonders folgenreich ist das Prinzip der Anerkennung jedoch für die Vorstellung von «Repräsentativität» im Sinne der Demonstration von Macht und Status.¹⁷⁵ Dadurch, dass das Prinzip der Repräsentation konsequent der Wahrnehmung zugeordnet wurde, muss die Demonstration davon unterschieden werden. Ein Vertreter des Adels etwa wird im allgemeinen Sprachgebrauch als Repräsentant bezeichnet, denn anhand eines adeligen Akteurs seien Stand und Status erkennbar. Diese zeichentheoretisch fundierte Vorstellung lässt sich angesichts des konstruktivistischen Prinzips der Repräsentation indes nicht verabsolutieren: Eine epistemologische Definition, die gegenüber historischen, sprachgeschichtlichen sowie staats- und rechtstheoretischen Ansätzen einen systematischen Begriff zu konzipieren vermag, stellt die Rezeption in den Mittelpunkt.¹⁷⁶ Die Betrachtung muss von der Wahrnehmung ausgehen, muss die (historischen) Grundlagen von Wahrnehmung, Wertung und Bedeutungsbildung

173 Bourdieu, *Unterschiede*, S. 734. Wenn etwa ein Adelige enormen Aufwand betreibt, um einen höfischen Roman zu fördern, ist davon auszugehen, dass er damit – die Unwahrscheinlichkeit eines rein privaten Interesses einmal ausgeklammert – auf die Anerkennung innerhalb einer sozialen Gruppe zielt; einer Gruppe indes, in welcher diese Art Bemühungen positiv bewertet werden. Die Förderung von Literatur also Außenseitern und sozialen Randgruppen am Hof zuzuordnen, wie Bihrer, Repräsentationen, es tut, stellt eine historische Interpretation dar, die jedoch nichts über die Repräsentativität aussagt.

174 Voigt, *Memoria*, S. 27.

175 Cf. Ragotzky/Wenzel, *Einführung*.

176 Damit greifen begriffsgeschichtliche Ansätze wie bei Hofmann, *Repräsentation*, hier nicht.

herausarbeiten und muss schließlich von (ansatzweise historisierten) Subjekten ausgehen. Es bietet sich (auch um die Verbindung deutlich zu machen) entsprechend an, von *Präsentation* zu sprechen: Die Herrscher und Machthaber präsentieren demnach ihre Macht sowie die Zeichen und Zeichenträger bezüglich der Legitimation.¹⁷⁷ Repräsentation beschreibt dann die Bedeutungsbildung anhand der Präsentationen durch erkennende und wertende Subjekte.¹⁷⁸ Selbst der Tugendadel, als wichtiges Sinnsystem der feudaladeligen Elite, fällt somit auf Macht und (An-)Erkennen zurück: Anerkannt wird nur, wer den Tugendadel auf die richtige Art präsentiert. Innerhalb einer komplexen Gesellschaft, in der ein Herrscher in viele Beziehungen eingebunden ist, kommt es demnach darauf an, denen, die anerkennen dürfen, zu präsentieren, was sie positiv bewerten. Ein Adliger, der tatsächlich tugendhaft ist, mag zwar von einem gottesfürchtigen Mönch anerkannt werden – es nutzt aber seinem Einfluss beim Fürsten nichts, wenn dieser andere Überzeugungen für wichtiger hält.¹⁷⁹ Erst die positive Bewertung durch einflussreiche Akteure nämlich (sc. Anerkennung oder Ehre) definiert die faktische Handlungsfähigkeit.

Die Bedeutung der Ehre für die Akteure in der Feudalgesellschaft kann somit gar nicht hoch genug eingeschätzt werden.¹⁸⁰ Es geht ganz wesentlich um Handlungsfähigkeit: Der Rang, der einem Akteur innerhalb der adeligen Elite zukommt (der von den anderen Akteuren – aufgrund von Präsentation und Repräsentation – zuerkannt wird), bestimmt ausnahmslos dessen tatsächliche Macht im Sozialen. Die Ehre ist dabei jene Währung, in welche das Vermögen eines Akteurs umgerechnet und vergleichbar gemacht werden kann.¹⁸¹ Die sozialen Positionen sind nämlich nicht nur zeichenhafte Setzungen, die von einem Akteur vergegenwärtigt werden müssen.¹⁸² In den dynamischen Prozessen der

177 In diesem Sinne kann die höfische Kultur verstanden und erklärt werden, die sonst als bloß zeichenhafte erschiene, wie Wenzel, *Repräsentation* (1990), das sieht.

178 Es geht somit, auch in der weiteren Argumentation der Arbeit, um die Veränderung der Perspektive: Das Handeln soll um die Dimension einer für das Handeln notwendigen Bedeutungsbildung erweitert werden. Neben die Beschreibung spezifischer Formen tritt somit die Frage nach der Bedeutung von Bedeutungsbildung, von Prozessen wechselseitiger Wahrnehmung, des Reagierens und der Antizipation.

179 Gegen Lubich, *Tugendadel*.

180 Der «für unsere Begriffe übersteigerte Ehrbegriff» im frühen Adel, den Störmer, *Adel*, S. 192, mit Verwunderung diagnostiziert, erklärt sich jedoch aus der grundlegenden Bedeutung für die Organisation der Gesellschaft. Dazu Althoff, *Kultur*, S. 279, und (psycho- und soziogenetisch argumentierend) Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 420–444, bes. 426 f., sowie Schreiner/Schwerhoff, *Ehre*.

181 Zu einer Verteidigung der ökonomistischen Terminologie im Sinne Bourdieus gegenüber einer Kritik, die nicht von den Ressourcen als Grundlage sozialer Praktiken ausgeht, cf. hier Kap. II.B.

182 So Wenzel, *Repräsentation* (1990), S. 175.

Herrschafts- und Machtkonflikte in der feudaladeligen Gesellschaft des Mittelalters sind diese Positionen permanent zur Disposition gestellt; da sie aber unmittelbar die faktische Handlungsfähigkeit – die Macht – eines Akteurs garantieren, muss die Präsentation stets und optimal auf die je aktuellen Verhältnisse abgestellt werden (können).

Vor dem Hintergrund einer subjektiven Bedeutungsbildung lässt sich somit auch die Frage nach der Repräsentativität von Dichtung beantworten, deren Funktion folglich in Abhängigkeit von (spezifischer) Anerkennung und entsprechenden Anerkennungskompetenzen gesehen werden muss. Somit ist als repräsentativ im Grunde einfach das zu bezeichnen, was für jemanden etwas bedeutet; damit ist die Repräsentativität wesentlich sozial zu denken. Auch die (höfische) Dichtung wäre auf diese Art im Sozialen zu verankern. Im Hinblick auf die Kommunikation von Macht und Herrschaft bleibt jedoch die Frage, ob sie nicht eine spezifische Macht präsentieren müsste – deren entsprechende Wahrnehmung sie zugleich ganz konkret einzufordern hätte. Die Dichtung aber, das zeigte die Betrachtung der Gönnerinszenierungen, hebt nicht zuletzt ab auf (über-)individuellen Genuss.

Akteuren aber, die ein Gedicht als Ausdruck höfischer Gesinnung interpretieren, erschließt sich immerhin eine entsprechende höfische Dimension der Dichtung. Der Tugendadel, der eine der zentralen Formen der Legitimation feudaladeliger Herrschaft darstellt, auf welche die Dichtung rekurriert, und der das Selbstbild der feudaladeligen Elite definiert, bestimmt also die soziale Zugehörigkeit – mithin eine spezifische gesellschaftliche Position der Gönner. Die höfische Dichtung wäre dann insofern *edler sanc* (Troj. 145), als die Förderung der Sänger im Zusammenhang steht mit dem Tugendadel der Gönner.¹⁸³ Die Herrschaft aber wird durch die Dichtung nicht in einer besonderen Darstellung vergegenwärtigt oder repräsentiert. Vielmehr werden die Gönner in entsprechenden Inszenierungen als tugendhaft, edel und adelig präsentiert. Erst der Akt der Erkenntnis durch einen Rezipienten lässt sich als Repräsentation begreifen: Nur für einen spezifischen Rezipienten, der in der Lage ist, einen entsprechend tugendhaft inszenierten Gönner *anzuerkennen*, repräsentiert die Inszenierung auch tatsächlich einen tugendhaften Gönner. Damit aber lässt sich die Repräsentation nicht unabhängig von den Voraussetzungen der erkennenden Subjekte beschreiben. Für die Anerkennung ist es jedoch unumgänglich, denjenigen, auf deren Anerkennung es ankommt, die Macht auch entsprechend zu präsentieren. Von daher soll im Folgenden vor allem betrachtet werden, wie Macht – auch und gerade im Zusammenhang mit Dichtung – erfolgreich zur Anerkennung ge-

183 Konrad ergänzt seine Ausführungen zum *edler sanc* durch den Verweis auf *edele sprüche* (Troj. 169) sowie *edele sprüche tugentsam* (Troj. 151), die seinem elitären Publikum gefallen würden. Dazu ausführlich Kap. VII.

bracht werden kann, wenn die Bedeutung einer Erscheinung auf der Repräsentation durch das wahrnehmende Subjekt beruht.

Zusammenfassung

Die Bedeutung höfischer Dichtung, die im 12. und 13. Jahrhundert von mächtigen Herrschern und zunehmend von den herrschenden Machthabern gefördert wird, lässt sich nicht einfach und unmittelbar aus der institutionellen Herrschaft adeliger Fürsten ableiten – und schon gar nicht als konstitutives Element für diese in Anschlag bringen. Die Herrschaft in der Feudalgesellschaft ist nämlich, ob schon sie in den Händen einer durch die Geburt dazu berechtigten, patriarchalisch organisierten Adelsschicht liegt, nicht mit den Titeln und spezifischen Rechten identisch. Vielmehr geht es um anerkannte soziale Positionen und positiv bewertete Macht.

In diesem Zusammenhang wäre Dichtung nur dann bedeutend, wenn sie Macht zur Anerkennung bringen könnte. Im Hinblick auf die feudaladelige Herrschaft zeigt sich, dass in der Dichtung zunächst einmal bestimmte Sinnsysteme vermittelt werden, die vornehmlich der Legitimation dienen. Solche Vorstellungen aber, wie das Geburtsrecht, das Konzept einer adeligen Elite oder der Tugendadel, sind nur formal mit Herrschaft verbunden und stellen nicht deren wesentliche Grundlage dar. Zwar gibt es (Ideal-)Vorstellungen von Herrschaft, Überzeugungen, die weit stärker sein können als die faktische Macht der Akteure;¹⁸⁴ in sozialen Beziehungen aber, die – aufgrund sozialer Nähe oder direkter Konfrontation – nicht ausschließlich auf Überzeugungen beruhen können, zählt ausnahmslos Macht. Diese reguliert dann – entweder ganz unmittelbar oder in entsprechenden Legitimationsformen – die gesellschaftlichen Verhältnisse, erhält ihre Relevanz jedoch vor allem aufgrund der Anerkennung durch andere Akteure. Die Legitimation ist von daher vor allem gegenüber Beherrschten und für das eigene Selbstverständnis bedeutend; innerhalb einer homogenen Schicht von Machthabern jedoch, denen das Vermögen zukommt, qua Anerkennung Handlungsspielräume zu definieren, zählt in erster Linie die tatsächliche Macht.

Im Hinblick auf die Bedeutung höfischer Dichtung stellt sich damit die Frage, ob sie, deren inszenierter Wert doch vornehmlich im Genuss gesehen wird, Macht zur Anerkennung bringen kann – und inwiefern sich Macht überhaupt darstellen lässt.

184 Voigt, *Memoria*, S. 35 und 41. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 734, spricht von *doxa*, welche die Primärwahrnehmung der Umwelt steuern und gleichzeitig die Struktur der geltenden Klassifikationssysteme widerspiegeln. In historischer Perspektive Althoff, *Macht*.

II. Guter Gesang. Symbole der Macht

Konrad von Würzburg stellt in seinem höfisierten *Trojanerkrieg* ausführlich Schlachten dar und schildert die protoritterlichen Kämpfe (überaus kunstvoll) als Exzesse von Gewalt und Brutalität.¹ Wenn dann Ulixes (Odysseus) im ersten Angriff gegen den Trojaner Effimenis (Philemenis)² anrennt, treffen direkt zwei mächtige Streiter aufeinander; allerdings ist der Laertide bei Weitem überlegen:

*Den schilt spielt er [Ulixes]
im [Effimenis] und zerkloup,
sô daz dâ von diu varwe stoup
und er sich brach ze stücken.
dar nâch begunde er zücken
ein swert ûz sîner scheiden,
daz beste, daz ein heiden
an sîner sîten iê getruoc:
mit dem sô traf er unde sluoc*

*Effimenisen durch den helm
sô vaste, daz des fiures melm
dar ûz begunde wischen
und man sich darunder mischen
daz rôte bluot geswinde sach.
daz swert daz dranc im unde brach
durch daz houbet hin ze tal,
alsô daz im diu hirschal
und der gebel spielten.*

(Troj. 25695–711)

(Den Schild spaltete er [Ulixes] ihm [Effimenis], so dass die Farbe von ihm stiebte und er völlig zerbrach. Dann zückte er ein Schwert aus seiner Scheide, das beste, das je ein Heide trug; mit dem traf er und schlug Effimenis so stark auf den Helm, dass Funken sprühten und man sofort rotes Blut dazu sah. Das Schwert drang ihm so gewaltig in das Haupt, dass es ihm den Schädel spaltete.)

Die Macht der Krieger wird hier deutlich und drastisch geschildert; es zeigt sich, wie sehr die Macht des einen im unmittelbaren Vergleich – im Kampf, im direkten Kräfteressen – die des anderen definiert: Effimenis kann (aus seiner Sicht) der Übermacht Ulixes' nichts entgegensetzen; der *gewaltige* Schwerthieb durch Helm und Schädeldedecke beendet seine «Herrschaft». Herrschaft kann hier näm-

1 Lienert, *Geschichte*, S. 283 ff., und Müller, *schîn*, S. 301.

2 Die Figur erinnert an Pylaimenis, Fürst der Paphlagonen, der in der *Ilias* eigentlich mit aufseiten der Griechen kämpfte und von Menelaus getötet wurde, «wie er stand, mit der Lanz', am Schlüsselbein ihn durchbohrend» (*Ilias* V. 579). Die Bezüge der Figur im *Trojanerkrieg* sind jedoch eigenständig. Cf. Stuckmann, *Wappenschilderungen*, S. 262–266.

lich gleich doppelt verstanden werden: Zum einen endet die tatsächliche politische Funktion des Königs von Paphlagonien, zum anderen aber wird niemand mehr die Macht von Effimienis *anerkennen*, da sich – *in extremis* – die von Ulixes als deutlich überlegen erwies.

A. Präsentation von Macht

Regelrecht archaisch – und nicht ohne eine gewisse Faszination für das Abscheuliche³ – illustriert dieses literarische Beispiel aus dem späten 13. Jahrhundert, welche Bedeutung der Macht bei der (Selbst-)Organisation von Beziehungen und sogar ganzen Sozietäten zukommt: Die Herrschaft des Königs Effimienis wird unmittelbar durch die Macht von Ulixes bestimmt – und beendet. Allerdings ist die Organisation komplexer Gesellschaften außerhalb der Dichtung kaum je ausschließlich an reine und individuelle Körperkraft gebunden. Neben die zentrale Körperkraft des kämpfenden Kriegers tritt etwa im Feudalzeitalter die Macht, die sich aus Landbesitz ableitet.⁴ In der Früh- bzw. Konsolidierungsphase feudaler Herrschaftsorganisation zählt aber doch noch häufig die nackte Gewalt:

Wer nicht [...] wie ein Krieger zu kämpfen und den eigenen Körper in Angriff und Verteidigung einzusetzen vermag, hat auf Dauer in dieser Gesellschaft kaum eine Chance, zu besitzen. Aber wer einmal in dieser Gesellschaft über ein größeres Stück Land verfügt, besitzt als Monopolist des in dieser Gesellschaft wichtigsten Produktionsmittels eine gesellschaftliche Stärke, nämlich Chancen über seine persönliche Kraft hinaus.

(Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 92 in der *Bemerkung über den Begriff der gesellschaftlichen Stärke*)

Während Kampfkraft einem Akteur – gerade in Zeiten sozialhistorischer Umbrüche – Land (und damit Macht) einbringen kann, wird die Kampfkraft durch Landbesitz enorm, ja geradezu exponentiell gesteigert. Es geht – vor allem für jene, die über zunehmend größere geografische Gebiete herrschen – nicht zuletzt um die Verfügungsgewalt über die Körper- und Kampfkraft anderer Akteure, das heißt konkret: über Söldner, Soldaten, Heere und Waffen.⁵ Elias bringt also mit dem Zusammenhang von individueller Stärke und Besitz die faktischen Machtstrukturen und -verhältnisse der (hochmittelalterlichen) Adelsgesellschaft somit auf den Punkt; wenn er aber proklamiert, dass die «gesellschaftliche Stärke so groß ist [...] wie der Umfang und die Ergiebigkeit der Böden, über die [ein Akteur] tatsächlich verfügt»,⁶ verkürzt er das Prinzip sozialer Macht um eine ganz

3 Lienert, Geschichte, S. 283.

4 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 89 ff.

5 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 93.

6 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 93.

wesentliche Dimension: Der soziale Einfluss bzw. die *gesellschaftliche Stärke* ist – das zeigte sich bereits im letzten Kapitel – abhängig auch von Legitimität. Reichtum allein etwa definiert nicht die entscheidende Anerkennung, die einem Akteur, seiner Stärke und seinem Vermögen zukommt. Dazu tragen sehr viele unterschiedliche Faktoren bei – in erster Linie aber jene Normen und Wertvorstellungen, welche die Wertungen relevanter Akteure bestimmen. Die Normen eines mächtigen Akteurs nämlich werden relevant, wenn er innerhalb einer Sozietät so anerkannt ist, dass er (und nur er) die notwendige Anerkennung zollen kann (cf. dazu das Folgende). Die «politische Macht» erscheint in diesem Sinne gleichfalls als gesellschaftliche Stärke,⁷ wobei die Anerkennung (also die positive Wertung) Macht in Ansehen transformiert. Dabei handelt es sich, von konkreten Ämtern abgesehen, vor allem um die Ehre, die einem Akteur zukommt oder gebührt.⁸ Elias argumentiert in Bezug auf die gesellschaftliche Stärke vornehmlich pragmatisch und ausschließlich positivistisch;⁹ tatsächlich aber lassen sich die Chancen, über die gewisse Akteure verfügen, noch weiter auf- oder zumindest umwerten: Die Bedeutung ritterlicher Kampf- und Körperkraft ist evident. Es gilt, im Kampf – Mann gegen Mann oder im Truppenverband – den Gegner zu bezwingen, zu überwältigen bzw. zu beherrschen. In Ehre konvertiert aber, die sich aus einer Reihe von erfolgreichen Kämpfen ergibt, wird die bloß körperliche Macht – in Form von Ruhm oder Ehrfurcht – überstiegen. Der Akteur steigert seine Handlungsfähigkeit über das Maß seiner tatsächlichen Macht.

Macht in einem gesellschaftlich relevanten Sinne wird allerdings in den meisten Lexika vornehmlich als bloßer Begriff behandelt und weitgehend mit Herrschaft identifiziert.¹⁰ Dabei geht es vor allem um die Erklärung und Begründung von Herrschaft im modernen Staatensystem. Als Konzept fällt Macht dabei in der Regel auf die bereits erläuterte Definition von Weber zurück (als «Chance, das eigene Interesse gegen Widerstände durchzusetzen, unabhängig davon, worauf die Chance beruht»¹¹). Mit diesem soziologischen, handlungstheoretischen Ansatz lässt sich jedoch vor allem argumentieren, wenn tatsächliche Machtstrukturen erfasst werden sollen. Versuche historischer Rekonstruktion, die auf Texte der Rechtsgeschichte zurückgreifen und Macht mit einer historisch institutionalisierten Form von Herrschaft im Personenverbandsstaat identifizieren,¹² greifen

7 Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 93.

8 Störmer, Adel, S. 83 ff., sowie Wenzel, Repräsentation (1990), S. 180.

9 Darin folgt ihm Jaeger, Entstehung. Zu einer kritischen Auseinandersetzung cf. grundlegend Duerr, Mythos, und in der Perspektive der germanistischen Mediävistik Haug, Literaturgeschichte, sowie hier Kap. IX.D.

10 Cf. Art. «Macht/Gewalt», in: Geschichtliche Grundbegriffe.

11 Cf. hier Kap. I.A.1.

12 Etwa Wenzel, Repräsentation (1980), S. 349 f.

deutlich zu kurz; den Kampf zwischen Ulixes und Effimenis – der eindeutig durch das (situative) Machtverhältnis charakterisiert ist – könnten solche Konzepte nicht beschreiben. Dem Einwand aber, dass eine an derart konkreten Machtverhältnissen entwickelte Definition wiederum nicht auf die komplexen Verhältnisse von Staaten übertragbar sei, lässt sich der «symbolische» Aspekt von Macht entgegenhalten.¹³ Herrschaft hatte sich ja bereits als Organisation eines Machtverhältnisses erwiesen, in dem die Befehlsgewalt eines Akteurs (von mindestens einem Gehorchenden) anerkannt ist. Die Anerkennung bezog sich dabei sowohl auf die Legitimation(-en) der Herrschaft als auch auf das Herrschaftsverhältnis selbst. Symbole kommen dabei zum Tragen, wenn eine Idee vergegenwärtigt werden soll oder muss.¹⁴ Die feudaladeligen Herrscher, denen die Hochgerichtsbarkeit obliegt, zeichnen sich z. B. durch das Tragen eines Richtschwertes aus, das ihren Rechtsanspruch symbolisiert. Doch kann schon durch eine bestimmte Form des Handelns eine symbolische Dimension in die Lebenswelt wirken, wie das etwa bei der *devotio* der Fall ist.¹⁵ Zugleich aber muss gesehen werden, dass auch der Macht – trotz ihrer Unmittelbarkeit – quasi eine symbolische Dimension inhärent ist:¹⁶

Selbst dann, wenn Herrschaft auf nackter Gewalt – der der Waffen oder der des Geldes – beruht, hat sie stets auch eine symbolische Dimension, und die Akte der Unterwerfung und des Gehorsams sind Akte des Erkennens und Anerkennens, die als solche kognitive Strukturen einsetzen, die auf alle Dinge der Welt passen, und insbesondere auf soziale Strukturen.

(Bourdieu, Meditationen, S. 220)

Effimenis hatte im geschilderten Kampf kaum die Gelegenheit, Ulixes' Präsentation von Kampfkraft zu decodieren bzw. zu ermessen. Die Gewalt hat ihn so fatal getroffen, dass er sie nicht nur erlebt hat, sondern ihr schlicht erlegen ist. Hätte er mehr Zeit gehabt, wäre ihm vielleicht das exzellente Schwert des Laertiden aufgefallen, *daz beste, daz ein heiden / an sîner sîten îe getruoc* (Troj. 25700 f.). Vielleicht hätte sich Effimenis dem Kampf entzogen und wäre der unmittelbaren Konfrontation aus dem Weg gegangen. Das aber muss – nicht zuletzt aufgrund der Eigenlogik literarischer Darstellungen – Spekulation bleiben. Entscheidend

¹³ Bourdieu, Meditationen, S. 220.

¹⁴ Zum theoretischen Zusammenhang Voigt, *Memoria*, S. 39 f. In historischer Perspektive cf. Althoff, *Kultur, und ders., Macht*, bes. S. 199–203. Zur symbolischen Dimension der Kultur allgemein cf. Cassirer, *Substanzbegriff*.

¹⁵ Cf. Althoff, *Spielregeln*, S. 64: In symbolischen Akten der Unterwerfung (Fußball oder eben *devotio*) wird ein symbolisch aufgeladener Akt zu ganz realpolitischen Zwecken eingesetzt.

¹⁶ Zur symbolischen Dimension der Macht cf. die instruktiven Ausführungen von Voigt, *Memoria*, S. 39–45.

ist vielmehr, dass sich ein Machtverhältnis nicht allein im direkten Kräftemessen generieren muss: Die Wahrnehmung des anderen und die Bewertung seiner Erscheinung trägt durch Prozesse des (An-)Erkennens dazu bei, allein schon auf die Erscheinung entsprechend zu reagieren. Das, was ein anderer Akteur präsentiert, kann Bedeutung erhalten, wobei neben die faktischen Unterschiede in der wertenden Wahrnehmung dann Unterscheidungen treten, die – in Abhängigkeit von den Überzeugungen und Meinungen der Akteure – zu spezifischen Einschätzungen führen können.¹⁷ Damit wird die Sinndimension deutlich, die soziale Beziehungen und die Handlungsfähigkeit von Akteuren über das unmittelbare Kräftemessen hinaus bestimmt: Diese «symbolische» Macht unterscheidet sich nämlich einerseits von faktischer Macht, da sie nicht unmittelbar erlebt wird, andererseits von Herrschaft, da vor der Legitimität (die die Herrschaft auszeichnet) das bloße Erkennen und vornehmlich das Bewerten von faktischer Macht liegt. Die Grundlage für die Bewertung präsentierter Macht sind in der Regel Objekte oder Handlungen mit entsprechender Verweiskraft.

1. Symbole

Die Präsentation von Macht, etwa durch imposante Schlachtordnungen, klangmächtige Kriegstrompeten und ähnliches Drohgebaren, dient (um noch im Bereich militärischer Konfrontationen zu bleiben) generell einer Einschüchterung des Gegners, mithin der Kommunikation von Macht¹⁸ – ohne unmittelbare (Ein-)Wirkung:¹⁹ Niemand stirbt von den Hörnern, die zur Schlacht rufen; eine große Anzahl von Hörnern, die vermutlich eine große Anzahl von Kriegerern zur Schlacht ruft, kann jedoch einen Gegner verunsichern, mithin in seinem tatsächlichen Handeln beeinflussen (etwa zu einem Rückzug bewegen).

Es geht bei Machtverhältnissen demnach nicht immer nur um tatsächlich aufgebotene Macht, sondern mitunter auch – die Burgen der feudaladeligen Machthaber sind ein beredtes Zeugnis für dieses Prinzip – um die adäquate Darstellung von Macht, um gültige Präsentationsformen:²⁰ Als Zeichen der Macht werden Burgen mitunter an besonders schwer zugänglichen Orten errichtet. Das gilt jedoch historisch gesehen immer seltener der strategischen Verteidigung oder dem Ausweis militärischer Stärke als vielmehr dem Ausweis der finanziellen und logistischen Möglichkeiten eines Machthabers.²¹ Auch der weithin sichtbare

17 Bourdieu, Soziologie, S. 60.

18 Žak, Musik, S. 40 ff.

19 Voigt, Memoria, S. 41.

20 Zeune, Burgen, S. 56. Zugleich aber geht es immer auch – das sei noch einmal betont – um die Kehrseite der Präsentation, nämlich um die wertende Wahrnehmung i. S. v. Repräsentation.

21 Zeune, Burgen, S. 56.

Bergfried hat, wie viele andere Merkmale einer Burg, eher Symbol- als tatsächliche Verteidigungsfunktion:²² Als weithin sichtbares Zeichen verweist der hohe Turm auf den Macht- und Herrschaftsanspruch des Burgbesitzers, auf den rechtlichen Status und die Dynastie; taktische Funktionen rücken weitgehend in den Hintergrund. Nicht zuletzt treten auch mögliche Verteidigungsfunktionen von Burgen angesichts der nachweislich um Diplomatie und Schadensbegrenzung bemühten Kriegsführung, die in symbolisch aufgeladenen Akten der Unterwerfung Konflikte zu beenden ermöglichte, in ihrer Bedeutung weiter in den Hintergrund.²³ Den Akten drastisch geschilderter Zerstörung lag oftmals ein diplomatisch verhandelter Kompromiss zugrunde, der es einer Partei erlaubte, einen diplomatisch errungenen Sieg adäquat zu demonstrieren. Nicht selten beteiligten sich sogar beide Konfliktparteien daran, den Schaden, der durch einen spektakulär zelebrierten Einsturz designierter Befestigungsanlagen entstanden war, im Anschluss gemeinsam auszubessern.²⁴ Die Wehranlagen sind demnach weniger Schauplätze des Handelns als vielmehr Plätze von Schauhandeln: Auf der einen Seite nämlich, das offenbaren die Rechnungsbücher, sind die kostspieligen, aber unwirtschaftlichen Orte oft nur von einer minimalen Besatzung unterhalten worden, während die Herrschaften tatsächlich in kleineren, komfortableren (Stadt-)Häusern Wohnung genommen haben.²⁵ Auf der anderen Seite aber sind und bleiben Burgen unabdingbares Zeichen von Macht und Herrschaft, so dass soziale Aufsteiger mit dem Erwerb entsprechend symbolträchtiger Bauten ihrem Machtanspruch Nachdruck verschaffen wollen, müssen – und können.²⁶ Dass eine umfassende Erklärung der komplexen Architektur (und ihrer Wirkung) allerdings allein mittels semiotischer Konzepte nicht ganz aufgeht, ist leicht ersichtlich: Selbst der symbolische Gehalt einer Wehranlage, ihre Zeichenfunktion, kann letztlich nicht alle Elemente ihrer Erscheinung begründen.²⁷ Es bleibt ein unbestimmbarer Mehrwert, der sowohl über faktisch-praktische Funktionen als auch symbolisch-zeichenhafte Bedeutungen hinausweist.

Dennoch spielt die Semantik eine wesentliche Rolle für das Erscheinungsbild feudaladeliger Machthaber. Die höfische Kultur lässt sich durchaus als Sum-

22 Cf. Untermann, *Abbild*. Dazu Müller, *Fürstentum*.

23 Cf. Althoff, *Spielregeln*, pass. Zur Burgenarchäologie Zeune, *Burgen*.

24 Althoff, *Spielregeln*, S. 28.

25 Cf. Zeune, *Burgen*, S. 16.

26 Dazu Müller, *Fürstentum*. Ein beredtes Beispiel für die Bedeutung einer Burg bei der Illustration von Herrschaftsansprüchen findet sich bei den um sozialen Aufstieg bemühten Vintlern, die im 14. Jahrhundert in Südtirol eine Burg erwerben und kostbar in Stand setzen lassen, um ihren geburtsrechtlich niederen Status durch entsprechende Objektivierungen von Macht und Herrschaft zu kompensieren und schließlich zu erhöhen – was allerdings am Unwillen des etablierten Adels scheiterte. Cf. dazu Wetzel, *Konvention*, S. 523 mit Anm. 9, zu Wetzel, *Wandmalereien*, S. 286–331.

27 Cf. Untermann, *Abbild*, S. 26.

me kultureller Formen verstehen, die als Medien und Zeichen – als Symbole mit- hin – den Status des Adels verkörpern sollen.²⁸ Symbole übernehmen die Funkti- on, auf etwas zu verweisen, das hinter ihnen liegt: In der Regel wird die Bezie- hung von Signifikant und Signifikat durch einen Code bestimmt, wobei der Rezipient nicht nur über den Code verfügen muss, sondern zugleich auch den Signifikanten als solchen erkennen können muss usw.²⁹ Die höfische Kultur stehe damit vor allem für die Ideale und Leitvorstellungen adeliger Herrschaft:³⁰ Bes- onders christliche Grundwahrheiten, in denen auch die weltliche Herrschaft fundiert sei, würden in den Formen des Handelns und Kommunizierens verge- genwärtigt. Das Ideal des christlichen Herrschers sei aktualisiert in den herr- schenden Symbolen des Christentums: Kreuze auf der Rüstung bei Kreuz- und Pilgerfahrten, geistliche Stiftungen wie Kapellen, Kirchen oder ganze Domanla- gen und – ganz abstrakt – Formen, in denen auf irgendeine Weise die Zahlen Drei und Vier verbunden sind,³¹ symbolisieren die Gesinnung des Herrschers und verweisen auf das geistige Bezugssystem seiner Herrschaft. Die sinnliche Vergegenwärtigung habe in der semioralen Gesellschaft des hohen Mittelalters sowohl die Funktion der Verkörperung abstrakter Bedeutungen als auch der Legitimation dessen, was in Bezug zu diesen Bedeutungen steht.³² Ferner könne die höfische Kultur als Ausweis sozialer Positionen begriffen werden, denn die «*labi- le* gesellschaftliche Rangordnung manifestiert sich [...] in der repräsentativen Ausgestaltung des adelig-höfischen Lebens als eine *stabile* gesellschaftliche Konfi- guration, als eine harmonische Zuordnung von Statuspositionen».³³ In der Aus- gestaltung des adeligen Lebens – in Ritual, Zeremonie und festgelegten Verhal- tensformen – komme der Wunsch nach Abgrenzung und Distanz zu anderen sozialen Gruppen zum Tragen. Gleichzeitig leiste die sinnhafte Darstellung von Adel der Selbstverständigung innerhalb der herrschenden Schicht Vorschub. Das rein instrumentelle Handeln der Herrscher erhalte in der höfischen Überfor- mung folglich eine entsprechende Signalfunktion; die Darstellung solcher For- men in der höfischen Dichtung wiederum könne die historischen Vorstellungen erschließen helfen. Allerdings fungiere sie dabei nicht nur als Medium höfischer

28 Althoff, Kultur, S. 277.

29 Eco, Semiotik, S. 193 f. Cf. auch hier Kap. I.A.3.

30 Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 7. Cf. hier Kap. I.B.2.

31 Der Drei als göttlicher Zahl steht die weltliche Vier gegenüber (cf. Art. «Drei» und «Vier», in: Meyer/Suntrup). Die Verbindung beider Zahlen, etwa – als Proportion – in bildli- chen Darstellungen oder in der Zahl der geistlichen und weltlichen Kurfürsten bei der Königs- wahl, aktualisiert die symbolische Bedeutungsebene und trägt derart zu Legitimation und (An- erkennung vorausgesetzt) Legitimität spezifischer kultureller Formen und Aspekte bei.

32 Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 7, sowie Soeffner, Appräsentation, S. 62. Zur Vergegen- wärtigung von Heil, «dem symbolisch generalisierten Kommunikationsmedium des Mittelalters schlechthin», cf. Kiening, Medialität, S. 334.

33 Wenzel, Repräsentation (1990), S. 175.

Ideale, sondern diene – durch die Verwendung von Sprache – gleichzeitig der Reflexion auf Repräsentation. In der Dichtung nämlich ließen sich Formen und Möglichkeiten der Repräsentation präsentieren und zur Verhandlung stellen: Der literarischen Darstellung von Herrschaftshandeln komme in diesem Sinne eine geradezu normative Funktion zu, die – in Dichtung selbst reflektiert – den «Wirkungszusammenhang adeligen Lebens überhöht».³⁴ Dichtung verhandle demnach die verschiedenen Zeichensysteme der höfischen Kultur,³⁵ von denen zwei ganz wesentliche, die Kleidung und musikalische Instrumente, im Folgenden eingehend im Hinblick auf ihre symbolische Dimension betrachtet werden sollen.

Ein bedeutendes Zeichensystem innerhalb der höfischen Kultur – wie in vielen anderen Kulturen und Epochen (bis heute) – stellt die Kleidung dar. Mit bestimmten Formen bzw. Präsentationen werden über einen Code Informationen verbunden, die den Mitgliedern dieser Kultur zur Orientierung dienen.³⁶ Bestimmte Stoffe oder Farben etwa sind im Mittelalter dem Adel vorbehalten. Teilweise mit Dekreten und ausformulierten Kleiderordnungen werden (nachweislich seit dem 14., in Frankreich und Spanien bereits seit dem 13. Jahrhundert) bestimmten Ständen Farben, Stoffen oder Schnitte zugeordnet.³⁷ Die Akteure sollen durch ihre symbolische Kleidung als Mitglieder einer bestimmten sozialen Gruppe erkennbar sein und dieser (bzw. einer sozialen Position) zugeordnet werden können – entweder über Zugehörigkeit oder durch Differenzierung, als Mitglied entweder der eigenen oder einer fremden Gruppe. Dass sich die Begeisterung für auffällige Kleidung und der Hang zur Imitation sozial höherer Stände dennoch immer wieder gegen diese Vorschriften behauptet, belegen die mitunter scharfen Verurteilungen aktueller Modeerscheinungen und wilder Vermischungen durch sittenstrenge Kritiker.³⁸

Ein besonders aussagekräftiges, literarisch entfaltetes Beispiel für die Signalfunktion von Kleidung findet sich im *Parzival* Wolframs von Eschenbach (um

³⁴ Wenzel, Repräsentation (1990), S. 208.

³⁵ Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 7. Dazu Althoff, Kultur, S. 251–273.

³⁶ Cf. Kraß, Kleider, S. 9–14. Als theoretische Grundlage vestimentärer Codes in der Gesellschaft kann Barthes, Sprache, gelten, auf den Kraß sich hier stützt, wobei es ihm allerdings, trotz eines kurzen Hinweises auf Bourdieu, weniger um die sozial differenzierende Funktion von Kleidung und Mode geht, sondern eher um deren zeichenhafte Bedeutung, wie etwa religiös-theologische Vorstellungen bestimmter Farben oder Verwendungszusammenhänge. Dabei wird, wie auch in dieser Arbeit, die höfische Dichtung (unter Berücksichtigung ihrer spezifischen Bedingungen) als Quelle für die Vorstellungen der höfischen Kultur herangezogen (cf. zu diesem Vorgehen schon Bumke, Kultur, S. 17–26). Cf. auch Raudszus, Zeichensprache, S. 191 ff. Generell zum Code Eco, Semiotik.

³⁷ Cf. Brügggen, Kleidung, S. 47 und 147 f.

³⁸ Cf. Brügggen, Kleidung, S. 149–168.

1200).³⁹ Die Mutter des einfältigen Parzival, Herzeloide, ist sich der Funktion von Kleidung als Erkennungszeichen offenbar bewusst – denn sie möchte sie zu ihrem Vorteil nutzen: Nachdem sie bereits ihren geliebten Ehemann durch dessen ritterlichen Tatendrang verloren hat (er stirbt im Kampf um Ruhm und Ehre; Pz. 105 f.), ist sie entschlossen, dem einzigen gemeinsamen Sohn – der ihr ein beständiger Trost ist – ein ähnliches Schicksal zu ersparen. Ohne Kontakt zur höfischen Kultur zieht sie den Knaben in der Waldeinöde von Soltane auf. Doch seit frühester Jugend bricht das Erbe des Vaters allenthalben in Parzival durch, so dass der Zug zu ritterlichem Leben durch den Rückzug in die Natur nur verzögert und gedeckelt, nicht aber unterbunden werden kann.⁴⁰ Eines Tages, als Parzival jagend durch den Wald streift, trifft er dennoch auf Ritter, die den Wald passieren (Pz. 120.24). Weil ihre Rüstungen so stark glänzen, hält er sie zunächst für Götter, denn seine Mutter hatte ihm Gott beschrieben als *liehter denne der tac* (Pz. 119.19: «strahlender als der helle Tag»). Schließlich aber erfährt er, dass es sich um Ritter handelt – und möchte selbst einer werden. Herzeloide kann dem Wunsch nun nichts mehr entgegenstellen, und sie muss ihren Sohn ziehen lassen. In Bezug auf Kleidung aber ist weniger interessant, dass die Ritter glänzen wie strahlende Götter. (Dieser Eindruck verdankt sich ohnehin vor allem der geschilderten Wahrnehmung des unerfahrenen Knaben.⁴¹) Bemerkenswert ist vielmehr die (Re-)Aktion der Mutter: Sie hüllt Parzival nämlich vor seinem Aufbruch in die Welt der Ritter in Narrenkleider (Pz. 126.26: *tören cleider*),⁴² und sie tut dies explizit in der Hoffnung, dass ihr *herzen trut* (Pz. 117.24: «Herzenslieb-ling») ob des zwangsläufigen Spottes der Menschen zu ihr zurückkehre, denn

der liute vil bi spotte sint.
[...]
Wirt er geroufet unt geslagen,
sô kumt er mir her wider wol.

(Pz. 126.25 und 28 f.)

(Die Menschen sind mit Spott schnell bei der Hand. [...] Wird er dann zerzaust und verprügelt, findet er sicher zu mir zurück.)

³⁹ Cf. ausführlich Raudszus, Zeichensprache, S. 100–138. Dazu Kraß, Kleider, S. 121–132 und 179–185.

⁴⁰ Cf. Bumke, Parzival, S. 55.

⁴¹ Da Herzeloide Gott einmal als *liehter denne der tac* beschrieben hatte (Pz 119.19: strahlender noch als der helle Tag), glaubt Parzival in den glänzend gerüsteten Rittern göttliche Wesen zu erkennen, denn *ern hete sô liehtes niht erkant* (Pz 122.1: So viel Glanz hatte er noch nie erblickt). Zur eingeschränkten Wahrnehmung cf. Bumke, Blutstropfen, S. 77–81.

⁴² Raudszus, Zeichensprache, S. 108, sowie Kraß, Kleider, S. 123–127 (zu Parzival und Percival), und gar nicht betrachtet von Brüggem, Kleidung.

Also fertigt sie ihm ein Hemd aus grobem Sackleinen (Pz. 127.1: *sactuoch*) und eine Hose aus dem gleichen Stoff, die aber seine Beine nur halb bedeckt (Pz. 127.2–4): *daz wart vür tören cleit erkant* (Pz. 127.5: «so kleideten sich jedoch Narren»).

Seinem Aufzug zum Trotz kann sich der naive Held bis an den Artushof durchschlagen, provoziert dort allerdings Ärger und Gelächter. Die Hofgesellschaft nimmt den Knaben zunächst nicht für voll. Als er aber – mit einem grobschlächtigen Jagdspieß – den Ritter Ither erschlägt und sich dessen rote Rüstung anlegen kann, wird er ganz anders wahrgenommen und im Folgenden als Ritter angesprochen.⁴³ Mit der Kleidung können demnach Informationen (sc. Signale) vermittelt werden: Vor allem wird der soziale Stand angezeigt. Das ist für das Handeln der Akteure insofern bedeutend, als sich das Verhalten bezüglich einer Person bereits durch die Kleidung regulieren lässt.⁴⁴ Die Hofgesellschaft behandelt Parzival so, wie es einem Narren gegenüber angemessen ist – nämlich mit höfischem Spott (wobei die Damen anders reagieren [dürfen/müssen] als die Ritter oder Keie, der in seinen Äußerungen sehr viel drastischer ist⁴⁵ und Parzival – metaphorisch – als Peitsche und als [Jagd-]Hund bezeichnet [Pz.150.16 und 22]). Sentenzartig ließe sich die Reaktion auf Parzival im Diktum «Kleider machen Leute» fassen: Die Kleidung kann, wenn sie bestimmten Codes folgt, komplexe Sinnzusammenhänge sinnfällig darstellen. Uniformen etwa dienen (neben einer Entsubjektivierung) unmittelbarer Erkennbarkeit.⁴⁶ Dass das so einfach (und eindimensional) nicht ist, zeigt nicht nur die gleichnamige Novelle von Keller, sondern auch die Alltagserfahrung bis in die Gegenwart: Vor allem die Summe der Signale, die ein Akteur aussendet, lässt zahlreiche Abstufungen zu. Auch militärische Uniformen sind durch weitere Codes differenziert: Muster, Farben, Symbole und Chiffren kommunizieren demjenigen, der die entsprechenden Codes beherrscht, Rang, Zugehörigkeit und Funktion innerhalb der Armee.

Allerdings gibt es nicht nur optische Signale. Die Akustik spielt im Mittelalter, und wiederum besonders in der höfischen Kultur, eine nicht minder bedeu-

⁴³ Raudszus, Zeichensprache, S. 112 f. Dazu Bumke, Parzival, S. 60.

⁴⁴ Zur literarischen Reflexion vestimentärer Codes Kraß, Kleider, S. 8–22, bes. 11 ff.

⁴⁵ Die Figur des Keie, der als Seneschall (als oberster Hofbeamter und Zeremonienmeister) von König Artus ein wichtiges Hofamt innehat, hat innerhalb der Artusliteratur eine bestimmte Funktion. Seine Rolle kann dabei unterschiedlich akzentuiert sein, etwa als ambivalenter, durchaus provokanter Akteur, als kontrollierender *merkaere* und vor allem: als spöttischer Kommentator. Durch seine formale Aggression sichert er jedoch die Idealität der Artusgesellschaft, welcher er in seinen Bemerkungen einen Spiegel vorhält, Cf. Haupt, Keie, S. 73.

⁴⁶ Cf. Raudszus, Zeichensprache, S. 183–194, bes. 191 f. Die Bedeutung für die Darstellung in der höfischen Dichtung zeigt Kraß, Kleider.

tende Rolle.⁴⁷ Gleichzeitig aber lässt sich anhand der klanglichen Dimension besonders eindrücklich die Grenze zeichenhafter Bedeutungsbildung aufzeigen.

Die Bedeutung akustischer Signale scheint zunächst evident: (Jagd-)Hörner, Pauken und Trompeten vermitteln Informationen, die bei der Jagd, in der Schlacht oder in der Stadt der räumlichen und zeitlichen Orientierung dienen.⁴⁸ Sie vermitteln dabei codierte Informationen über Entfernungen (und in Situationen), für welche die menschliche Stimme allein nicht hinreichen würde. Doch setzt die Verwendung solcher Signale die Kenntnis der Signale bzw. der Codes bei denjenigen voraus, die sich den Signalen entsprechend verhalten sollen:⁴⁹ Jäger, Krieger und Stadtmenschen müssen wissen, wie sie sich im Falle eines spezifischen Signals zu verhalten haben. Das Signal selbst (als Signifikant) verweist nur auf eine Bedeutung – es kann diese nicht durch sich selbst mitteilen.⁵⁰ Laute Instrumente, für deren Herstellung ebenso gesorgt werden muss wie für den Unterhalt derjenigen, die diese Instrumente beherrschen, verweisen allerdings seit jeher auf die Macht hervorragender Persönlichkeiten. Machthaber bedienen sich des Klangs zur Symbolisierung ihrer Stärke und ihres Ranges.⁵¹ Verdeutlichen lässt sich das anhand der Prozessionen, mit denen Kaiser, Könige, Fürsten und geistliche Würdenträger in eine Stadt einziehen. Von idealisierenden Beschreibungen abgesehen, in denen solche Prozessionen mehrere Tage dauern können,⁵² ist die Funktion unmittelbar einsichtig: Der mächtige Klang von Blechblasinstrumenten zeichnet – verstärkt zumeist noch durch die schiere Anzahl – den Herrscher aus und bedeutet dessen Macht. Die Empfänger der Signale (also etwa die Schaulustigen bei einer Prozession) müssen jedoch die ihnen präsentierten Informationen decodieren und auf die entsprechende Bedeutung beziehen können. Die Einübung in entsprechende Praktiken erlaubt dem Geübten jedoch die unmittelbare Anerkennung dessen, der die Signale sendet. Besonders die Funktion der Instrumente als akustische Signalgeber in einem Herrschaftszusammenhang ist dabei aussagekräftig, verweist doch die Verfügungsgewalt gleich doppelt auf den Herrn, in dessen Namen die Signale gegeben werden, denn die Befehlsgewalt über die Trompete bedeutet zugleich die Herrschaft über die damit Gerufenen.⁵³

Doch auch im akustischen Bereich gibt es Abstufungen, die zusätzliche Informationen vermitteln können. Den weithin hörbaren Blas- und Schlaginstru-

47 Wenzel, Hören, bes. S. 51–56 und 105 f.; dazu grundlegend Žak, Musik, und dies., *schal*. Zur Einführung in den Komplex der Musik auch Diehr, Literatur, bes. S. 24–34.

48 Žak, Musik, pass., und dies., *schal*, S. 140; zur Stadt als *soundscape* cf. Rösing, Urbanität.

49 Eco, Semiotik, S. 293–300.

50 Cf. Eco, Semiotik, S. 295 und 57 ff., dazu hier Kap. I.B.2.

51 Žak, Musik.

52 Žak, *schal*, S. 139 f. In diesem Sinne auch Voigt, Memoria, S. 312 f.

53 Žak, *schal*, S. 139.

menten – die in der Prozession in der Regel am weitesten vom Herrscher entfernt sind – folgen Instrumente, die andere Aspekte der Herrschaft symbolisieren: Streichinstrumente, vor allem aber Harfen stehen für «Musik, nahe bei der Macht».⁵⁴ Damit ist nämlich nicht nur die Unterhaltung des Herrschers gewährleistet,⁵⁵ sondern gleichzeitig ein besonderer Adel herausgestrichen, der mit bestimmten Instrumenten verbunden ist: Vorgeprägt durch die biblische Figur König Davids, dessen Harfenspiel den bösen Geist von Saul vertreibt (1 Sam 16.14–23), können christliche Herrscher in der Nachfolge mit dem Instrument verbunden und in die Tradition alttestamentarischer Herrschaft gestellt werden.⁵⁶ Hier geht es um eine Symbolik, die unabhängig von einem bestimmten Klang oder tatsächlicher musikalischer Kompetenz gilt. Ihrer jeweiligen Bedeutung und Funktion entsprechend sind die Instrumente auch beim Einzug Alexanders in Tritonia – im *Alexander* Ulrichs von Etzenbach (vor 1300) – choreografiert.⁵⁷ In dem «Alexander-Anhang» wird ausführlich beschrieben, wie die Prozession sich formiert, wie jeder Akteur seine ihm angemessene Position findet. Dem Kaiser voraus gehen die lautstarken Instrumente, und *tambûre dôz, busînen snar / was dâ maneger leie dar* (Alex.Anh. 1939 f.: «gewaltig war das Dröhnen der Pauken und das Schmettern der Posaunen»). Es folgen – explizit erwähnt – in *unmittelbarer Nähe* des Machthabers die weniger lauten, mit adeliger Herrschaft assoziierten Instrumente:

*vil guoter vloitiere,
hûbischer videler viere
an geleit nâch rîchen siten
zenaehest vor dem herre riten.*

(Alex.Anh. 1941–4)

(Viele gute Flötenspieler [und] vier höfische Fiedler, die prächtig gekleidet waren, ritten direkt vor dem Herrscher.)

Die Flöten stellen somit den Übergang von den für eine prachthvolle Machtdemonstration verwendeten Blechblasinstrumenten zu jenen Instrumenten her, die offenbar den Herrscher ganz unmittelbar auszeichnen können. Die vier Fiedler, die in der weltlichen Zahl zugleich auf den Herrschaftsanspruch Alexanders verweisen könnten,⁵⁸ charakterisieren demnach den akustischen Raum des Macht-

54 Kaden, *Das Unerhörte*, S. 111.

55 Žak, *schal*, S. 147.

56 Wenzel, *Repräsentation* (1990), S. 193 mit Anm. 45. Dazu Voigt, *Memoria*, S. 313, und Žak, *schal*, S. 143. Cf. zur Ikonografie Art. «David», in: LCI.

57 Cf. zu den musikalischen Aspekten Voigt, *Memoria*, S. 315.

58 Cf. Art. «Vier», in: Meyer/Suntrup.

habers. Und da das Musizieren auf Saiteninstrumenten als Symbol der Herrscher gilt, wird es zum Signifikanten des Unterschieds von Adel und Nichtadel. Das geht so weit, dass die musikalischen Fähigkeiten der Spieler – zunehmend selbst Adelige⁵⁹ – explizit als geradezu wesentlicher Ausweis von Adel angesehen werden:⁶⁰ Von den jungen adeligen Musikanten, die im *Alexander* Ulrichs den Kaiser mit ihrem süßen Spiel in Tritonia empfangen, heißt es nämlich, dass sie ihre Fähigkeiten nicht erlernt hätten, sondern dass sie durch ihren Adel zum Saitenspiel befähigt seien (Alex.Anh. 1968–70: *die hêrren hôher geburt / die spil enlernen vor nieman, / er muost daz adel da zuo han*). Als Instrumente dienen ihnen dabei ausnahmslos die Saiteninstrumente, die dem Adel geziemen – *lire* (Leier), *zitôl* (Zither), *rotte* (Rotta) und *harphe* (Harfe).⁶¹ Selbst dann also, wenn der Bezug zur Bedeutung der Harfe als Instrument König Davids von einem Rezipienten nicht hergestellt werden kann, verweisen bestimmte Instrumente auf den Status der Instrumentalisten.

Wiederum aber wäre es fatal, die zeichenhafte Bedeutung verabsolutieren zu wollen. Würde der Code «Harfe = König» undifferenziert auf jede Situation angewandt, könnten etwaige Abstufungen nicht mehr erfasst werden: Nicht jeder Harfenist ist zwangsläufig auch König.⁶² In Bezug auf das Zeichen aber wird bereits die Grenze symbolischer Bedeutung deutlich: Ohne den biblischen Bezug

59 Nicht nur im Roman steigt mit der Nähe zum Kaiser der Stand der Musikanten: Historisch zeigt sich nämlich ebenfalls, dass – in großen Wellenbewegungen – Machthaber und Herrscher mitunter auf professionelle Instrumentalisten zurückgreifen, mitunter jedoch selbst musizieren, dann aber wiederum professionellen Instrumentalisten den Anschein von Adel geben etc. Die Scheu des Adels vor Professionalismus geht auf das achte Buch von Aristoteles' *Politik* zurück (1337b); die Gedichte Kaiser Heinrichs VI. im Codex Manesse oder das Ideal des musizierenden Hofmanns bei Gottfried und Castiglione belegen jedoch die Erwartung einer gewissen Kunstkompetenz, die indes ein gewisses Maß nicht übersteigen durfte. Zur Nobilitierung von Künstlern in der Frühen Neuzeit Warnke, Hofkünstler, S. 202–223, oder Kaden, Das Unerhörte, S. 171 ff., und zum Stand der professionellen Musiker im Mittelalter Diehr, Literatur, S. 32 ff.

60 Voigt, *Memoria*, S. 312 f. Zum Verhältnis von Erziehung und natürlichem Adel cf. Eikermann/Reuvekamp, *Mensch*.

61 Die Instrumente, die alle etwa auch im musikhistorisch überaus aufschlussreichen *Tristan* Gottfrieds genannt werden, weisen die Instrumentalisten und in der Regel die Rezipienten als Angehörige der adeligen Elite aus. Cf. von daher zu den Instrumenten im Detail Schaik, *Musik*, pass. (mit einer Liste von Instrumenten im Stichwortverzeichnis, S. 166 f.). Seit Aristoteles, *Politik*, Buch VIII, sind Blasinstrumente theoretisch als für den Adel unziemend definiert, da schon die Erfinderin der Flöte, Athena, bemerkte, «wie sehr das Instrument das Gesicht entstellte» (1341b). Dazu Žak, *schal*, S. 143.

62 *Tristan*, der vor Marke Harfe spielt (und damit an den vor Saul musizierenden David gemahnt; cf. *Tristan* 3721–41 und 1 Sam 16.14–23), mehr noch der walisische Harfner, der als wandernder Musiker an den Hof kommt (*Tristan* 3505–46), sind Beispiele für die Verwendung der Harfe im Umfeld des Königs.

bleibt die Harfe ein Instrument, dessen sich der Kaiser zu seiner Unterhaltung bedienen könnte. Damit zeigt sich deutlich die grundlegende Problematik von Zeichen: Zwar verweisen Zeichen auf eine Bedeutung; die ist aber dem Zeichen nicht inhärent. Etwas, das als Zeichen fungiert, kann keine Bedeutung vermitteln, die unabhängig vom Wissen des Rezipienten wäre. Damit öffnet sich dieses Etwas jedoch zwangsläufig der individuellen Interpretation: Dort nämlich, wo sich einem Rezipienten die intendierten Sinnbezüge nicht erschließen, greifen alternative, dem Rezipienten schlicht zur Verfügung stehende Deutungen.⁶³ Ohne Bezug aber zur Zeichenfunktion bleibt die Erscheinung (das heißt: die Form bzw. der Zeichenträger selbst) bestehen und es eröffnet sich eine zweite, von der Codierung unabhängige Sinndimension.

2. Klassifikate

Die geschilderten Beispiele symbolischer Machtdemonstration – das deutete sich bereits an – reduzieren die Praxis auf bestimmte, codierte Bedeutungen. In der undifferenzierten Wahrnehmung aber wird lediglich ein bestimmter symbolischer Status erkannt, das heißt, dass faktische Abstufungen weder vermittelt noch wahrgenommen werden können. Oder konkreter: Während eine Uniform auf einen Soldaten, ein Saiteninstrument auf ein Mitglied der feudaladeligen Elite verweist, bleiben Rangunterschiede völlig unberücksichtigt. Bestimmte Vorstellungen, die mit als zeichenhaft gewerteten Erscheinungen verknüpft sind, werden *pars pro toto* auf ein Objekt projiziert, ohne weiter differenziert werden zu können.

Die denotative Art der Bedeutungsbildung wäre demnach für das Handeln und (Re-)Agieren innerhalb einer auf Status und Ehre abzielenden Gesellschaft geradezu fatal: Zwar lässt sich anhand bestimmter Zeichen der Stand signifizieren; weder aber ließe sich dadurch der (durchaus differenzierte) Status innerhalb des Standes noch die konkrete Macht eines Akteurs mitteilen. Für bestimmte, festgesetzte Positionen ließe sich natürlich – analog zur Kennzeichnung der Ränge im Militär – ein differenziertes System von Zeichen und Symbolen entwickeln, mit dem Abstufungen codiert werden könnten; für die soziale Interaktion wäre das jedoch insofern nachteilig, als die Handlungsmöglichkeiten der anderen Akteure – könnten diese ihr Handeln nur an Zeichen orientieren – lediglich von codiertem Wissen abhängen: Reaktionen auf komplexe Situationen und vor allem auf die permanenten Veränderungen in der sozialen (Inter-)Aktion blieben ausnahmslos an starre Handlungsmuster gebunden.⁶⁴ Das rigide Zeichensystem militärischer Organisationen, das mit dem Befehlston auch sprachliche Äußerungen

⁶³ Eco, Semiotik, S. 194.

⁶⁴ Damit gegen Raudszus, Zeichensprache, S. 184, oder allgemein Wenzel, Repräsentation (1990), S. 176. Cf. dazu Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2152 f.

normiert und unmittelbar auf die Appellfunktion reduziert, ist deshalb so effektiv, weil ein Befehl – als antrainiertes Reiz-Reaktions-Schema – in der Regel (Missverstehen einmal ausgeblendet) genau eine Reaktion auslöst.⁶⁵ Auch die Hornsignale in der Schlacht erlauben es trainierten Kämpfern, gleichsam unbewusst zu agieren.⁶⁶ Differenzierungen werden dadurch jedoch (zum Teil bewusst) verunmöglicht. Die Besonderheit von (auch höfischen) Gesellschaften aber liegt darin, dass sich die Positionen und Machtverhältnisse der Akteure permanent ändern, dass also immer wieder neu auf noch subtilste Differenzierungen reagiert werden muss – gerade, wenn dabei die Ehre der Akteure auf dem Spiel steht. Für das Handeln gegenüber Akteuren, die aufgrund einzelner Symbole als Angehörige einer bestimmten sozialen Gruppe codiert wären, stünden nur entsprechend schematische Verhaltensweisen zur Verfügung. Daraus folgt, dass gerade jene Macht, an der sich das Handeln sozialer Akteure orientiert (und orientieren muss), nicht einfach nur codiert werden kann. Dass im christlichen Mittelalter die Vorstellung vom *ordo*, der gottgewollten (Sozial-)Ordnung, propagiert wird, spiegelt weniger die starre Ordnung wider, sondern dient vielmehr dem Versuch, faktischer sozialer Mobilität Einhalt zu gebieten.⁶⁷ Erfolgreiches, soziales Handeln muss also *in praxi* stets auf die beständigen Veränderungen reagieren können. Allerdings nicht auf veränderte Zeichen, sondern auf Verschiebungen tatsächlicher Machtverhältnisse. Es muss das faktische Vermögen der Akteure unmittelbar beurteilt werden. Neben die symbolischen Unterscheidungen treten somit tatsächliche Unterschiede – oder: Qualitäten.⁶⁸

Mit der Qualität nun ist eine zentrale Kategorie der Arbeit angesprochen, welche die zeichenhaft-symbolische Argumentation ergänzen muss. Eine Verkürzung auf einen bloß symbolisch vermittelten Status entspricht nämlich weder tat-

65 Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2153, wo auf die «kognitive Direktschaltung zwischen Zeichen und Verhaltensantwort» hingewiesen wird.

66 Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2153.

67 Cf. DUBY, Ordnungen. Dazu ELIAS, Prozeß, Bd. 2, S. 84–96.

68 Bourdieu, Soziologie, S. 60. Bourdieu sieht die symbolischen Unterscheidungen als etwas, das sekundär zu den faktischen Unterschieden hinzutritt; dabei übersieht er aber, dass die Qualität auch in Bezug auf symbolische Bedeutungsträger bestimmt werden kann und bedeutend wird. Besonders schwer wiegt allerdings, dass mit dem Symbolbegriff – in Analogie zu Cassirer – wohl Qualität (also eigentlich *Bedeutung*) gefasst werden soll, der eingeschränkt semiotische Blick jedoch die Dynamik klassifikatorischer Bedeutungsbildung nicht erfassen kann. Zwar hat auch die Qualität eine symbolische Dimension, die vom Menschen konstruiert wird, denn obwohl jedes Lebewesen gute und schlechte Umweltbedingungen unterscheiden kann, sind kulturell erzeugte Qualitäten im Grunde wesentlich symbolisch erzeugt; die Genese aber erfolgt nicht aufgrund eines hintergründigen Codes, sondern aufgrund vordergründiger Klassierungsakte (sc. Differenzierungen), weshalb sie theoretisch noch einmal hinsichtlich des jeweiligen Bezugssystems (Codes/Klassifizierungen) differenziert werden muss.

sächlichen noch erfolgreichen Praktiken sozialer Interaktion.⁶⁹ Auch die Burgen der feudaladeligen Herrscher lassen sich nicht einfach nur als abstrakte Symbole von Macht und Herrschaftsansprüchen begreifen, denn es braucht immer tatsächliche Macht, um die Bauwerke überhaupt errichten zu lassen. Der Bergfried also mag tatsächlich Macht bedeuten und auf jene Aspekte bzw. Konzepte von Herrschaft verweisen, die mit einer Burg assoziiert werden können; als Objekt scheint er das aber nur bedingt leisten zu können – der «Bergfried» als Zeichen lässt keine Differenzierung zu. Entsprechend ist das Verhältnis von faktischer Macht und den Formen ihrer Präsentation mit dem Konzept der «Symbolisierung» nur unzureichend beschrieben. Akte des Erkennens und Anerkennens würden bei der Bestimmung tatsächlicher Macht zu kurz greifen, würde die präsentierte Macht lediglich als Symbol für Macht gewertet. Der Aufwand, den ein Machthaber betreiben kann, um einen Bergfried errichten zu lassen, verweist indes auf seine tatsächliche Macht. Die Relation ist hier (wie bei einem Index) kausal, weshalb die Formel «Höhe *bedeutet* Macht» eigentlich anders akzentuiert werden muss:⁷⁰ Die *Höhe* nämlich bedeutet Macht. Es geht also um eine bestimmte Eigenschaft eines Objektes, die entscheidend ist – nicht unbedingt das Objekt an sich.⁷¹

Die speziellen, im Rahmen von Bedeutungsbildung klassierten Objekte bzw. deren Eigenschaften lassen sich entsprechend (und völlig umstandslos) als qualitativ bewertet verstehen. Das Begründen von Qualität selbst ist indes schwierig, da sich die komplexe Genese der für die Bestimmung von Qualität notwendigen Normen- und Wertsysteme weitgehend dem Bewusstsein entzieht:

Qualität ist gestaltlos, formlos, unbeschreibbar. Gestalten und Formen sehen [...] heißt intellektuell vorgehen. Qualität ist von solchen Gestalten und Formen unabhängig.⁷² Die Namen, die Gestalten und Formen, die wir der Qualität geben, sind nur teilweise in der Qualität begründet. Sie sind außerdem auch in den apriorischen Bildern begründet, die sich in unserem Gedächtnis angesammelt haben. Wir sind ständig bestrebt, im Ereignis der Qualität Analogien zu unseren früheren Erfahrungen zu finden.

(Pirsig, Zen, S. 257)

⁶⁹ Bourdieu, Unterschiede, S. 734–740.

⁷⁰ Cf. Zeune, Burgen, S. 42–48.

⁷¹ Gegen Untermann, Abbild, sowie Müller, Fürstentum, und Zeune, Burgen, die alle eher den symbolischen Wert betrachten.

⁷² Qualität ist allerdings nicht völlig von Gestalten und Formen unabhängig – sonst gäbe es sie ja absolut –, sondern sie ist schlicht die Bedeutung, die den Gestalten und Formen zugesprochen werden kann. Qualität ist der Wert, der sich aus der Fähigkeit zur Bewertung von Gestalten und Formen ergibt. Cf. dazu das Folgende.

Qualität lässt sich demnach als ein Unterscheidungsmerkmal definieren, das allerdings nicht einfach wahrgenommen, sondern durch das Subjekt bestimmt wird: Die Bezüge zu früheren Erfahrungen erlauben dabei, analogische Relationen herzustellen, welche die je aktuelle Eigenschaft bewertbar macht. Hinzu kommt, was bereits für den Umgang mit Zeichen angesprochen wurde, dass ein Subjekt in eine bereits weitgehend ausgedeutete Welt geboren wird.⁷³ Den Umgang mit Zeichen lernt ein Kind in der Regel dadurch, dass Erwachsene die Beziehung zwischen Zeichenträger (Signifikat) und Bedeutung (Signifikant) herstellen. Gleiches aber gilt für Qualitäten: Da sich die gestaltlose, formlose und unbeschreibbare Qualität als Bedeutung doch an Erscheinungen heftet, tragen Unterweisungen und Sanktionierungen dazu bei, Bedeutung auch diesseits der Semantik erleben zu können. Dabei müssen jedoch Merkmale von Bewertungen unterschieden werden: Im Vergleich etwa zum Pallas einer Burg (dem herrschaftlichen [Empfangs-]Saal) mag der Bergfried durchaus hoch sein. Die Höhe lässt sich zudem in einem entsprechenden Längenmaß angeben. Damit aber ist der konkrete, die Macht des Herrschers präsentierende Bergfried noch kaum in Bezug auf andere Türme definiert. Erst der Vergleich mit anderen Wehrtürmen erlaubt es, die Qualität zu bestimmen. Erst, wenn die Höhe zu anderen Objekten mit ganz ähnlichen Merkmalen in Beziehung gesetzt werden kann, zeigen sich Unterschiede, und erst dann lässt sich die spezifische Qualität einschätzen. Für die Differenzierung von Bewertetem und Wertung wird im Folgenden jeweils die terminologische Unterscheidung von Eigenschaft und Qualität (für eine bewertete Eigenschaft) getroffen.⁷⁴

Die Bedeutung der Eigenschaft lässt sich etwa in Bezug auf die Musikinstrumente als wesentlich herausstellen: Zwar sind Schlagwerk und Hörner durch den notwendigen materiellen Aufwand als Zeichen der Macht lesbar, doch schon die tatsächliche Lautstärke – eine Eigenschaft ihres Klangs – trägt zur Bedeutungsbildung bei. Mit der Lautstärke nämlich wird die Macht assoziiert, die aber nicht nur zeichenhaft, sondern zugleich klassifikatorisch bestimmt wird: Es geht mithin nicht um den Klang eines Horns oder um die Hörner selbst, sondern um die produzierte Lautstärke im Vergleich zu anderen, ähnlichen Klangereignissen. Und bereits in Bezug auf die Repräsentation hatte sich ja gezeigt, dass Bedeutung nicht ausschließlich und im Grunde immer nur sekundär zeichenhaft gebildet wird. Bezüglich seiner klanglichen Qualität kann *ein* Horn demnach, das tatsächlich als Symbol der Macht gelten mag, lächerlich wirken, wenn ihm die Gewalt von zehn, 100 oder sogar *siben tūsent horn* entgegensteht (RL 3495; «siebenta-

73 Cf. dazu Soeffner, Appräsentation, S. 47.

74 Piersig, Zen, S. 257, führt die Qualifizierung auf die Möglichkeit zurück, Analogien bilden zu können. Qualität könne nur im Verhältnis zu früheren Erlebnissen bezüglich ähnlicher Eigenschaften und ihrer qualitativen Merkmale bestimmt werden. Dazu Bourdieu, Soziologie, S. 170 f. mit Anm. 10, und grundlegend Hofstadter/Sander, Analogie, S. 48 ff.

send Hörnern»). Im Vergleich nämlich zeigt sich, dass 7000 Hörner nicht nur quantitativ, sondern vor allem *qualitativ* eine beeindruckendere Wirkung entfalten können. Im Hinblick auf die Qualifizierung muss die Beschreibung von Eigenschaften also klar von der Bewertung unterschieden werden. Und es gilt auch zu bedenken, dass sich die Qualität – als Seiendes – wiederum symbolisch aufladen lässt: Die 7000 Hörner, die einen gewaltigen Schall erzeugen, dienen im *Rolandslied* den Heiden zum Gottesdienst. Was in direkter Konfrontation als Ausdruck von Übermacht erscheinen kann (und soll), wird vor einem christlichen Hintergrund in Übermut und Stolz umgedeutet: Die präsentierte Macht der Heiden wird (unmittelbar vor der Schlacht) als (Vor-)Zeichen ihres Untergangs interpretiert, denn bereits

*sent Johannes hât gescriben dort,
daz diu diemuot hin ze himele stiget,
daz diu übermuot nider niget
in die vinsteren helle.*

(RL 3508–11)

(St. Johannes hat geschrieben, dass die Demut zum Himmel aufsteigt und der Hochmut in die finstere Hölle führt.⁷⁵)

Die Umdeutung der Lautstärke im Kontext der Schlacht zwischen Christen und Heiden zeigt, wie unterschiedlich Eigenschaften und Qualitäten bewertet werden können. Die Bedeutung großer Lautstärke, die für gewöhnlich «Pracht, Macht und Recht» ausweist, tritt hier weit zurück hinter dem Lärm als «Charakteristikum für die Überheblichkeit der Heiden».⁷⁶ Bedeutender aber ist, dass nicht das Objekt bewertet wird, sondern vornehmlich eine seiner Eigenschaften. Die Lautstärke ist hier entscheidend; das Horn selbst ist kein Symbol des Übermutes. Den christlichen Kämpfern etwa dient ein Horn – ein *einzelnes*, nämlich Rolands Olifant⁷⁷ – schlicht als Signalinstrument (RL 6053–68). Dass Roland erst in sein sagenhaftes Horn bläst, als die Lage der kämpfenden Nachhut aussichtslos scheint, kann als Hochmut gewertet werden – diese psychologische Lesart aber ist vom Pfaffen Konrad gegenüber der altfranzösischen Vorlage zugunsten einer breiten Darstellung christlichen Martyriums zurückgenommen;⁷⁸ das erlösende Signal – mit solcher Kraft produziert, dass Roland beinahe vom Pferd fällt (RL

⁷⁵ Kartschoke, *Rolandslied*, vermerkt im Kommentar zur Ausgabe, dass sich eine entsprechende Aussage in keiner der Schriften von Johannes nachweisen lässt.

⁷⁶ Žak, *schal*, S. 136.

⁷⁷ Ein Olifant (abgeleitet vom nld. Wort für Elefant) ist ein Trompeteninstrument aus dem Stoßzahn von Elefanten, aus Elfenbein also.

⁷⁸ Cf. Art. «Pfaffe Konrad», in: VL, Sp. 124 f.

6064) – überwindet nicht nur die ungeheure Distanz vom Ort des Geschehens in den Pyrenäen bis an den kaiserlichen Hof in Aachen, sondern es überwältigt auch die Heiden: Der Klang ist so mächtig, dass sich die Kämpfer nicht mehr verstehen können und sich die Ohren zuhalten müssen (RL 6060). Der Olifant Rolands hat eine ganz andere Bedeutung als die Hörner der Heiden; vor allem, weil er – aus Sicht der Christen – eine ganz andere Funktion erfüllt. Während die Hörner der Heiden im Götzendienst Verwendung finden, der somit nicht nur durch die schiere Übermenge der Hörner disqualifiziert wird, ruft Roland mit seinem Signal Karl den Großen auf den Plan und sichert den Christen den Sieg. Eigenschaften, Qualitäten und symbolische Bedeutungen sind hier überaus dicht miteinander verwoben; die große Anzahl der Hörner bei den Heiden zeigt deren Übermut, das Horn Rolands zugleich Bescheidenheit und Übermut, den Bezug zum Göttlichen sowie die entscheidende Kampfkraft der Christen.

Auch in anderen Bereichen der Musik zeigt sich, welche Bedeutung der Qualität zukommen kann. Darauf, dass bestimmte Saiteninstrumente im Mittelalter mit dem Adel als Stand verbunden sind, ist schon hingewiesen worden; doch kann die Qualität der Darbietung ebenfalls bedeutend sein. Wie in keinem anderen höfischen Roman des 13. Jahrhunderts lassen sich im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg, einem Künstlerroman mit zentraler Stellung der Musik,⁷⁹ die feinen Unterschiede höfischen Musizierens aufzeigen. *In extenso* beschreibt und qualifiziert Gottfried etwa Isoldes höfisches Singen am elterlichen Hof. Isolde singt jedoch nicht einfach, sondern sie singt (der neuesten Mode gemäß) in den anspruchsvollsten französischen Formen:

*si videlte ir stampenie,
leiche und sô vremediu notelîn,
diu niemer vremeder kunden sîn,
in franzoiser wîse
von Sanze und San Dinise.
der kunde s'ûzer mâze vil.
ir lîren unde ir harpfenspil
sluoc sî ze beiden wenden
mit harmblanken henden*

*ze lobelîchem prise.
in Lût noch in Thamise
gesluogen vrouwen hende nie
seiten sîezer danne hie
la dûze Îsôt, la bêle.
sî sang ir pasturele,
ir rotruwange und ir rundate,
schanzûne, reflloit und folate
wol unde wol und alze wol.⁸⁰*

(Tristan 8058–75)

(Sie fiedelte ihre Tanzweisen, Lieder und fremdartige Melodien, die fremdartiger nicht hätten sein können, im französischen Stil von Sens und Saint-Denis. Davon beherrschte

⁷⁹ Schon Kästner, Harfe, und ganz grundlegend Sziráky, Éros (dort auch zur älteren Forschung).

⁸⁰ Zu den genannten Formen hochmittelalterlicher adeliger Musizierpraxis und ihrer (musik-)historischen Bedeutung cf. Schaik, Musik, S. 201–204.

sie überaus viele. Leier und Harfe spielte sie auf beiden Seiten mit hermelinweißen Händen ganz vortrefflich. Weder in Lud noch in Themse schlugen Frauenhände jemals die Saiten lieblicher als hier die zarte, schöne Isolde. Sie sang ihre Pastourelle, ihre Rotrouenge und ihr Rondeau, Chanson, Refloit und Folate über alle Maßen wunderschön.)

Der Gesang, so lässt sich der letzte Vers interpretieren, entzieht sich einer rationalen, semantischen Kategorisierung, so dass Gottfrieds Schilderung selbst von Musik durchdrungen wird: Gottfried kann Isoldes Vortrag «nicht mehr diskursiv mit z. B. hyperbolisch lobenden Worten schildern» und löst den geschilderten Eindruck sprachlich in einer Mischung aus Klang und Rhythmus auf.⁸¹

Für Rezipienten ohne Bezug zu den Normen am (irischen) Königshof mag Isoldes Musizieren die junge Königin als bloßes Mitglied des Adels erscheinen lassen. Der Ungebildete, der in *ir liren unde ir harpfenspil* (Tristan 8064) lediglich zeichenhaft vermittelte Handlungsanweisungen sieht, reagiert entsprechend undifferenziert: Die Darbietung suggeriert ihm – mittels der appellativen Funktion eines Zeichens⁸² – ein Verhalten, das nur aus der codierten Bedeutung resultiert. Einem solchen Rezipienten sind Differenzierungen unmöglich; er wäre aufgrund von mangelnder Bildung oder bloßem Desinteresse usw. nicht in der Lage, zu beurteilen, ob es sich um Lieder aus Lud oder Themse handelt, um Pastourelle oder Rondeaux oder einfach um gute oder schlechte Lieder. Unterscheidungen dieser Art werden erst mit zunehmendem Wissen möglich; erst aus dem Wissen um Unterschiede nämlich leitet sich jene Kompetenz des Unterscheidens ab, die letztlich bestimmt, ob jemand *ze lobelichem prise* (Tristan 8067), *süezer* als anderswo (Tristan 8070) oder *wol unde wol und alze wol* (Tristan 8075) singt.⁸³ Die Kompetenz in der Beurteilung höfischen Singens und Musizierens resultiert somit nicht aus dem bloßen Wissen um die Formen, Gattungen und Instrumente, sondern beruht vielmehr auf einem Urteilsvermögen, welches auf ähnlichen, vorgängigen Erfahrungen basiert. Dass Isolde jedoch, als Königstochter quasi zwangsläufig höfisch, die neuesten Gattungen singt, nach französischer Mode, kann nur beurteilen, wer sich in den Gattungen auskennt und differenzieren kann. Und dass sie diese auch noch *wol unde wol und alze wol* singt, erschließt sich nur denjenigen, die höfischen Gesang entsprechend beurteilen können. Damit zeigt sich, dass die Einschätzung einer Präsentation – wie das von

⁸¹ Sziráky, Éros, S. 499.

⁸² Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2153.

⁸³ Cf. Bourdieu, Soziologie, S. 59. Die Differenzierungen der Urteile bezüglich der Eigenschaften aufgrund von Wissen, Erfahrungen und Analogien stehen im Zentrum der soziologischen Theorie von Bourdieu. Es geht also nicht nur um eine sozial wirksame Abgrenzung, die mit der Theorie erfasst werden könne (wie Wenzel, Hören, S. 19, das auffasst und Müller, Problemen, kritisiert), sondern – noch viel grundlegender – um die Genese der Differenzierungen aufgrund der praktisch möglichen Erfahrungen. Cf. hier auch Kap. III.B und C.2.

Gottfried dem Text inserierte Urteil «*wol*» in Bezug auf den Gesang⁸⁴ – immer schon eine Form der Bedeutungsbildung darstellt. Anhand von Qualitäten lässt sich allerdings weitaus präziser differenzieren als auf der Grundlage von zeichenhafter (Be-)Deutung. Die Formen höfischen Musizierens haben natürlich Zeichenfunktion, indem sie als Teil höfischer Kultur relativ undifferenziert auf den Status der Adeligen als Adelige verweisen. Sind diese Formen jedoch erst einmal identifiziert und als höfisch (an-)erkannt, können sie mit Bedeutung aufgeladen werden. Was mit dem Musizieren verbunden wird, kann dabei sehr stark variieren und hängt nicht zuletzt von individuellen Assoziationen ab.⁸⁵ Die Formen aber können auch – Gottfried führt das vor – qualifiziert werden. In Isoldes Darbietung lediglich ein bloßes Zeichen sehen zu wollen, greift also bei Weitem zu kurz. Der fremdartige und neue, zugleich aber beste Gesang – die Adjektive weisen darauf hin – ist in seiner Qualität bedeutsam. Die Bedeutungsbildung bezieht sich auf den Gesang selbst – vordergründig – und nicht auf etwas Hintergründiges, das durch den Gesang erst vermittelt oder evoziert wird.

Dass die Qualifizierung des Gesangs einem Gedicht inseriert ist, ändert nichts am Prinzip der dargestellten Bedeutungsbildung. Wie weit sich die Praxis des Qualifizierens aber von den literarischen Beispielen ableiten und auf die höfische Kultur übertragen lässt, muss im Folgenden ausführlich betrachtet werden. Zunächst sollen weitere Belege zeigen, dass (und wie) die Qualität auch andere Elemente bestimmt – denn noch besser lässt sich anhand der Kleidung zeigen, welche Tragweite dem Qualifizieren in der höfischen Kultur zukommt.

Die physische Erscheinung nämlich spielt eine enorme Rolle – zumal in einer Kultur, in der die sozialen Positionen vor allem auf Ehre und Ehrerweisungen beruhen, in der die Positionen von ihrem Inhaber verkörpert werden müssen.⁸⁶ Von daher ist die Präsenz der Adeligen in der semioralen Kultur von eminenter Bedeutung.⁸⁷ Der eigene Status wird anderen Akteuren ganz präzise mit dem Auftreten vermittelt. Der äußere Eindruck wirkt regelrecht als Indikator von Status und Macht; die Bedeutung visueller Kommunikation kann hier kaum über-

⁸⁴ Zwar sind diese Aussagen einem literarischen Text inseriert, werden also lediglich in Bezug auf eine vom Autor kontrollierte, textimmanente Realität gesetzt; prinzipiell aber zeigt sich doch, wie solche Wertungen zustande kommen: Der Text macht deutlich, dass die Wertungen, die eine Absolutheit suggerieren, nur relativ gedacht werden können, wenn etwa Superlative, Komparative oder Hyperbeln verwendet werden (so etwa *niemer*, *ûzer mâze* oder *nie* in 8058–75).

⁸⁵ Die individuelle Qualifikation sinnlich wahrnehmbarer Erscheinungen greift übrigens auch schon vor der Identifizierung ihrer Zeichenfunktion, wenn die Objekte in der Perzeption erlebt werden.

⁸⁶ Wenzel, Repräsentation (1990), S. 175. Dazu Raudszus, Zeichensprache, S. 183 f.

⁸⁷ Wenzel, Partizipation, S. 180 ff., sowie Althoff, Macht, und theoretisch Gumbrecht, Diesseits.

schätzt werden, denn mit den Eigenschaften verweist die Qualität der Kleidung unmittelbar auf die Qualität ihres Trägers. Von daher ist es nicht verwunderlich, dass der Kleidungsbeschreibung auch in der Dichtung eine entsprechende Relevanz zukommt.⁸⁸ Wie wirkmächtig die Vorstellung von der Verkörperung sozialer Positionen ist, lässt sich etwa anhand von Parzival zeigen. Der bereits erwähnte Versuch seiner Mutter, ihn durch ein Narrenkleid dem Spott der Welt auszusetzen, wird aufgrund seiner besonderen, ihm eigenen körperlichen Qualität unterminiert: Obzwar Parzival unbekümmert, ohne höfische Erziehung und in Kleidern, die ihn als Narren ausweisen, in die Welt – und ohne Umweg zum Artushof – zieht, macht er enormen Eindruck auf diejenigen, die seiner ansichtig werden. Unter seiner erbärmlichen Kleidung zeigt sich nämlich (s)eine vollkommene körperliche Gestalt.

Zunächst allerdings kann Parzival einer wahrhaft prächtigen Rüstung habhaft werden, die er mithilfe eines Knappen – zu dessen Verwunderung – über sein Narrenkleid legt. In einem eher unhöfischen Zweikampf hatte er Ither, unwissend, dass es sich um seinen Onkel handelt, erschlagen (Pz. 155.4–11);⁸⁹ dessen rote Rüstung dient dem Helden zunächst als Signal seiner ritterlichen Gesinnung und praktischer Schutz in seinen Kämpfen, später ferner als (poetisches) Erkennungszeichen.⁹⁰ Als Parzival derart gerüstet zum Schloss des Fürsten Gurnemanz gelangt, der zugleich als ein erster Erzieher des unerfahrenen Jünglings fungiert, sorgt die List Herzeloyses abermals für einen Moment der Irritation: Sobald die Bediensteten des Fürsten dem erschöpften Parzival die erbeutete Rüstung abnehmen, schämen sie sich seiner, und auch der Burgherr weiß nicht, wie er adäquat reagieren soll – die lächerliche Kleidung (extremer Kontrast, Widerspruch und Absurdität in einem) sendet Informationen, die keinem der Anwesenden kohärente Verhaltensregeln signalisieren (Pz. 164.5–8).⁹¹ Erst der Rat eines erfahrenen Ritters, der offenbar die Verkleidung bereits durchschaut hat, löst die unangenehme Situation in Wohlgefallen auf, denn unter dem unpassenden Aufzug erkennt er Parzivals eigentliche Qualität:

88 Brüggem, *Kleidung*, S. 144. Zum verstehenden Sehen Wenzel, *Repräsentation* (1990), S. 183.

89 Bumke, *Parzival*, S. 60.

90 Raudszus, *Zeichensprache*, S. 113. Bis zum erlösenden Zusammentreffen mit Gawan am Ende der Geschichte taucht Parzival nurmehr als roter Ritter im Hintergrund auf. Cf. Bumke, *Wolfram*, S. 60.

91 Raudszus, *Zeichensprache*, S. 113.

*deiswâr sô werdeclîche vruht
erkôs nie mîner ougen sehe.
an im lît der saelde spehe
mit reiner sÛezen hôhen art.*

(Pz. 164.12–5)

(Wahrhaftig, noch nie sah ich ein so vollkommenes Menschenkind! Auf ihm liegt der Glanz des Glücks und lässt Reinheit, Liebreiz und Hoheit erkennen.)

Weder also die Rüstung noch – wie Herzeloide gehofft hatte – die Narrenkleidung bedeuten seinen Status. Das adelig-höfische Wesen zeigt sich dem erfahrenen, aufmerksamen Beobachter in der konkreten physischen Erscheinung. Die Vorstellung der körperlichen Unversehrtheit, der idealen Korrespondenz von Schönheit und Wesensart sowie eines sozialen Vorrangs, der auf körperlichen Vorzügen beruht, entwickelt sich bereits in der griechischen Antike.⁹² Für das christliche Mittelalter, das von der Vorstellung einer ideellen Schönheit geprägt ist, stellt sich dieser Zusammenhang zumindest nicht (mehr) so unmittelbar dar.⁹³ Dennoch wird der Körper als Zeichen (sc. Indikator) edler Abstammung interpretiert⁹⁴ – allerdings ist es die physische Qualität, die den Helden charakterisiert und als bedeutend ausweist. Vollgültig kommt dessen Erscheinung jedoch erst in den richtigen Kleidern zum Tragen: Nachdem der Held gebadet und mit kostbarer, entsprechend höfischer Kleidung ausgestattet ist,

*der ritter ieslicher sprach,
sine gesaehen nie sô schoenen lîp.
mit triuwen lobten si daz wîp,
diu gab der werlde alsölhe vruht.*

(Pz. 168.24–7)

(versicherten die Ritter einander, noch nie so viel Schönheit gesehen zu haben. Sie priesen die Frau, die der Welt solch ein Kind geschenkt hatte.)

⁹² Zum Konzept der *kalokagathia* cf. Kitto, Griechen, S. 138–142, und Beierwaltes, Schöne, S. 28. Zur Bedeutung für die höfische Kultur im Mittelalter u. a. Jaeger, Entstehung, S. 204–207.

⁹³ Von der neuplatonisch-christlichen Diskussion um das Verhältnis von Schein und Sein – und deren Relevanz für die höfische Interaktion (cf. Wenzel, *menschen*) – wird auch die Bedeutung der (physischen) Schönheit erfasst. Cf. allgemein Carruthers, Experience, sowie zur Literatur Vollmann, *Pulchrum*, und zur Ambivalenz von Cundrie Ridder, Gelehrtheit, oder Sziráky, Voix, bes. S. 37–40.

⁹⁴ Kraß, Kleider, S. 179–185.

Das Erbe seiner Vorfahren ist nicht nur im unbewussten Streben nach Ruhm und Ritterschaft präsent, sondern auch in der physischen Erscheinung. Die besondere, ausgezeichnete Stellung des unerfahrenen, jugendlichen Helden wird in seiner physischen Gestalt unmittelbar deutlich; das Schicksal Parzivals ist zu einem Gutteil in ihm angelegt.⁹⁵ Die hervorragende Schönheit, die immer wieder betont und (über die Reaktionen anderer Figuren) in den Roman gespiegelt wird, kann als Index jener außergewöhnlichen Fähigkeiten gesehen werden, die Parzival auszeichnen. Dass es sich um eine literarische Darstellung handelt, ist im Hinblick auf das Prinzip wiederum nur nachrangig von Interesse. Inwieweit körperliche Qualitäten tatsächlich mit dem Wesen einer Person identifiziert worden sind, lässt sich historisch kaum bestimmen: Die Inszenierungen der Herrscher legen selbstredend größten Wert auf physische Vorteilhaftigkeit und Auszeichnung; in diesem Sinne können wohl auch die literarischen Beispiele gelesen werden.⁹⁶ Weniger inszeniert hingegen dürfte die Beschreibung der Klassierung bzw. Qualifizierung sein: Parzival erscheint als besonders schön; die Ritter attestieren ihm eine schöne Erscheinung. Nie vorher hatte man *sô schoenen lip* gesehen (Pz. 168.25). Die körperliche Qualität erweist sich damit nicht zuletzt als Kategorie des Vergleichs: Die Bewertung des Körpers resultiert vor allem aus dem Bezug zu anderen Erfahrungen.⁹⁷ Entsprechend legen ekphrastische Kleiderbeschreibungen der Dichter wenig Wert auf die Differenz des Adels gegenüber dem Bauernstand: Höfisch gekleidete Adelige sind in der Regel die besten, schönsten und idealen Vertreter ihres Standes.⁹⁸ Die Kleidung des Adels dient demnach nicht nur der Bezeichnung von Adel, sondern vor allem einer qualitativen Auszeichnung und Differenzierung innerhalb der sozialen Gruppe.⁹⁹ Es sind nicht die Kleidungsstücke, die den Adel bezeichnen, sondern es sind die speziellen Eigenschaften der Kleidung, die es erlauben, einen Akteur als wahrhaft adelig (an-)erkennen zu können und ihm (s)eine Position im Sozialen und vor allem innerhalb des Adels zuweisen zu können.

95 Die Zauberin Cundrie, die Parzival nach seinem Frageversäumnis aus der Grals- und Artusgesellschaft ausschließt, rekurriert explizit auf das elterliche Erbe: Seine Mutter hat nie *missetân* (Pz. 317.17: nie «einen Fehltritt begangen») und sein Vater war Inbegriff der *manheit* (Pz. 317.6: «edler Manneseigenschaften»). Cf. Breyer, Cundrie, sowie Sziráky, Voix, S. 41.

96 Für die geistlichen und weltlichen Herrscher ist die Inszenierung in schriftlichen Quellen nachgezeichnet worden von Jaeger, Entstehung, S. 204–207.

97 In den angeführten Zitaten zeigt sich die Bedeutung solcher (absoluten) Vergleiche immer dann, wenn die Einzigartigkeit betont wird: [das] *erkôs nie mîner ougen sehe* (Pz. 164.13) oder *sine gesaehen nie* (Pz. 168.25).

98 Cf. jedoch zur Auflösung einer absoluten Identität etwa Cundrie bei Wolfram, die allerdings eine Sonderstellung einnimmt. Breyer, Cundrie, sowie Ridder, Gelehrtheit, und Sziráky, Cundry mit weiterer Literatur.

99 Damit gegen Kraß, Kleider, oder Brügggen, Kleidung, und Raudszus, Zeichensprache, sowie prinzipiell Wenzel, Hören, S. 19.

Das wird auch bei der Einkleidung von Paris im Rahmen des sprichwörtlich gewordenen Urteils im *Trojanerkrieg* einsichtig (Troj. 1611–2862):¹⁰⁰ Die prinzipielle Funktion von Kleidung wird hier sogar noch deutlicher als bei Parzival, obgleich die Ausgangslage zunächst eigentlich umgekehrt ist. Venus führt Paris aus der versammelten Götterschar, um ihn – den einstmals ausgesetzten, unter Schäfern lebenden und entsprechend gekleideten Königssohn – seinem Status angemessen einzukleiden (sie erfüllt also die Aufgabe des Gurnemanz, der Parzival mit der passenden Kleidung ausstattet). Sie möchte nämlich (anders als Herzeloide) gerade verhindern, dass man ihn verhöhnt und als Urteilenden nicht ernst nimmt:

*«ê Pallas unde Jûne bûten
dir mit worten smâheit,
dur daz dû trûeget armiu cleit,
ê gæb ich dir sô rîche wât,
daz nieman hie ze hove hât
sô rehte keiserlich gewant»*

(Troj. 2904–9)

(Bevor Pallas [sc. Athene] und Juno dich aufgrund deiner armseligen Kleider mit Worten schmähen, gebe ich dir so kostbare Kleider, dass niemand sonst hier am Hof solch kaiserliche Gewänder trägt.)

Die anschließende Beschreibung, die bei Konrad fast 150 Verse umfasst (Troj. 2912–3059), ist gekennzeichnet durch Superlative und Einzigartigkeiten:¹⁰¹ Noch nie gab es eine bessere Kleidung (Troj. 2923 f.: *ez enwart sô tiure / cleit von henden nie genât*); sie ist vom besten Stoff überhaupt (Troj. 2935: *der aller beste cyclât*), die Edelsteine sind geradezu phantastisch (Troj. 2925 ff.: *steine [...], / die kein gebirge nie getruoc, / noch diu erde brâhte für*), und alles zusammen ist entsprechend wunderbar (Troj. 2979 und 2997). Der Vergleich, teils im Adverb *nie* (Troj. 2924 und 2926) oder dem Indifinitpronomen *nieman* (Troj. 2908) verabsolutiert, trägt erneut zur inszenierten und gesetzten, mithin textintern abgeschlossenen und nur noch präsentierten Bedeutungsbildung bei. Vorgestellt aber wird das Kleid auch hier im Grunde als Erfüllung eigentlich dessen, was in Paris ohnehin angelegt ist. Seine edle Abstammung wird durch die Kleidung ebenso betont, wie er einen dem Kleid angemessenen Träger darstellt:

¹⁰⁰ Zur Passage Lienert, Geschichte, S. 41–47.

¹⁰¹ Lienert, Geschichte, S. 271–277, weist auf Konrads «Ästhetik der Fülle und des Details» hin.

*diu cleider und der werde gast
 diu stuonden wol ein ander an:
 daz cleit daz êrte wol den man
 und êrte wol der man daz cleit.*

(Troj. 3006–9)

(Kleider und Fremdling passten hervorragend zusammen: Die Kleidung zierte den Mann, und der Mann machte der Kleidung alle Ehre.)

Die Entsprechung ist unübersehbar: Außen und innen stellen eine Einheit dar, die mehr ist als die Summe der einzelnen Teile. Die edle Erscheinung des Adligen wird durch die Kleidung ebenso unterstützt, wie die Erscheinung das Kleid seinem eigentlichen Zweck zuführt. Einem Bauern könnte das Kleid kaum zum Vorteil gereichen. Demnach kommt der adelige Träger erst in der richtigen Kleidung zur vollen Geltung.¹⁰² Das war bereits in Bezug auf Parzival zu sehen, dem – gebadet und in höfische Gewänder gekleidet – von allen Seiten Lob und Anerkennung zufällt (Pz. 168.25). Die richtige, höfische Kleidung erweist sich als Bestätigung, sinnvolle Ergänzung und eigentliche Vollendung der wesentlichen Anlagen der höfischen Gesellschaft.¹⁰³ Die tatsächliche Funktion der Kleidung aber, die im *Parzival* nicht weiter ausgeführt wird, lässt sich im *Trojanerkrieg* hingegen ganz deutlich erkennen. Konrad verknüpft den (erneuten) Auftritt des von der Liebesgöttin neu eingekleideten Paris vor den versammelten Göttern nämlich mit deren Reaktion:

*nû daz Pâris gegangen hin
 vür daz gestüele wider kam
 und man ze rehte war genam
 des bildes und der cleider sîn,
 dô wart im lop und ère schîn,
 der manger im bôt unde maz.
 der ê vil schöne stille saz,
 der stuont im ûf engegen dô.
 si wâren des gelîche vrô,
 daz er nâch wunsche was becleit.*

(Troj. 3100–9)

(Als Paris wieder ins Festzelt trat und man seine Erscheinung und seine Kleider richtig betrachtete, bezeugten ihm die Anwesenden Lob und Ehre. Wer vorher zurückhaltend war, lief ihm nun entgegen. Alle waren froh, dass er angemessen gekleidet war.)

¹⁰² Kraß, Kleider, S. 149.

¹⁰³ Cf. zur Inszenierung höfischer Pracht durch Kleider und Stoffe Brüggem, Kleidung, S. 124 f. Und prinzipiell zum Ritual in der höfischen Kultur Wenzel, Hören, S. 21–25.

Mit der neuen Erscheinung erhält Paris die Anerkennung der Anwesenden, *lop und ère* werden ihm zuteil (Troj. 3104). Er wird geachtet, anerkannt, sein Prestige erhöht sich; die Leute achten ihn und seine Meinung – und sein Urteil hat nun Geltung bzw. Legitimität. Venus beugt im Grunde der Diskreditierung Paris' (durch Pallas und Juno) vor; die Einkleidung wird entsprechend als Erfüllung inszeniert: Obgleich sich Pallas und Juno tatsächlich des Spottes nicht enthalten können und Venus damit aufziehen, dass doch «die Kutte den Mönch nicht ausmache»,¹⁰⁴ wird Kleidung nicht als bloßes Zeichen aufgefasst, sondern als Bestätigung. Paris wird nicht durch höfische Kleider zum Adeligen, sondern die Kleider weisen ihn – weil er für alle wahrnehmbar als Adeliger erscheint – als Adeligen aus. Die Legitimität resultiert nicht aus der Kleidung an sich, auch nicht aus dem Umstand, dass Paris höfische Kleidung trägt, sondern – so zumindest legt es die Darstellung durch Konrad nahe – vor allem aus der Korrespondenz zwischen der Qualität der Kleidung in Bezug auf die Qualität ihres Trägers:

*sô tumber nie kein tôre wart,
sîn ouge daz enspürte,
daz Paris von gebürte
ein hoher fürste möhte sîn.*

(Troj. 3148–51)

(Niemand könnte je so stumpfsinnig sein, dass er nicht bemerken würde, dass Paris ein hochwohlgeborener Fürst ist.)

Gleichzeitig wird ein weiterer, enorm wichtiger Aspekt von Qualität deutlich – nämlich die Wirkung: Die passende Erscheinung von Paris wird ja als evident markiert. Das ist als Hinweis auf die über die Praxis des Vergleichens hinausgehende Unmittelbarkeit der bewerteten Erscheinung zu lesen: Obzwar sich das wertende Subjekt eine Meinung bezüglich einer Eigenschaft bildet und Qualität

¹⁰⁴ Pallas und Juno bemerken nämlich überaus spöttisch: *wâ nû, gespil, vrô Vênus, / wer hât gelêret iuch alsus / ûz hirten künige bilden? / ir hânt ûz einem wilden / gebûre wunder hie gemacht. / diz cleit enwær im niht geslaht, / ob irs gelouben woltent. / niht èren ir den soltent / ze hôhe und alze sêre, / dem weder guot, noch ère / gemæze ist von gebürte.* (Troj. 3119–29: Seht an, Venus, gute Freundin, wer hat euch denn beigebracht, einen Hirten in einen König zu verwandeln? Aus einem wilden Bäuerlein habt ihr ein Wunder erschaffen. Doch passt ihm das Kleid nicht wirklich, wenn ihr es genau betrachtet. Ihr solltet ihn, der von seinem Stand nicht dafür gemacht ist, nicht derart aufwerten.) Der Hinweis auf das französische Sprichwort von der Kutte, die den Mönch nicht ausmache (*L'habit ne fait pas le moine*; cf. Nachweis im TPM, S. 229), soll darauf hinweisen, dass es sich bei der Kritik an der Erscheinung um einen – zum Diktum, dass Kleider Leute ausmachen würden, geradezu komplementären – Gemeinplatz handelt.

somit subjektiv bestimmt, wird diese doch als tatsächliche Eigenschaft des wahrgenommenen Objekts erlebt.¹⁰⁵ Die ontologische Dimension spiegelt sich indes in der Reflexion auf Qualitäten wider: Der subjektive Zugang tritt gegenüber objektiv erlebten Qualitäten in den Hintergrund. Es geht nicht darum, dass Paris richtig beurteilt wird, sondern darum, dass seine Erscheinung sinnfällig ist und entsprechend wirkt.

Dass in der höfischen Dichtung auffällig großer Wert gelegt wird auf die Beschreibung der Kleider, lässt sich somit nicht allein durch das bloße Interesse an der Beschreibung neuester Moden erklären, die – gerade in der semioralen Kultur – ebenso gut, wenn nicht sogar besser hätten vorgeführt oder durch mündliche Berichterstattung vermittelt werden können;¹⁰⁶ das Interesse an den minutiösen Beschreibungen scheint vielmehr in der Bedeutung tatsächlich wahrnehmbarer Qualitäten zu liegen. Es geht nicht (nur) um Zeichen für den Adel,¹⁰⁷ sondern um adeliges Sein. Damit gilt gleichsam, dass nur die besten Kleider dem Adeligen wirklich geziemen. Konrad insistiert darauf, dass es noch nie bessere Kleidung gab (Troj. 2923 f.), aus besserem Stoff (Troj. 2935) und verziert mit selteneren Edelsteinen (Troj. 2925 ff.), weil darin die besondere Qualität des Adels erkennbar wird. Die Adjektive sind hier (im Superlativ zudem) das entscheidende Kriterium – nicht die Dinge an sich.¹⁰⁸ Was somit als starke Belastung einer im Grunde nur marginalen literarischen Szene erscheinen könnte (und was sich zunächst nur in wenigen Versen zeigt), hat indes weitreichende Implikationen für das Verständnis der höfischen Kultur: Es geht bei der Erscheinung nicht nur um die Symbolisierung von Adel und die Präsentation tatsächlicher Macht, sondern es geht ganz wesentlich um die Bestätigung von Adel durch die richtige Präsenz.

¹⁰⁵ Bourdieu, *Meditationen*, S. 180 ff., zum Realitätsgehalt unbewusst ablaufender Wertungen in der physischen Wahrnehmung. Prinzipiell auch Pirsig, *Zen*.

¹⁰⁶ Gegen Brüggem, *Kleidung*, S. 11, die die offensichtliche «Beliebtheit der Kleiderbeschreibungen» direkt auf die «Selbstdarstellung einer Gesellschaft in der Dichtung» bezieht.

¹⁰⁷ Gegen Raudszus, *Zeichensprache*, die Kleidung als bloßes Signal gesellschaftlicher Zugehörigkeit auffasst. Kraß, *Kleider*, S. 2 f., geht es um tatsächliche Semantiken, die sich an Kleider heften können (wie das Weiß von Kleidern, das Reinheit symbolisiert, etc.) und eine lediglich soziale Erkennungsfunktion übersteigen. Ähnlich Brüggem, *Kleidung*, S. 124–140, im Kapitel zu höfischer Mode und höfischem Zeremoniell.

¹⁰⁸ Es geht um die adäquate Qualität, die allerdings (das sei nicht verschwiegen) ihrerseits zum Zeichen werden kann. Zum symbolischen Charakter der Qualität cf. das Folgende.

B. Anerkennung von Macht

Wie wichtig richtiges Auftreten ist, zeigt indes nicht allein die Frage nach der Präsentation von Macht, sondern mehr noch jene nach der Macht der Präsentation: Die Kommunikation oder Vermittlung von Macht kann eine eigene Dynamik entfalten, die von der faktischen Macht beinahe abstrahiert werden kann.¹⁰⁹ Eine Untersuchung der (sozialen und historischen) Bedingungen der Präsentation von Macht ist also ausschlaggebend für das Verständnis der Organisation sozialer Gruppen. Das ist sogar insofern zentral, als sich die Handlungsfähigkeit der (historischen) Akteure nicht exklusiv aus der faktischen Macht herleitet, sondern wesentlich aus der Anerkennung der Macht und vor allem aus der Anerkennung der Präsentation von Macht.

Anhand des *Trojanerkriegs* ist ja bereits gezeigt worden, dass einem Protagonisten aus einer prächtigen Erscheinung Ehre erwachsen kann. Der richtige Auftritt demonstriert somit nicht nur eine etwaige Zugehörigkeit, sondern er generiert, über entsprechende Akte der Wahrnehmung, die entscheidende Anerkennung. Der Zusammenhang von Macht und Anerkennung wird, wie gesehen, auch in der Dichtung allenthalben betont. Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang jedoch im *Erec* Hartmanns von Aue thematisiert, allerdings nicht ausschließlich in Bezug auf den Haupthelden: Der Vater von Enite, Erecs späterer Frau, wird nämlich von Hartmann als armer alter Mann vorgestellt. Zwar sind Koralus, seine Frau Karsinefite und die Tochter durchaus von höfischem (und höflichem) Wesen, ihnen fehlt aber – von ihrer armseligen Unterkunft abgesehen (Erec 252: *ein altez gemiuere*) – jedweder materielle Besitz und damit auch Ansehen bzw. Anerkennung. Das war jedoch nicht immer so, denn Koralus *hete dâ vor gehabet è / guotes und ouch èren mê* (Erec 400 f.: «Früher hatte er [sc. Koralus] über mehr Besitz und Ansehen verfügt»). Eine Fehde (Erec 408: *urliuige*) hat ihn allerdings von seinem Erbe vertrieben und in Armut gestürzt:

*sô vil enwas dem richen man
grôzer èren niht verlân
daz er einen kneht mohte hân.
nû truoc er dise armuot
und diu hûsvrouwe guot
in ir alter mit listen:
und swâ si der habe misten,
ir nôt si bedahten*

109 Dazu Voigt, *Memoria*, S. 41. So kommt die Eigendynamik von Machtdarstellungen etwa bei Understatement zum Tragen oder in einem Bluff. Prinzipiell zum Verhältnis des Vermittelten zum Vermittelnden cf. Kiening, *Medialität*, S. 328–332.

*mit zühten swie si mahten,
daz mans iht würde gewar.*

(Erec 411–20)

(Dem einstmalen Reichen war von seiner Herrschaft nicht einmal so viel geblieben, dass er einen Knecht halten konnte. Doch konnte er dieser Armut, ebenso wie seine vortreffliche Frau, im Alter in kluger Weise begegnen, und wo immer sie Besitz entbehrten, verbargen sie ihre Not mit Anstand, so gut sie konnten, damit man sie nicht bemerke.)

Materielle Macht (*richtuom*) und Herrschaft (*êre*) werden hier direkt miteinander verbunden, so unmittelbar sogar, dass die Anerkennung (als Komponente von *êre*) zugleich für materiellen Besitz eintreten kann.¹¹⁰ Es zeigt sich dabei, dass in der hier literarisch reflektierten, auf Grundbesitz basierten Elite das Ansehen nur mit großem Aufwand bewahrt werden kann.¹¹¹ Das führt Hartmann hier aber nicht weiter aus – zur Ehre und ihrer sozialen Funktion gibt es weder einen Kommentar noch eine eingehende Auseinandersetzung. Zwar wird bereits deutlich, dass Macht und Ehre wechselseitig aufeinander bezogen sind; der konkrete Zusammenhang erhellt sich in dieser Passage jedoch nicht im Einzelnen.

An anderer Stelle im Roman hingegen wird der Zusammenhang von Macht und Ehre nicht nur ausführlich dargestellt und behandelt, sondern sogar für die Handlung relevant: Erec nämlich, der Held der Erzählung, erhält nach einigen *âventiuren*, in denen er sich als hervorragender Ritter erweisen konnte, das Königreich seines Vaters und mit Enite die schönste Frau überhaupt. Damit einher geht entsprechender Ruhm. Erec allerdings versäumt es, seinen Ruhm zu bewahren. Zwar verfügt er über einen seinem Stand angemessenen Reichtum und ordnet an, dass seine Gefährten für die Teilnahme an ritterlichen Turnieren adäquat ausgestattet werden (Erec 2960: *sine gesellen*);¹¹² im Gegensatz aber zu Gold und Silber lassen sich Ruhm und Ehre nicht einfach in der Schatzkammer verstauen und bei Gelegenheit unter den Leuten verteilen. Für einen feudalen Machthaber ist es unumgänglich, sein Ansehen permanent unter Beweis zu stellen, denn in den Machtkämpfen wird die soziale Stellung innerhalb der Gesellschaft «umkämpft, verteidigt und angegriffen».¹¹³ Die Bedeutung materieller Gü-

¹¹⁰ Cf. dazu aber auch Art. «êre», in: Lexer.

¹¹¹ Cf. Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 375 ff., und Bourdieu, Unterschiede, S. 193–209. Allerdings zeigt Bourdieu, Regeln, S. 228 ff., auch, dass und wie (exemplarisch im Bereich der künstlerischen Avantgarde im 19. Jahrhundert) gerade materielle Ohnmacht bzw. regelrechte Armut in Anerkennung verwandelt werden kann.

¹¹² Cormeau/Störmer, Hartmann, S. 171.

¹¹³ Althoff, Compositio, S. 64. Cf. Elias, Prozeß, pass., und Bourdieu, Unterschiede, S. 150–156, der beschreibt, wie Ressourcen immer wieder eingesetzt werden (müssen), um die Ressourcen allein nur sichern bzw. im Idealfall auch ausbauen zu können.

ter in Bezug auf das Ansehen eines Adligen ist bereits angesprochen worden; die Verwendung von materiellem Vermögen – etwa die großzügige Ausstattung von Rittern und Lehns Männern mit Pferden und kostbaren Rüstungen – nämlich ist Grundlage sozialer Durchsetzungschancen und fördert das Ansehen eines Machthabers entschieden.¹¹⁴ Erec aber, so ließe sich salopp formulieren, ruht sich auf seinen Lorbeeren bzw. – um das drastisch ins Bild zu setzen – auf seiner Frau aus: Enite nämlich ist so schön, dass Erec an nichts anderes mehr denken kann (Erec 2929 f.: *dô kërte er allen sînen list / an vrouwen Êniten minne*). Der Rückzug ins Private, der als *verlîgen* bezeichnet wird,¹¹⁵ reduziert das öffentliche Auftreten des Herrschers auf ein Minimum (auf den Kirchgang und die gemeinsamen Mahlzeiten). Dadurch aber wird der für die notwendige Anerkennung so wichtige Ausweis von Macht verhindert. Entsprechend kommentiert der Erzähler Erecs Handeln und die Folgen:

*daz man im ê sô wol sprach,
daz verkërte sich ze schanden
wider die die in erkanden:
in schalt diu welt gar.*

(Erec 2985–8)

(Sein früherer Ruhm verkehrte sich in Schande bei denen, die ihn kannten. Alle Welt schalt ihn.)

Der Unzufriedenheit am Hof wird derart unverhohlen Ausdruck verliehen, dass die harsche Kritik der Hofgesellschaft (und nicht zuletzt deren Verzweiflung) Enite zu Ohren kommt (Erec 2999 f.). Dennoch verschweigt sie ihrem Geliebten dieses Wissen, bis ihr eines Tages – Enite glaubt Erec schlafend – das Herz übergeht, sie seufzt und klagt, dass das Paar verflucht sei. Erec, der Enites Seufzer deutlich hört, erfährt so schließlich vom Gerede seiner Hofleute. Diese entscheidende Szene wird von Hartmann gegenüber der altfranzösischen Vorlage – der Erzählung von *Erec et Enide* Chrétien de Troyes (um 1170) – deutlich gekürzt.¹¹⁶ Dort schildert Enite in einer ausführlichen Rede, wie es um das Ansehen ihres Geliebten steht:

¹¹⁴ Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 91 ff., und Althoff, Kultur, S. 278 f. Störmer, Adel, S. 15, stellt unter anderen eine Definition des frühmittelalterlichen Adels vor, der zufolge mächtige Akteure, die etwas verschenken könnten, von den Beschenkten unterschieden würden und gerade dadurch Angehörige des Adels seien.

¹¹⁵ Cf. dazu Ranawake, Verligen, bes. S. 21 ff.

¹¹⁶ Bumke, Hartmann, S. 34–37. Zur veränderten Bedeutung Ranawake, Verligen, S. 21.

Euer Ruhm (*pris*) hat sehr abgenommen; voriges Jahr pflegten alle zu beteuern, man kenne auf der Welt keinen besseren und vollkommeneren Ritter (*meillor chevalier*) – nirgendwo gab es Euresgleichen; jetzt machen sich alle über Euch lustig (*or se vont tuit de vos gabant*). [...] Jetzt müsst Ihr einen Entschluss fassen, damit Ihr diesen Tadel auslöschen und Euren früheren Ruhm wiedererlangen könnt (*vostre premier los ataindre*).

(EE 2544–9 und 2562–4)

Erec erkennt sofort den Ernst der Lage und bricht auf, um in einer Reihe von Abenteuern seinen Ruf wiederherzustellen. Das gelingt ihm auch, so dass er schließlich – so endet der mittelhochdeutsche Roman Hartmanns – Gottes Segen und das Seelenheil erhält, denn er lebte bis an das Ende seiner Tage nach dem Gebot der Ehre (Erec 10124: *wan er nâch êren lebet*).

Allerdings geht es nicht in erster Linie um die Relation von privatem und öffentlichem Bereich oder von individuellem Handeln und der Wahrnehmung durch die relevanten Öffentlichkeiten.¹¹⁷ Wichtiger ist im Zusammenhang mit der Ehre zunächst, dass sie sich offenbar aus der Präsentation von Macht ableitet: Koralus fehlt schlicht die Macht, deren Präsentation ihm Ehre einbrächte; Erec hingegen, der über ausreichend Macht verfügt, versäumt es, sie so zu präsentieren, dass er sein Ansehen bewahren (bzw. steigern) könnte. In einem zweiten Schritt jedoch geht es darum, dass die präsentierte Macht auch entsprechend anerkannt wird bzw. anerkannt werden kann. Dabei kommt die Öffentlichkeit ins Spiel, auf deren Wertung allein die im Sozialen relevante und anerkannte Macht beruht. Nicht die Macht also wird unmittelbar in Ehre transformiert, sondern eine spezifische Art ihrer Präsentation¹¹⁸ – eine Präsentation, die letztlich anerkannt, das heißt positiv bewertet werden kann.¹¹⁹

C. Achtsamkeit

Als konstruktive Größe hängt Ehre demnach an der Wahrnehmung (Repräsentation) jener Akteure, die die Macht eines Akteurs anerkennen, das heißt anerkennen können und sollen. Um die Ehre – die als ontologische Größe erscheint, weil

117 Cf. Faulstich, Medien, S. 21, der von Bereichen der Öffentlichkeit spricht. Öffentlichkeit im Mittelalter aber ist nach wie vor heftig diskutiert. Cf. etwa zur Kritik an Faulstich Kiening, Medialität, S. 315 mit Anm. 100. Die These, dass die Trennung von Privatem und Öffentlichkeit erst eine bürgerliche Kategorie (cf. Habermas, Strukturwandel) darstellt, ist allerdings bereits seit Langem widerlegt. Dazu Bermbach, Plädoyer; in mediävistischer Perspektive Melville / von Moos, Öffentliche, sowie Thum, Öffentlichkeit.

118 Bourdieu, Unterschiede, S. 378–399, verweist auf das komplexe Spiel von Haben, Präsentieren und Anerkennen.

119 Damit auch gegen das allein auf den Materialwert des Geförderten reduzierte Modell von Mäzenatentum bei Fried, Mäzenatentum.

sie unmittelbar wahrgenommen wird – bestimmen zu können, muss ein Akteur die Erscheinung eines anderen möglichst präzise beurteilen. Das setzt (gleichsam als Kehrseite der Medaille) aufseiten derjenigen, die auf Anerkennung aus sind, eine entsprechende, regelrecht doppelt gedachte Aufmerksamkeit voraus: Da die Ehre nicht (nur) aus der Macht, sondern aus der Präsentation von Macht sich ableitet – also nicht unmittelbar erfahren wird –, geht es um die richtige Präsentation. Es geht mithin darum, im Miteinander jene Normen und Werte zu erkennen, die innerhalb einer relevanten Sozietät anerkannt sind: Während sich ein Akteur in seinem Handeln in der Regel an mächtigen bzw. an den aktuell gegenwärtigen Akteuren orientiert, gilt es zugleich, das eigene Handeln zu reflektieren und auf antizipierte Erwartungen etc. abzustellen.¹²⁰ Die Regulierung des Verhaltens im «Raum wechselseitiger Wahrnehmung» der höfischen Gesellschaft fällt dann wieder auf denjenigen zurück, der sich präsentiert.¹²¹ Im Wissen darum, dass das eigene Verhalten bewertet wird, kann der bewertete Akteur sein Handeln bereits an dem ausrichten, was er – über seine individuellen Normen hinaus – als positiv bewertet annimmt oder voraussetzen kann.¹²² Solche Meinungen sind «existenzbegründend», denn sie regulieren Fragen «des Status-Entzugs, des Ausschlusses, des Boykotts».¹²³ Damit unterstellt ein Akteur zwar dem bewerteten Akteur ein Wertsystem (für dessen Richtigkeit er keinen unmittelbaren Beleg hat); für einen im Sozialen handelnden Akteur aber ist diese praktische, dem heuristischen Prinzip von *trial and error* verpflichtete Vorgehensweise die einzige Möglichkeit, die Normen, Werte, Überzeugungen und Vorstellungen der anderen Akteure in Erfahrung zu bringen und zu überprüfen.¹²⁴ Das Prinzip greift indes nur dann, wenn ein bewerteter Akteur bezüglich seiner Wertungen oder der Allgemeingültigkeit seiner Wertungen (bzw. Werte) insofern unsicher ist, als er sie den anderen nicht *a priori* unterstellen möchte oder kann. Entsprechend gilt es dann, Achtsamkeit zu erlernen und einzuüben. Als notwendige Voraussetzung der Anerkennung sollte sich demnach das Prinzip der Achtsamkeit (ob-

120 Elias, *Gesellschaft*, S. 181, führt aus, dass man in der Hofgesellschaft stets darum bemüht sein müsse, «immer wieder von neuem hinter dem leidenschaftslosen Auftreten der anderen mit ihm um Prestigechancen Konkurrierenden die treibenden Affekte und Interessen aufzudecken». Das beschreibt auch Jaeger, Hofmann, *pass.*, für die Situation an den weltlichen und geistlichen Höfen im 11., 12. und 13. Jahrhundert. Cf. dazu Wenzel, *menschen*, und prinzipiell Bourdieu, *Unterschiede*, S. 729–734.

121 Wenzel, *Hören*, S. 48. Repräsentation in diesem Sinne betrifft wiederum alle an einer sozialen Situation beteiligten Akteure.

122 Schnell, *Suche*, S. 28 ff., nennt das «Außennorm»; cf. dazu Bourdieu, *Unterschiede*, S. 734–740.

123 Elias, *Gesellschaft*, S. 164 f.

124 Obwohl Codes oder Rituale solche Unsicherheiten verringern können (cf. etwa Althoff, *Macht*, oder prinzipiell Luhmann, *Komplexität*), bleiben in neuen oder potenziell sich häufig ändernden Situationen gewisse Unabwägbarkeiten bestehen.

gleich ein konstruktivistisches Verständnis der Ehre den Vorstellungen im Mittelalter diametral gegenübersteht) im diskursiven Umfeld der Ehre nachweisen lassen.

Für Hartmanns *Erec* war bereits zu sehen, inwiefern die Ehre und das entsprechend richtige Verhalten eine zentrale Rolle in der feudaladeligen Elite spielen können. Als Hinweis auf die Bedeutung achtsamer Wahrnehmung nun mag eine Passage im *Welschen Gast* Thomasins von Zerklare gesehen werden (entstanden im Winter 1215/16). Thomasin, der aus dem Friaul stammt und wohl am Hof des Patriarchen von Aquilea Wolfger von Erla lebt, betont in seinem Lehrwerk – einer regelrechten Tugendlehre – vor allem für den jungen Adelingen,¹²⁵ wie wichtig es ist, sich an Vorbildern zu orientieren:¹²⁶

*er [sc. der junge Adelige] sol ouch haben den muot,
merke waz der beste tuot,
wan die vrumen liute sint
und suln sin spiegel dem kint.
daz kint an in ersehen sol
waz stê übel ode wol.
siht er daz im mac gevallen,
daz lâz niht von sîm muote vallen.
siht er daz in niht dunket guot,
daz bezzer er in sînem muot.*

(WG 617–26)

(Er [sc. der junge Adelige] soll darauf achten, wie der Beste sich verhält, denn die anständigen Leute sind – und sollen sein – ein Spiegel für den Jugendlichen. Der Jugendliche soll an ihnen erkennen, was gut und schlecht ist. Erkennt er etwas, das ihm gefällt, soll er das im Gedächtnis bewahren. Wenn er aber etwas erkennt, das ihm nicht gut scheint, mag er es in seinem Sinn verbessern.)

Die Spiegelmetapher für Lehre, Lehrer und (Selbst-)Erkenntnis findet sich allenthalben in der Literatur.¹²⁷ Die Vorbildfunktion, die damit verbunden ist, zielt stets ab auf eine Korrektur durch Wahrnehmung und Vergleich. Bedingung ist jedoch bereits das Erkennen prestigebesetzter Vorbilder;¹²⁸ der Jugendliche muss erkennen können, wer innerhalb der Sozietät des Hofes als der Beste anerkannt ist. Allerdings fällt auf, dass das Vorbild nicht einfach bildet und dass der Jugend-

125 Cf. Art. «Thomasin von Zerklare», in: VL. Mit dem ersten von insgesamt neun Büchern wendet sich Thomasin explizit *den kinden* zu (WG 185: an Kinder, Jugendliche, Unerfahrene), wohingegen ab dem zweiten Buch konsequent *damen unde herren* angesprochen werden.

126 Wenzel, Partizipation, sowie ders., *menschen*.

127 Cf. Art. «Spiegelliteratur», in: LexMA.

128 Wenzel, Hören, S. 28.

liche nicht einfach nach- und abbildet, sondern zur kritischen Reflexion aufgefordert wird.¹²⁹ Wenn er etwas erkenne, das er für schlecht hält, soll er das – stillschweigend – verbessern und für sich korrigieren (WG 625 f.). Damit werden die Zöglinge unmittelbar in die Verantwortung genommen; Erzieher und Vorbilder geben in ihrem Verhalten Möglichkeiten vor, aus denen der Jugendliche wählen kann – und zwangsläufig muss (zumindest situativ). Für Anerkennung und soziales Prestige ist es unumgänglich, dabei jene Verhaltensformen zu wählen, die innerhalb der relevanten Sozietät anerkannt sind: Ohne diese Fähigkeit bliebe es dem Akteur versagt, zu Ansehen zu kommen und damit selbst über jene essenzielle Macht zu verfügen, anzuerkennen, zu würdigen, zu dekretieren.¹³⁰ Nur ein Akteur, der innerhalb einer Gruppe über die entsprechende Anerkennung durch die anderen Mitglieder verfügt, kann so weit Einfluss nehmen, dass er die geltenden Überzeugungen und legitimen Werte bestimmen kann.¹³¹ Aufmerksamkeit gilt demnach als Grundlage und Voraussetzung richtigen Erkennens und Bewertens. Das Verkennen der vermeintlichen Realität – des aufgrund gemeinsamer Sinnzusammenhänge gestifteten Konsenses – resultiert demnach vor allem aus unzureichender Information und nachlässiger Wahrnehmung.¹³² Dass Akteure selbst exklusiv einen von der Situation und ihren Möglichkeiten abhängigen Sinn produzieren würden (Konstruktivitätskonzept), wird allerdings nicht verhandelt. Dafür ist wohl die Vorstellung einer geschlossenen göttlichen Ordnung zu stark, denn es geht vor allem um das Erkennen dieser Ordnung. Entsprechend ist das Erkennen dessen, was gut ist, im Konzept Thomasins dem Jugendlichen selbst anheimgestellt. Mit dem vermeintlich objektiven Erkennen des Guten erfüllt sich dann aber im Grunde auch die Anlage des jungen Adligen; denn nur der ohnehin schon Gute folgt dem Guten:

129 Wenzel, Hören, S. 26 f., deutet die Stelle ausnahmslos in Bezug auf die Nachahmung. Differenzierter Wetzl, *vérité*, S. 167 f.

130 Cf. Bourdieu, *Meditationen*, S. 311.

131 Zum (exemplarisch an der Politik besprochenen) Kampf um die je gültigen Klassifikationssysteme, welche der Weltdeutung dienen, Bourdieu, *Unterschiede*, S. 748 f.: «Darum geht es in den Auseinandersetzungen um die Definition des Sinns der Sozialwelt: um Macht über die Klassifikations- und Ordnungssysteme» (S. 748).

132 Cf. Schnell, *Suche*, S. 119–165.

*In sinem muot man stille sol
 einn vrumen man erweln wol
 und sol sich rihten gar nâch im,
 daz ist tugent unde sin.
 er sol die naht und den tac
 an in gedenken, ob er mac.
 ern sol des verlâzen niht,*

*und swaz im ze tuon gesiht,
 dâ volge mit dem biderben manne:
 im mac niht misselingen danne.
 swer nâch der snuor kan snîden wol,
 der snîdet gliche als er sol.
 swer vrumen liuten volgen kan,
 der ist selbe ein biderbe man.*

(WG 627–40)

(Man soll sich heimlich einen tüchtigen und angesehenen Mann zum Vorbild wählen und sich nach ihm richten, denn das ist vortrefflich und klug. Er soll stets an ihn denken, wenn er kann. Er soll nicht davon ablassen, und in allem, was er tun soll, folge er dem anständigen Mann: Dann kann er sich nicht irren. Wer mit einer Richtschnur arbeitet, kann sich nicht vermessen. Wer guten Leuten folgen kann, ist selbst ein tüchtiger Mann.)

Thomasin betont dann noch einmal die Bedeutung von Vorbildern für die richtige Erziehung:

*Ein kint sol haben den muot
 daz in dunke, swaz er tuot,
 daz in sehe ein biderbe man:
 er hüet sich baz vor schanden dan,
 wan er sich vor im schamen muoz,
 ob im zundingen slîft der vuoz.
 man sol gern volgen dem man
 der bezzer ist ze sehen an
 denn ze hoeren; daz ist der
 der alsô hât der zühte lër
 daz er nâch sîner rede guot
 baz danner spreche tuot.*

(WG 641–52)

(Ein junger Mensch soll sich bei jeder Handlung vorstellen, dass ihn ein vornehmer Mann beobachte: Er vermeidet dann Schande, da er sich schämen muss, wenn er sich falsch verhält. Man soll dabei einem Mann folgen, der sich besser verhält, als er redet – einer, der sich so artig verhält, dass er seine Worte stets durch sein Handeln überbietet.)

Beachtenswert allerdings ist die Bedingtheit der Wahl, die immer schon ein Urteilsvermögen voraussetzt. Die Unterscheidung von gut und schlecht lernt man demnach nicht vom Vorbild, sondern sie wird – was der normalen Orientierung im Sozialen von einem subjektiven Standpunkt aus entspricht – durch entsprechendes Feedback lediglich verstärkt. Wenzel beschreibt das als «Partizipation

und Mimesis»;¹³³ damit ist umrissen, dass die Ausbildung junger Adelliger am Hof innerhalb einer Sozietät erfolgt, im lebendigen Umgang miteinander – unabhängig vom schriftgestützten Buchwissen (das Thomasin eigentlich in seiner Lehrschrift propagiere).¹³⁴ Thomasin bringt jedoch die in der sozialen Praxis notwendige Achtsamkeit ganz knapp auf den Punkt, wenn er vom Kind fordert, es soll *vil vernemen, lützel sagen* (WG 582: «viel aufnehmen und wenig reden»). Begründet wird die Einseitigkeit rezeptiven Verhaltens dadurch, dass durch unbedachte Rede oftmals irreparabler Schaden entstehe,¹³⁵ dem nur durch still gemachte Erfahrung und aufmerksames Lernen vorgebeugt werden könne:

*hoeren daz enschât uns niht:
von rede uns dicke leit geschiht.
Swîgent man daz lernen sol
daz man da nâch wil sprechen wol.
Swer swîgent niht lernen wil,
der spricht unnützer dinge vil.
Man sol daz zieren heimlichen
daz man wil sprechen offenlichen.*

(WG 853–60)

(Hören schadet uns nicht: vom Reden erwächst uns oftmals Leid. Schweigend soll man das bedenken, was man später sagen möchte. Wer nicht aufmerksam und still lernt, spricht viele unnütze Dinge. Man soll das, was man vor anderen sagen möchte, im Stillen vorbereiten.)

Sentenzenartig wird mehrfach und in dichter Folge betont, wie wichtig es ist, auf das Sprechen zu achten. Damit zeigt sich, welche Bedeutung der (Selbst-)Kontrolle sprachlicher Äußerungen zukommt. Die Achtsamkeit betrifft indes nicht nur die verbale Kommunikation. Das ganze Verhalten junger Adelliger wird umfassend durch *zuht* (Erziehung) geprägt. Allerdings lässt die Verpflichtung zu einer entsprechenden Achtsamkeit auch über die Kindheit hinaus nicht nach. Im Grunde verschärft sich die Notwendigkeit sogar noch, da der adelige Herrscher zum einen mehr Verantwortung hat und da sich zum anderen – gerade weil der

¹³³ Wenzel, Partizipation.

¹³⁴ Wenzel, Partizipation, S. 179, fokussiert zu stark auf die im Text vorgeführte Situation einer *Face-to-face*-Kommunikation, die für den Feudaladel in der semioralen Kultur entscheidend sei. Das ist so auch nicht von der Hand zu weisen. Cf. zum Bezug von Schrift und Körper Kiening, Körper, S. 12 ff. Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass Thomasin in seinen schriftgebundenen Ausführungen für die Lektüre als eigentlichen Modus des Lernens argumentiert. So Wetzels, *vérité*, bes. S. 165 und 182.

¹³⁵ Schreiner/Scherhoff, Ehre. Allgemein zu Missverständnissen in der Kommunikation Luhmann, Systeme, S. 198 f. und 208 f.

Herrscher mehr Verantwortung hat – Sanktionen sehr viel drastischer auf das Leben mehrerer Menschen auswirken können.¹³⁶ Dabei muss die Lehre für Thomasin zwangsläufig als hilfreich erscheinen – was allerdings ausnahmslos im Rahmen *seiner* Überzeugungen gilt. Die Qualifizierung kann entsprechend als der entscheidende Mechanismus gesehen werden, mit dessen Hilfe sich eine Sozietät stabilisiert: Richtiges und gutes Verhalten wird nicht verabsolutiert, sondern als Qualität erkennbar. Damit nämlich wird richtiges und gutes Verhalten situativ bestimmt – in Abhängigkeit von dem, was in einer Sozietät zu einem bestimmten Zeitpunkt als richtig und gut anerkannt (sc. legitim) ist. Entsprechend weitsichtig aber beendet Thomasin seine Lehre, indem er allein dem guten Mann Erkenntnisfähigkeit zuspricht (WG 14706). Der schlechte Mann hingegen ist und bleibt durch seine Untugend unbelehrbar; er kann – gleich einem löchrigen Sack (WG 14726) – nichts Substanzielles aufnehmen oder erfassen: *wie möhte dâ beliben sin / dâ man dar nâch gedenket niht?* (WG 14717–21: «Wie könnte sich Verstand bewahren, wo nicht nachgedacht wird?»). Ohne die Intention für die Ablehnung von Wissen und Lehren zu kennen, ohne die Immunität gegenüber Sanktionen zu erklären, bleibt die Unterscheidung von gut (*guot*) und schlecht (*boese*) den Normen- und Wertsystemen Thomasins verhaftet. Der Kleriker verfügt allerdings über den Rückhalt eines ethischen Systems, welches gutes Verhalten rational begründbar macht. Darauf aber wird später noch ausführlich zurückzukommen sein. Die Ausführungen hier sollten vorerst nur umreißen, inwiefern Achtsamkeit innerhalb sozialer Prozesse überhaupt eine Rolle spielt.

D. Anerkennung als Ehre

Der letzte Punkt, also die Möglichkeit der Anerkennung durch die Präsentation von Macht, verortet das Handeln einerseits in sozialen Beziehungsgeflechten und verweist andererseits darauf, wie sehr die tatsächliche Handlungsfähigkeit innerhalb dieser Beziehungen von der Anerkennung der anderen Akteure abhängig ist. Von der Anerkennung war ja bereits die Rede: Im Rahmen von Legitimation hatte sich das Anerkennen als wesentliches Prinzip herausgestellt, als jenes positive Bewerten, von dem Legitimität abhängt. Dabei wurde die Anerkennung aber zunächst vom soziologischen Konzept der Ehre abgegrenzt; im Sinne von Prestige, Ansehen oder eben Ehre erweist sich die Anerkennung jedoch als eine spezifi-

¹³⁶ Cf. Althoff, *Compositio*. Die Fehde des Koralus hat Auswirkungen auf seine Familie und seinen Hofstaat. Historische Untersuchungen müssten diese vorwiegend anhand literarischer Quellen angestellten Betrachtungen entsprechend für die Lebenswelt der feudaladeligen Herrscher überprüfen, wobei die Schwierigkeit auch hier darin bestehen dürfte, Praktiken, Regeln und Situationen jenseits der Überlieferung zu rekonstruieren. Cf. zu dieser Problematik etwa die Arbeiten von Althoff zu Ritualen und rituellem Handeln oder Lutz, *Einspielung*, und ders., *Einleitung* (2005), zum Gespräch.

sche und überaus relevante Form gesellschaftlicher Wertzuschreibung.¹³⁷ Von daher sollen im Folgenden die mittelalterlichen Vorstellungen, die mit dem Ehrbegriff (lat. *honor*, mhd. *êre*) verbunden sind, vorgestellt werden.

Geht man dabei zunächst einmal von jener Dichtung aus, welche von der feudaladeligen Elite gefördert wird, zeigt sich, dass den Gönnern in der Regel Ehre schlicht attestiert wird.¹³⁸ Bumke etwa sieht in der *êre*, wie sie in der höfischen Dichtung dargestellt und verhandelt wird, die synthetische (und wohl wertende) Zusammenfassung dessen, «was den Ritter in der Welt auszeichnete».¹³⁹ Das Konzept indes wird nicht weiter hinterfragt oder gar in der Realität verankert; Bumke bleibt vornehmlich dem normativen Aspekt der Dichtung verhaftet (der «Forderung», welche die Dichter formulieren). Auch Wenzel sieht in der *êre* ein Element der höfischen Kultur, als «öffentliche Bestätigung von Statusqualität».¹⁴⁰ Dabei liege der Bestätigung ein fixes Koordinatensystem zugrunde, nach dem die Akteure ihren Status «repräsentieren» – und den der anderen an deren Repräsentationen entsprechend ablesen könnten.¹⁴¹ Anerkennung und Ansehen ließen sich auf der Basis solch ontologischer Vorstellungen von Ehre und Status zunächst auch durchaus pragmatisch erklären:

137 Störmer, Adel, zeigt sich an mehreren Stellen seiner Ausführungen verwundert über einen «für unsere Vorstellungen übersteigerte[n] Ehrbegriff» (S. 192; cf. auch 83 ff., 158 oder 464), bringt diesen aber nicht mit der faktischen Organisation sozialer Beziehungen in Zusammenhang, wodurch ihm zwangsläufig jene zentrale Dimension entgeht, welche diese enorme Bedeutung erklärt.

138 Zur Ehre als historischer Größe cf. Elias, Prozeß, und ders., Gesellschaft, pass., dazu Althoff, Spielregeln, S. 185 ff. Die Bedeutung der Dichtung für die Betrachtung der Ehre im Mittelalter geht aber allein schon daraus hervor, dass auch die Historiker bei diesem Thema ihr Material hieraus beziehen. Cf. Störmer, Adel, S. 462–507 («Adelige Lebensart im Spiegel literarischer Quellen», bes. S. 464), oder Althoff, Spielregeln, S. 251–273 («Spielen die Dichter mit den Spielregeln der Gesellschaft?»), sowie Jaeger, Entstehung, S. 316–339 («Die courtoisie im höfischen Roman»).

139 Bumke, Kultur, S. 428.

140 Wenzel, Repräsentation (1990), S. 180, sowie Lubich, Tugendadel, S. 261–283, und Störmer, Adel, S. 83 ff.

141 Viele Arbeiten, die sich mit der Zeichenhaftigkeit der höfischen Kultur beschäftigen, gehen von diesem Prinzip aus. Cf. u. a. Wenzel, Repräsentation (1990), Ragotzky/Wenzel, Einführung, oder Raudszus, Zeichensprache. Die Codierung stellt natürlich auch historisch eine Möglichkeit dar, Bedeutungen festzulegen und potenziell offene Situationen zu regeln und entsprechend Komplexität zu reduzieren (cf. dazu Luhmann, Reduktion); bei der Auseinandersetzung mit einer lebendigen Kultur darf indes die Dynamik jener Möglichkeiten in sozialen Prozessen nicht übersehen werden, die – z. B. mit dem Schlagwort «Mode» erfasst (cf. etwa Brüggem, Kleidung, S. 124–140) – permanent Neues präsentieren und Grenzen überschreiten.

Das soziale Entgelt (Honorar) der repräsentativen Statusdemonstration ist die *ère*. Ehre als ‚gesellschaftliches Ansehen‘ ist eine öffentliche Bestätigung von Statusqualität und kann sich als guter Ruf (*fama, name, leumunt*) an einen hervorragenden Repräsentanten des Adels heften [...]. Die *ère* als Ergebnis aristokratischer Repräsentation differenziert die Statusträger, garantiert ihren Zusammenhalt und stützt die Sichtbarkeit der schönen Konfiguration.

(Wenzel, Repräsentation (1990), S. 180 f.)

Ehre erscheint mithin als eine Art der Beglaubigung eines sozialen Akteurs in seiner sozialen Funktion. Erec etwa verlöre seine *ère*, weil er sich *verliget* und seinen Status nicht adäquat präsentiert; damit erfülle er nicht, was von ihm (in seiner sozialen Position) erwartet bzw. verlangt werde. Er verlöre die Anerkennung mithin aufgrund seines Fehlverhaltens bezüglich gesellschaftlicher Normen.¹⁴² Im Sinne einer sozialen bzw. kommunikativen Funktion ließe sich Ehre dann tatsächlich als «verhaltensleitender Code» begreifen;¹⁴³ was Ehre jedoch prinzipiell bzw. über den deskriptiven Aspekt bezüglich des sozialen Status hinaus ist, kann unter diesen positivistischen Voraussetzungen nicht gezeigt werden: Als «moralisches Konzept, ein klar abgrenzbarer und definierbarer ‚Gegenstand‘ oder eine persönliche Qualität» verstanden,¹⁴⁴ bliebe die Ehre weitgehend opak, weshalb es – in der Folge soziologischer Theorien – angebracht scheint, Ehre als Prozess sozialer Praxis zu begreifen.

Erec etwa verliert seine Ehre, weil er seine Macht nicht mehr präsentiert, weil er sie innerhalb der relevanten Sozietät dem entscheidenden Kräfteressen entzieht, dem regulierenden Vergleich – der Anerkennung. Die Ehre nämlich beruht auf klassierten Werten, da ihr stets nur situative Wertzuschreibungen zugrunde liegen können. Sie ist keine bestimmte, ontologische (sc. absolute) Eigenschaft, sondern das Resultat praktischer Vergleiche und Bewertungen.¹⁴⁵ Zwar ist der Status innerhalb der Gesellschaft mit dem *Titel* der Adeligen durch die Geburt festgelegt, da die erblich dazu berechtigten Inhaber von Adelsprädikaten direkt zur Herrschaft berufen sind (zumindest solange der Geburtsadel anerkannt ist); die Akteure allerdings sind dazu angehalten, ihre mit dem Titel verbundene

¹⁴² Ranawake, Verligen, S. 20; zur historischen Dimension cf. Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 357 f.

¹⁴³ Schreiner/Schwerthoff, Ehre, S. 10. Das Verhalten wird also an die (vorgestellte) Handlungsfähigkeit der anderen Akteure angepasst.

¹⁴⁴ Schreiner/Schwerthoff, Ehre, S. 9.

¹⁴⁵ Bourdieu, Unterschiede, S. 380 ff., beschreibt solche dynamischen Prozesse des Wertens prinzipiell anhand eines Spiels: Man könne bei einem Spiel zwar durchaus bestimmte Situationen beschreiben, die eigentliche Bedeutung aber liege im zeitlichen Verlauf. Ähnlich müssen die Wertungen im komplexen Gefüge sozialer Prozesse verstanden werden. Ehre lässt sich nicht an einem Punkt erfassen, sondern allein aus den Verschiebungen in den Kräfterechnungen von Akteuren zueinander im Laufe der Zeit.

Position stets zu halten, gegen Auf- und Absteiger zu verteidigen und nach Möglichkeit auszubauen.¹⁴⁶ Der Adelige muss sich nämlich innerhalb der Elite behaupten und unter seinesgleichen qualifizieren.¹⁴⁷ Die Ehre als Bestätigung und Lohn für eine richtige Demonstration von Macht und Status wird auf eine sekundäre Funktion sozialer Ordnung reduziert, obgleich ihr – von daher die enorme Bedeutung in der Kultur der Ritter und Adligen bis in das 19. Jahrhundert¹⁴⁸ – eine grundlegende Bedeutung für die Genese von Rang zukommt.¹⁴⁹ So, wie einerseits Ehre aus der Macht resultiert (im Sinne von Anerkennung), resultiert andererseits aus der Ehre wiederum Macht.¹⁵⁰ Die Ehre definiert die Handlungsfähigkeit also jeweils in Abhängigkeit von der Anerkennung durch andere Akteure.

Entsprechend trägt Ehre auch dazu bei, den Handlungsspielraum der adeligen Akteure zu definieren: Die Anerkennung durch andere bestimmt – in durchaus konstruktivistischen Prozessen der Repräsentation – den Rang eines Akteurs. Der soziale Rang aber ist etwas existenziell Wichtiges, «weil von ihm alle Möglichkeiten der Mitwirkung, der Einflußnahme und Gestaltung in den Lebens- und Herrschaftsordnungen des Mittelalters abhängen».¹⁵¹ Bereits bei Paris war zu sehen, wie sich sein Einfluss innerhalb der Gruppe der Götter ändert, als ihm – aufgrund seiner würdigen Erscheinung – Lob und Ehre zugesprochen werden. Ehre ist somit weit mehr als nur ein ideeller Wert: Aus soziologischer Perspektive erweist sie sich überhaupt als jenes Ansehen, Prestige bzw. jene An-

146 In den Machtkämpfen kann es dann auch darum gehen, besonders tugendhaft zu erscheinen (cf. Jaeger, *Entstehung*, S. 127 ff. und 338 f.). Damit wird der Tugendadel, auch wenn er nur ein legitimierendes Konzept zu sein scheint, als kulturelles Kapital innerhalb der Führungsgruppen für die faktische Handlungsfähigkeit relevant (gegen Lubich, *Tugendadel*).

147 Cf. Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 375 ff.

148 Elias, *Gesellschaft*, pass.

149 Die neuere Geschichtswissenschaft hat jedoch erkannt, dass Ehre und Ansehen nicht auf (adelige und bürgerliche) Eliten beschränkt werden können (Schreiner/Schwerthoff, *Ehre*, S. 7 f.). Dass hier die feudaladelige Elite im Zentrum des Interesses steht, ist (mit der höfischen Dichtung) dem Untersuchungsgegenstand geschuldet; Anerkennung, Ehre und Ehrverletzung aber gibt es in jeder sozialen Schicht bzw. Gruppe, also auch bei den Bauern und Handwerkern des Mittelalters, bei den Klerikern, Mönchen und Nonnen – selbst bei Gauklern und Dirnen. Dass deren (Miss-)Verhalten aber weniger ausführlich reflektiert wird, mag nicht nur mit vorhandenen Daten, sondern auch damit zusammenhängen, dass gerade in der adeligen Elite die Konsequenzen überaus weitreichend waren. Stark psychologisiert zeigt sich bei Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 375 f., worum es im Kern geht: Für den Adel nämlich gehe es um die Existenz, da die «Zugehörigkeit zur obersten Schicht des Landes» das ist, «was ihrem Leben für ihr eigenes Empfinden Sinn und Richtung [g]ab».

150 Das ist es, worauf Bourdieu in seiner Theorie vor allem abhebt: Im Kampf um Chancen werden stets die zur Verfügung stehenden Chancen eingebracht.

151 Althoff, *Compositio*, S. 63. Cf. zum «Prestige» auch Elias, *Prozeß*, Bd. 2, S. 357 ff. und 375 ff.

erkennung, das bzw. die einem Akteur von anderen zukommt. Als symbolisches Kapital lässt sich das Ansehen einerseits als sozial sinnvolle Gestaltung des Lebens bezeichnen, andererseits aber auch auf die Organisation der Gesellschaft beziehen.¹⁵² Die Ehre hängt demnach weit stärker von den Überzeugungen der Gesellschaft ab als vom (präsentierten) Verhalten eines Akteurs; gesellschaftliches Ansehen und Prestige lassen sich (nur) im Sinne von Anerkennung aus der je spezifischen Wertung eines Verhaltens herleiten – nicht aus dem Verhalten selbst.¹⁵³ Dass sich ein Adelliger auf eine bestimmte Weise verhält, sagt nichts darüber aus, ob er sich richtig verhält. Erst die Reaktionen anderer Adelliger können Aufschluss über Ansehen und Ehre geben; erst aus der positiven Bewertung dessen also, was ein Akteur präsentiert, resultiert die öffentliche Anerkennung. Anerkennung beschreibt dabei im Grunde den Prozess des Anerkennens: Ehre wäre demzufolge die (positive) Bewertung eines Akteurs und seines Handelns durch andere, die – und nur so wird die Ehre tatsächlich wirksam – ihr eigenes Handeln ihrerseits an dem im Raum wechselseitiger Wahrnehmung bewerteten Handeln ausrichten.¹⁵⁴ Die Handlungsfähigkeit eines Akteurs bestimmt sich damit ausnahmslos in der Relation zu anderen Akteuren (und deren jeweiliger Handlungsfähigkeit).¹⁵⁵ In diesem Prinzip ist letztlich die Möglichkeit begründet, dass die für die soziale Position so entscheidende Macht eines Akteurs durch die Anerkennung präsentierter Macht deutlich über das hinauswachsen kann, was er tatsächlich bewirken könnte. Die positive Bewertung erzeugt nämlich einen Mehrwert, der auf Präferenzen und also zwangsläufig auf Nähe und Ähnlichkeit beruht:¹⁵⁶ Aufgrund der Wechselseitigkeit von Anerkennung wird dabei eine be-

152 Bourdieu, *Meditationen*, S. 309 und 311, wo es heißt, dass nur, wer anerkannt ist, die Macht zuerkannt bekommt, selbst anzuerkennen, zu würdigen und «zu dekretieren, was bekannt und anerkannt zu werden verdient». Dazu ders., *Esquisse*, S. 348–376, bes. 355 mit Bezug zum Prestige.

153 Althoff, *Kultur*, S. 278 f., verweist auf die komplexen Zusammenhänge in rituellen Akten des Gebens, die – je nach Kontext (dem Zeitpunkt etwa, dem Rang der Akteure etc.) – für die Ehre von Gebendem und Empfänger entscheidend sind. Nicht also ein bestimmtes Objekt oder die damit verbundene Macht reguliert die Ehre, sondern die entsprechende Bewertung (Codierung). Das galt überdies für jedes Handeln: «Vom Rang einer Person hing also nicht zuletzt ab, ob eine zeichenhafte Handlung, ein ritueller Akt als Ehre oder als Disziplinierung verstanden wurde. Demjenigen, der in dieser Kultur zu denken verstand, dürfte die Unterscheidung weit weniger schwergefallen sein als uns» (S. 279).

154 Cf. zur Interdependenz von faktischer Macht und Ansehen Bourdieu, *Soziologie*, S. 57 ff.

155 Die erwähnte Dynamisierung der Anerkennung, die im Raum wechselseitiger Wahrnehmung sich vollzieht, erfordert das, was Elias, *Gesellschaft*, S. 179–184, als «Die Kunst der Menschenbeobachtung» beschreibt: Dabei geht es um die Beobachtung des Individuums «in seiner gesellschaftlichen Verflochtenheit» und um Selbstbeobachtung.

156 Bourdieu, *Unterschiede*, S. 373–378 und 404 mit dem Hinweis auf Aristoteles, der (etwa in *Metaphysik* 1021a) lehrt, dass die Differenz Gemeinsamkeiten voraussetzt. Cf. Rapp, *Ähnlichkeit*, S. 528 f.

stehende Struktur sozialer Beziehungen quasi nur bestätigt und verstärkt. Von den Akteuren, von denen in einer sozialen Gruppe Anerkennung ausgeht, wird ja in erster Linie das anerkannt, was sie selbst positiv bewerten (können).¹⁵⁷ Damit hängt die Anerkennung hauptsächlich an dem, was innerhalb einer sozialen Gruppe – praktisch wie ideologisch – möglich ist. Wenn die Akteure ihr Handeln an dem ausrichten, was anerkannt ist, kommt ihnen (und ihrem Verhalten) Anerkennung zu – wodurch sich ihr Ansehen erhöht, ihr Einfluss vergrößert und die Handlungsfähigkeit erweitert.

Dass die Ehre in pragmatischen und historischen Quellen den Eindruck einer objektiven Gegebenheit suggeriert, ist dabei dem Umstand geschuldet, dass die Wertungen in der Praxis überaus relevant sind und von den Akteuren folglich als absolut real erlebt werden.¹⁵⁸ Nicht umsonst haben Ereignisse im Zusammenhang mit der Ehre eine so enorme Brisanz:¹⁵⁹ Es geht auf der einen Seite um die als objektiv erlebte Wertung,¹⁶⁰ und auf der anderen um die Folgen für die tatsächliche Handlungsfähigkeit. Auf diese Ausweitung der Handlungsfähigkeit zielt entsprechend die Präsentation von Macht ab: Die relevanten Akteure, die bereits über die Fähigkeit verfügen, anzuerkennen, bestimmen, welche Akteure (aufgrund welcher Präsentation ihrer Macht) anerkannt sind.¹⁶¹ Während also die Ehre zunächst aus der Anerkennung präsentierter Macht hervorgeht, definiert die Ehre schließlich eine Macht, die über die faktische Macht hinausreicht und regelrecht von dieser abstrahiert ist. Von Herrschaft ist Anerkennung also dadurch unterschieden, dass sie auf ganz spezifischer Macht beruht, nicht auf dem Gehorchen-Wollen der Beherrschten und entsprechenden Formen der Legitimation, die gänzlich unabhängig von den faktischen Machtverhältnissen funktionieren. Damit muss Ehre vielmehr als zentrale soziale Funktion begriffen werden, die insofern auch über eine bloße Zeichenfunktion hinausweist, da mittels der Anerkennung soziale Positionen nicht einfach nur bezeichnet oder wahrgenommen, sondern unmittelbar (allerdings ganz wesentlich relational) generiert und bestimmt werden. Die Ehre ist nicht die Reaktion auf soziale Prozesse, sondern eingebunden in die Selbstorganisation sozialer (Macht-)Verhältnisse.¹⁶² Es

¹⁵⁷ Bourdieu, *Meditationen*, S. 309 ff.

¹⁵⁸ Die höfischen Dichter räumen der *ère* einen auffällig hohen Stellenwert ein (Bumke, *Kultur*, S. 428 ff., in diesem Sinne auch Störmer, *Adel*, S. 464); die Betonung der *ère* erhellt sich jedoch aus den erwähnten sozialen Bedingungen der Feudalgesellschaft.

¹⁵⁹ Cf. Störmer, *Adel*, S. 83 ff. und 190 ff.

¹⁶⁰ Schreiner/Schwerthoff, *Verletzte Ehre*, S. 2.

¹⁶¹ Bourdieu, *Meditationen*, S. 311.

¹⁶² Damit gegen die starren Vorstellungen bei Störmer, *Adel*, S. 192. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 729 ff., zeigt, wie die strukturierte Wahrnehmung (also auch die von Machtverhältnissen) soziale Strukturen beeinflusst und stärkt. Das ist, worauf im französischen Original die *figura etymologica* der *structure structurée et structurante* verweist. Dazu Schmitz, *Ornamentale*, S. 289 ff.

geht, mit anderen Worten, nicht nur um die («Re»-)Präsentation einer gesetzten oder bestehenden Ordnung, sondern um die unmittelbare Genese und regelrechte Emergenz von Ordnung *in praxi*.¹⁶³

Aufgrund der Abstraktion der Ehre von der faktischen Macht in der Bewertung kann die Vermittlung von Macht nicht als Repräsentation bezeichnet werden: Als spezifisch konstruktivistische Form der Wahrnehmung, die vom Vermögen des Rezipienten abhängig ist, sind Repräsentationen eben nur jene Erscheinungen, die vom Rezipienten als Repräsentationen wahrgenommen werden können. Zwar mögen Dinge produziert oder verwendet werden, die etwas repräsentieren sollen; dass sie es absolut und objektiv könnten, ist hingegen illusorisch. Repräsentation nämlich hat keinen Absolutheitsanspruch; Repräsentation bezeichnet einen Prozess der Bedeutungsbildung im Subjekt (zumindest jedoch: intersubjektiv), nicht aber die Präsentation und Darstellung in spezifischen Formen. Damit zeigt sich, welchen Anteil die Wahrnehmungskompetenz für die Repräsentation von Rang und Status hat. Eine Qualität kann sich demnach – selbst wenn «Repräsentation» hier durch Präsentation ersetzt wird – gerade *nicht* an einen Repräsentanten heften.¹⁶⁴ Die Macht etwa ist, aufgrund der Relativität sozialer Wertungen, als Qualität nämlich nur von einer bestimmten sozialen Position aus in einer bestimmten Art und Weise wahrnehmbar; und als Ehre wird sie nur bei entsprechender Anerkennung erlebt.

Abschließend stellt sich nun die Frage, ob die hier verhandelte Qualität mit der in der höfischen Dichtung vorgestellten verbunden werden kann. In der Einleitung hatte sich ja gezeigt, dass – vor allem über den Genuss vermittelt – die literarische Qualität, die *schoene* der *rede* bzw. des *getihte* (Troj. 13 bzw. 54), als wesentliche Bedeutung der Literatur gelten kann. Es wäre entsprechend zu klären, ob die *guot getihte* in ihrer positiv bewerteten Qualität zugleich als etwas zu verstehen sind, das Ehre einbringen könnte, wobei zu bedenken ist, inwiefern es einen Bezug zu (einer bestimmten) Macht gibt, da die Bewertung von Erscheinungen nicht unabhängig vom Sozialen gedacht werden kann. Von daher muss die höfische Dichtung dahingehend untersucht werden, ob sie, wie es theoretisch möglich scheint, tatsächlich (eine spezifische Form von) Macht darstellt, mehr aber noch, ob sich Hinweise auf die Bewertbarkeit dieser Macht finden lassen.

163 Zur Emergenz von kommunikativen Prozessen in systemtheoretischer Grundlage von Ordnung cf. Luhmann, Systeme, S. 196 f.

164 Gegen Wenzel, Repräsentation (1990), S. 177.

Zusammenfassung

Selbst aber wenn Achtsamkeit vorausgesetzt wird, bleibt die Frage nach den Bedingungen der Präsentation bestehen. Im sozialen Handeln kommt es darauf an, die Macht der Akteure einschätzen zu können. Der Umstand wechselseitiger Wahrnehmung erlaubt es, dass das Handeln einerseits erwartbar und andererseits auf die Erwartungen anderer Akteure abgestellt werden kann. Von daher wird die Kontingenz sozialer Interaktion ebenso durch die Notwendigkeit zur Kommunikation der eigenen Macht bewältigt wie durch die Notwendigkeit, die Kommunikation überhaupt auf andere hin zu orientieren.¹⁶⁵ Das liegt nicht zuletzt daran, dass die eigene Handlungsfähigkeit in ausdifferenzierten, komplexen Gesellschaften (die sich nicht mehr nur durch bloße Körperkraft organisieren [lassen]) weniger vom tatsächlichen Vermögen abhängt als vielmehr vom richtigen Verhalten in Bezug auf andere.

Entsprechend wird die Macht eines Akteurs nur dann anerkannt, wenn sie präsentiert wird. Jede Art der Präsentation kann – unabhängig davon, ob sie absichtlich oder unabsichtlich in dieser Art erscheint – als Ausdruck von Macht bewertet werden, weshalb es für die feudaladelige Elite unverzichtbar ist, den eigenen Status zu kommunizieren. Von daher hängt die Handlungsfreiheit durch Geburt Mächtiger auch in hohem Maße von ihrer Anerkennung bzw. *être* ab.

Die Präsentation von Macht wird allerdings durch die relative – nämlich *formale* – Unabhängigkeit von der tatsächlichen Macht zunächst quasi symbolisch wirksam,¹⁶⁶ ihre soziale Relevanz aber kann kaum überschätzt werden. Dennoch ist es nicht einfach, diese Zusammenhänge in theoretischen oder gar literarischen Texten nachzuweisen, da das Prinzip kaum je in dieser tatsächlichen Kausalität reflektiert wird. Im Hinblick auf die Bedeutung einer klassifikatorischen Bewertung der Präsentationen zeigt sich jedoch, dass der Fokus ohnehin eher auf die Bedingungen der Wahrnehmung gerichtet werden sollte. Da die Handlungsmöglichkeiten der Akteure auf jener Anerkennung basieren, die andere Akteure ihnen aufgrund der Repräsentativität der Machtdarstellungen zollen, müssen die sozialen Bedingungen von Bedeutungsbildung in aller Gründlichkeit betrachtet werden.

¹⁶⁵ Luhmann, Systeme, S. 193 ff.

¹⁶⁶ Die Einschränkung resultiert daraus, dass ein Symbol – im Sinne etwa der ursprünglichen Bedeutung (als Erkennungszeichen [griech. *symbollein*]) oder der Theorien im Anschluss an Cassirer (als Interpretation) – keinen Bezug zu dem hat, was es symbolisiert. In der Kommunikation wird es aber immerhin praktisch relevant und letztlich auch dynamisiert, das heißt in Abhängigkeit von je spezifischen Situationen, Akteuren und strukturellen Möglichkeiten verändert.

III. Sirenengesang. Macht der Symbole

Der Zusammenhang von Macht und den Formen ihrer Präsentation bzw. ihrer Darstellbarkeit lässt sich vor dem Hintergrund eines Repräsentationsmodells verstehen, dem (sozial definierte) Wahrnehmungskompetenzen zugrunde liegen. Dabei ermöglichen es, wie gesehen, Achtsamkeit und – grundlegender noch – Anerkennung, auch innerhalb der feudaladeligen Elite die Ehre anderer Akteure quasi zu erkennen und zu beurteilen (auch wenn es sich praktisch um eine Sinnzuschreibung handelt). Ferner können auf diese Art sowohl das jeweilige Verhalten reguliert als auch die sozialen Positionen innerhalb der Elite organisiert werden. Im Wissen um dieses Prinzip müssen die Adligen jedoch darauf bedacht sein, sich entsprechend zu präsentieren. Reziprozität ist überhaupt der Schlüssel zum Verständnis sozialen Handelns:¹ Weder wird nur etwas Objektives wahrgenommen noch nur präsentiert. Im praktischen Raum wechselseitig wertender Wahrnehmung provoziert jede Beobachtung eine entsprechende Reaktion. Damit aber wird die richtige Präsentation von Macht eine regelrechte Notwendigkeit innerhalb der adeligen Elite. Jene Formen der höfischen Kultur, die bisher mit dem polysemantisch verstandenen Begriff der Repräsentation als prachtvoll, (zumeist in Bezug auf Status und soziale Positionen) bedeutend oder einfach als «repräsentativ» beschrieben worden sind, müssen demnach im Hinblick auf ihre sozial regulierende Funktion untersucht werden. Und selbst ephemere oder intime Erscheinungen, deren Stellenwert innerhalb der höfischen Kultur von der Forschung sehr widersprüchlich eingeschätzt wird (wie etwa salonartige Formen der Unterhaltung, dilettantisches Musizieren, das gesellige Gespräch oder auch die Rezeption höfischer Dichtung),² können und müssen in dieser Perspektive betrachtet werden. Zwar lassen sich solche «kommunikativen Formen», die etwas später, in der Kultur der Renaissance, einen nicht unerheblichen Stellenwert einnehmen,³ für das Mittelalter aufgrund fehlender historischer Zeugnisse und

1 So schon Weber, *Wirtschaft, S. 1*, oder Luhmann, *Systeme*, S. 184 f. In mediävistischer Perspektive Wenzel, *Hören*, S. 27 ff.

2 Zur Bedeutung geselliger Unterhaltungsformen in der höfischen Kultur cf. Lutz, *Einleitung*, S. 3–7. Zu einer Kritik an der «Repräsentativität» solcher Formen, und besonders der Dichtung, cf. Brandt, *gelächter*, S. 329 ff.

3 Baldassare Castiglione hat 1506 in seinem *Il cortegiano (Der Hofmann)* ein Ideal des Höflings der Renaissance formuliert, das, intensiv rezipiert, letztlich das Verhalten der Adligen

individueller Rezeptionszeugnisse tatsächlich nur schwer beurteilen oder überhaupt rekonstruieren.⁴ Immerhin finden sich in der höfischen Dichtung Reflexe auf diese «komplexen Medien»,⁵ so dass gleichzeitig deren Bedeutung für den öffentlich-rituellen Umgang innerhalb des Adels wie für die Diskussion dieser Umgangsformen greifbar wird.⁶

A. Anerkannte Präsentation

Die Darstellung von Isoldes wunderbarem Gesang in Gottfrieds *Tristan* ist bereits behandelt worden. Es ging darum, dass ihr Singen (im Text vor allem durch Gottfried selbst) klassiert und bewertet wurde. Dieser Wert aber hat eine klare, soziologisch beschreibbare Funktion in der höfischen Kultur. Wenn Gäste kommen, die ihre Erfahrungen und Eindrücke (also ihre Wertungen) an anderer Stelle kommunizieren und derart zum Ruf des irischen Hofes beitragen könnten, wird Isolde gebeten, die Gesellschaft zu unterhalten. Gottfried betont in diesem Zusammenhang ihr Repertoire an höfischen Formen der Unterhaltung sowie ihr exzellentes Verhalten:

*nu gevouete es sich dicke alsô,
ir vater sô der was vröudehaft
oder also vremediu ritterschaft
dâ ze hove vor dem künige was,
daz Îsôt in den palas
vür ir vater wart besant.
und allez daz ir was bekannt*

*höflicher liste und schoener site,
dâ kürzete s'ime die stunde mite
und mit im manegem an der stete.
[...]
diu süeze Îsôt, diu reine
si sang in, si schreip und si las.*

(Tristan 8036–45 und 8054 f.)

(Nun ergab es sich häufig, dass Isolde – wenn ihr Vater gutgelaunt war oder sich fremde Ritter am Königshof aufhielten – zu ihrem Vater in den Palas gerufen wurde. Und mit all

sowie das Verständnis der höfischen Kultur im 16. Jahrhundert grundlegend prägte. Cf. dazu Burke, *Geschicke*. Zum Verhältnis von Castiglione zur höfischen Kultur cf. Jaeger, *Entstehung*, S. 154 ff., und Wenzel, *Repräsentation* (1990), S. 181 f.

4 Lutz, *Einleitung*, S. 4.

5 Ragotzky/Wenzel, *Einführung*, S. 8. Einer Kritik daran, dass die idealisierenden Darstellungen von Dichtung in Dichtung selbst als Quellen für die folgenden Überlegungen Verwendung finden, kann der prinzipielle Charakter der Äußerungen entgegengehalten werden. Es geht zunächst um die grundlegende Beobachtung dargestellter Wertungen. Inwiefern die Beobachtungen anhand textinterner Reflexionen auf den tatsächlichen Umgang mit Dichtung übertragen werden können, wird ausführlich im letzten Teil der Arbeit dargestellt.

6 Ragotzky/Wenzel, *Einführung*, S. 8. Dazu Althoff, *Dichter*.

ihrem Können in höfischer Kunst und feinem Anstand unterhielt sie ihn und viele andere dort. [...] Die liebliche, reine Isolde sang, dichtete und las [ihnen] vor.)

Eine solche Darbietung ließe sich tatsächlich insofern unter dem Repräsentationsbegriff nach Wenzel subsumieren, als in den Formen der Darbietung der adeligen Status, die Zugehörigkeit zur Elite und standesgemäßes Verhalten konnotiert sind: Der Hof präsentiert sich, indem die Königstochter ihre künstlerischen Fähigkeiten präsentiert. Entscheidend aber ist weniger, *dass* Isolde singt, schreibt und liest, sondern eher, was und *wie* sie das tut. Isolde präsentiert ihre Fähigkeiten nämlich in spezifisch höfischer Form. Gesungen wird ja auch in geistlichem und bäurischem Kontext, doch sind dem Adel ganz bestimmte Formen des Musizierens vorbehalten: Explizit geht es um *höfischliche liste* (Tristan 8043: «höfische Künste») und die spezifischen Formen des Musizierens, die Gottfried minutiös auflistet. Die einzelnen Formen, wie *pasturèle*, *rotruwange* und *rundate*, *shanzûne*, *refloit* und *folate*,⁷ werden nicht summarisch erfasst, sondern als Entitäten in ihr Recht gesetzt. Die Bedeutung von Isoldes Gesang am irischen Hof hingegen lässt sich so einfach nicht bestimmen, da die Darstellung ja vor allem Gottfrieds Vorstellung von angemessenem Musizieren reflektiert.⁸ Und gerade die anschließende Kommunikation wird in der Schilderung ausgespart. Es gibt lediglich den knappen Kommentar des Dichters, dass das ganze Land von ihrer Vortrefflichkeit sprach (Tristan, 8031 f.: *daz von ir saelekeite / allez daz lant seite*). Dabei ist unerheblich, wen genau die Aussage «das ganze Land» umfasst (ob es sich also einfach um den gesamten Herrschaftsbereich des irischen Königs handelt, um alle Bewohner oder nur um jene, deren Meinung von Bedeutung ist); entscheidend ist vielmehr, dass sich das Wissen um das vortreffliche Verhalten der Königstochter im ganzen Land verbreitet. Die *fama* des Hofes, also der Ruhm bzw. das Ansehen,⁹ wird entschieden mitbestimmt durch Isoldes Vermögen: Das, was Isolde kann (das also, was sie sich angeeignet hat), wird – so zumindest suggeriert es Gottfried in seiner Darstellung – von anderen Machthabern und den Beherrschten anerkannt. Es geht aber nicht nur darum, dass sie singt, dichtet oder liest. Zwar ist es bereits aussagekräftig, dass sie überaus vollen-

7 Cf. zu den Formen Schaik, Appendix, S. 201–204.

8 Auch bei Gottfried kommt – analog zu den Ausführungen Thomasins im *Welschen Gast* (cf. den Exkurs zur Achtsamkeit hier in Kap. II) – zum Tragen, dass er das Wertesystem höfischer Kultur nicht beschreibt, sondern selbst zur Wertung nutzt. Der immanenten Argumentation geht jedoch die zur Relativierung der Werte notwendige Reflexivität ab; die Passage kann somit nicht als Beschreibung der Funktion kultureller Formen, sondern nur in ihrem Funktionieren analysiert werden. Immerhin aber lässt sich aus der (wertenden) Darstellung ableiten, wie selbstverständlich solche Wertungen vorgenommen werden.

9 Zum Begriff cf. Art. «Ehre, Reputation», in: Geschichtliche Grundbegriffe. Dazu Wenzel, Repräsentation (1990), S. 180 f., und Störmer, Adel, S. 83 ff.

det musiziert, was noch dadurch gesteigert wird, dass sie die neuesten Formen gleichsam in Perfektion beherrscht. Entscheidend aber ist vielmehr, dass die hier relevante Öffentlichkeit, nämlich die Hofleute und die Gäste am irischen Hof, den Gesang anerkennt und in die positive Wertung des Hofes einbezieht. Dem Prozess, den Gottfried hier schildert, liegen damit jene Prinzipien der Machtdemonstration zugrunde, die im letzten Kapitel bereits skizziert worden sind: Isolde präsentiert ihr Vermögen zu singen, verweist damit aber nicht auf ihren Adel, sondern demonstriert, dass sie tatsächlich den richtigen (nämlich den neuesten und kompliziertesten) Gesang (an-)erkennen und sogar reproduzieren kann.¹⁰ Die Frage, ob höfische Dichtung repräsentativ sei oder nicht,¹¹ erweist sich in einer epistemologischen Perspektive als obsolet: Sie repräsentiert ja, sobald sie wahrgenommen und bewertet wird, in jedem Falle für jemanden etwas. Repräsentativität hängt eben nicht – wie gezeigt – an der präsentierten Form allein, sondern bezieht sich in erster Linie auf die Bedeutungsbildung durch ein Subjekt. Höfische Dichtung ist demnach in jedem Falle und zwangsläufig für den Status bedeutend – und zwar, sobald ein Subjekt den Wert der Dichtung mit einem anderen, Dichtung präsentierenden Subjekt verbindet (oder verbinden kann).

Wie bedeutsam die Zuschreibung spezifischer Formen an eine soziale Gruppe sein kann, verdeutlicht eine Passage aus *De musica* des Johannes de Grocheio (um 1300): Hier findet sich eine (und zugleich die erste empirische) Klassifikation der um 1300 in Paris tatsächlich bekannten und gebräuchlichen Gattungen klingender Musik.¹² Die grundlegende Unterscheidung, die Grocheio hier vornimmt, betrifft einstimmige Musik (*musica vulgaris* oder *civilis*), mehrstimmige Kompositionen (*musica composita* oder *mensurata*) sowie Kirchenmusik (*musica ecclesiastica*), die sich aus den beiden zuvor genannten Kategorien zusammensetzt. Die *musica civilis* wird noch einmal unterteilt, nämlich in Gesang und Instrumentalmusik (De musica, S. 50: *Aut enim in voce humana aut in instrumentis artificialibus exercentur*). Als weitere (Unter-)Kategorie des Gesangs findet sich schließlich eine Form, die vornehmlich den Herrschern geziemt: der *cantus coronatus*. Dabei handelt es sich nun aber nicht um gewaltige Trompetenorchester, Militärkapellen oder sonst wie aufwändig Tönendes (cf. hier Kap. II. A), sondern um die Chansons der Trouvères:

10 Zur Szene in musiktechnischer Perspektive cf. Schaik, Appendix, S. 200–205. Zur Bedeutung im höfischen Kontext cf. Jaeger, Entstehung, S. 198 f., mit Verweis auf *schoenen site (elegancia morum)*.

11 Cf. Schröder, Kunstanschauung, und Brandt, *gelächter*, S. 329.

12 Cf. Fladt, Musikauffassung, S. 175, dazu Kaden, Das Unerhörte, S. 159.

Cantus coronatus ist von manchen der *conductus simplex* genannt worden.¹³ Dieser wird wegen seiner Güte in Text und Gesang von Meistern und Studierenden um die Töne herum bekränzt, wie auf Französisch *Ausi com l'unicorne* oder *Quant li roussignol*. Er pflegt selbst von Königen und Edelleuten verfasst und auch vor Königen und Landesfürsten gesungen zu werden, damit er deren Gemüter zu Kühnheit und Tapferkeit, Hochsinn und Freigebigkeit bewege, was alles zu einer guten Regierung dient. Dieser Gesang handelt nämlich von einem ergötzlichen und einem stolzen Stoff, wie von Liebschaft und wahrer Liebe, und wird aus lauter langen und vollkommenen Figuren hervorgebracht.

(De musica, S. 50)

(Cantus coronatus ab aliquibus simplex conductus dictus est. Qui enim propter bonitatem in dictamine et cantu a magistris et studentibus circa sonos coronatur, sicut gallice Ausi com l'unicorne vel Quant li roussignol. Qui etiam a regibus et nobilibus solet componi et etiam coram regibus et principibus terrae decantari, ut eorum animos ad audaciam et fortitudinem, magnanimitatem et liberalitatem commoveat, quae omnia faciunt ad bonum regimen. Est enim cantus iste de delectabili materia et ardua, sicut de amicitia et caritate, et ex omnibus longis et perfectis efficitur.)

Die Beispiele, die Grocheio für jenen Königen geziemenden Gesang anführt (*Ausi com l'unicorne* von Thibaut de Champagne¹⁴ sowie eine Chanson mit dem Titel *Quant li rossignol*, die in den Kommentaren dem Chastelain di Couci zugeschrieben wird),¹⁵ werden vornehmlich aufgrund ihrer inhaltlichen Qualität mit den Herrschern in Verbindung gebracht: Formale und inhaltliche Aspekte werden also in ihrer Einheit gattungsspezifisch aufgefasst und funktional auf eine sozial definierte Gruppe bezogen.¹⁶ Es wird deutlich, dass gerade jene Art von Musik, die mitunter als bloße Unterhaltung deklariert wird, nämlich in kontemplativer Naturbildlichkeit schwelgende Liebeslieder, bei Grocheio regelrecht staatstragende Funktion zugesprochen bekommt.¹⁷ Dieser Aspekt ist also unbe-

13 Mit *conductus* ist zunächst eigentlich die Umzugsmusik in der Liturgie gemeint. Das Wort bezieht sich hier aber wohl auf die seit der *ars antiqua* (vor 1200) gängige Praxis, solche Kompositionen als rein zweistimmige, das heißt ohne den eigentlich dazugehörenden Tenor, aufzuführen. Diese Praxis führt in der Folge zu chansonartigen Werken. Cf. Art. «Conductus», in: MGG.

14 Thibaut de Champagne, Chanson XXXIV.

15 Die genannte Chanson wird in der Forschung mit der des Chastelain lediglich gleichgesetzt, denn sie wird auch vom Herausgeber von dessen Werken als zweifelhaft und nur möglicherweise von Chastelain verfasst ausgewiesen: Chanson XXII («douteuse»).

16 Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass die begründende Kategorisierung hier der Praxis folgt: Grocheio beschreibt die gängige Praxis seiner Zeit. Es gibt demnach Gattungen, die sich präzise einer sozialen Gruppe zuordnen lassen, auch wenn die Verbindung der Gattung mit der Gruppe die Praxis im Grunde nur im Nachhinein legitimiert.

17 Cf. zum dezidiert moralisch ausgerichteten Aristotelismus in Grocheios *De musica*, wonach der *cantus coronatus* «bei den Herrschenden diejenigen Tugenden wecken [soll], die einer

dingt zu bedenken, wenn die besondere Qualität von höfischem Gesang thematisiert wird.

Am irischen Hof nun präsentiert man sich und seine Vorstellung von höfischer Kultur in Gottfrieds Darstellung mit dem höfischen Gesang der Königstochter. Dadurch wird jedoch nicht einfach auf den Status als Hof verwiesen, sondern – in den besonderen Formen, die Isolde auf besondere Art und Weise präsentiert – auf den Status des Hofes im Vergleich zu anderen Höfen. Dass die *vremediu ritterschaft* (Tristan 8038: «fremde Ritter») den Gesang besonders wertschätzen würde, wird nicht eigens erwähnt;¹⁸ Gottfried betont jedoch, dass die Rezipienten ausnahmslos gut unterhalten werden (Tristan 8047: *daz* [was Isolde präsentiert] *vröute s'al geliche*). Großen Wert legt Gottfried in seiner Schilderung allerdings auf die Betonung der Qualität von Isoldes Darbietung und der dargebotenen Formen: Der Verweis auf das, was Isolde an *höfischlicher liste* bekannt ist, sowie die minutiöse Auflistung (auch textextern) dem Adel vorbehaltenen Formen höfischen Musizierens verdeutlicht die Bedeutung spezifisch höfischer Qualitäten. Der König zeigt seinen Status als Herrscher nämlich nicht nur an, sondern er qualifiziert sich regelrecht als Herrscher: Er bietet – nicht zuletzt, weil er es kann – vollendete höfische Unterhaltung. Die Qualität dient hier eindeutig der (textinternen) Charakterisierung der Darbietung im Sinne adäquater höfischer Gesinnung. Selbst aber wenn er Isolde nur zur Unterhaltung aufbieten sollte, wird der Gesang – wird die Qualität des Gesangs – von Kennern mit anderen Gesängen verglichen. Darüber hinaus kann der Gesang jedoch auch mit anderen Formen der Unterhaltung und der höfischen Kultur, mit anderen Formen der Präsentation, verglichen werden etc.¹⁹ Das lässt sich dem Text so aller-

guten Regierung dienen», Fladt, Musikauffassung, S. 178. Kaden, Das Unerhörte, S. 161, sieht in der von Grocheio angesetzten Distinktion eine regelrechte Konsekrierung staatstragender Musik (cf. dazu hier Kap. IX.C.1).

¹⁸ Gottfried setzt die Anerkennung hier stillschweigend voraus, obwohl sie in der Praxis nicht immer mit der gleichen Zwangsläufigkeit sich einstellen mag. Als etwa der italienische Fürst Alfonso II. d'Este 1579 in Ferrara mit dem *concerto delle donne* bürgerliche Frauen eigens für dieses Ensemble komponierte virtuose Werke in der *camera* der Fürstin aufführen lässt und sich damit den italienischen Führungsgruppen präsentiert, soll Guglielmo Gonzaga einer Aufführung mit den Worten ein Ende gesetzt haben, dass Frauen beeindruckend seien, er jedoch sei «rather [...] an ass than a lady» (cf. Newcomb, Madrigal, S. 24). Mit diesem Urteil aber war er – das zeigt, wie sich kulturelle Formen prinzipiell in Abhängigkeit von den Machtstrukturen durchsetzen – schnell isoliert, da solche Ensembles binnen kürzester Zeit an anderen Höfen imitiert worden sind.

¹⁹ Die Konkurrenz der Erscheinungsformen ist mehrfach betont worden, wobei die Literatur in der Regel extrem bedroht erscheint (cf. etwa Brandt, *gelächter*, S. 329 ff.). Vor dem hier diskutierten Hintergrund aber zeigt sich einerseits, dass die Dichtung prinzipiell genauso repräsentativ ist wie jede andere Form der (höfischen) Kultur, und andererseits, dass die Differenzierung *innerhalb* der jeweiligen Form sehr viel bedeutender sein kann. Cf. dazu das Folgende.

dings nicht mehr entnehmen, und die Stelle soll nicht überinterpretiert werden. Überhaupt ist Vorsicht geboten, um in einer soziologischen Perspektive den spezifischen Status literarischer Texte nicht aus dem Blick zu verlieren und ihren eher normativen Anspruch nicht zu übersehen.²⁰ Darin ist eine wesentliche Gefahr bei der Interpretation der Dichtung als Quelle zu sehen: Das, was in den (historischen) Quellen als Weltbild erscheint, entspricht kaum je einer unmittelbaren Abbildung von Welt – oder einer «in Worte gefassten Realität» (Sandkühler) –, sondern hat einen eigenen Status bezüglich des Weltzugangs.²¹

Die Auseinandersetzung mit den Texten der höfischen Dichtung erfolgt hier jedoch nicht im Hinblick auf eine abbildende Beschreibung der höfischen Kultur, sondern im Hinblick auf die normative, teils sogar problematisierende Darstellung: Auch die Darstellung höfischer Unterhaltung im *Tristan* macht – gerade in ihrer geschilderten Idealität – deutlich, dass die Präsentationen und Darbietungen auf eine entsprechende Wahrnehmung hin ausgerichtet sind. Gottfried erwähnt die Wirkung auf das Publikum, ihre Freude (*vröude*), nicht von ungefähr: Bereits in der geschilderten Wirkung nämlich werden die positiven Wertungen der Rezipienten fassbar, zeigt sich die Anerkennung. Die Normativität der Darstellung garantiert im Grunde sogar einen quasi unverstellten Blick auf die historischen Vorstellungen praktischer Urteile, allerdings muss untersucht werden, inwiefern die Bedeutung solcher Präsentationen an der Wahrnehmungskompetenz derjenigen hängt, denen etwas präsentiert wird. Für die Rezipienten lässt sich somit feststellen, dass sie nicht einfach nur konstatieren, *dass* die Königstochter singt, sondern beurteilen, *wie* sie singt – und das (so verdeutlichen die verbalisierten Urteile) anerkennen.

Im Umkehrschluss zeigt sich, dass das Ansehen des Hofes nicht auf Isoldes Singen an sich beruht, sondern auf der Qualität des Singens. Diese aber muss entsprechend (an-)erkannt und bewertet werden. Im Wissen um das Prinzip der Präsentation von Macht wird – in der Regel ebenfalls unbewusst – jede Form der Erscheinung (die mit einem Akteur verbunden ist oder zumindest in Verbindung gebracht werden kann) als Ausdruck von Macht gewertet.

Obwohl die Macht eines Akteurs in der Präsentation also nur zu einem gewissen Grad aufscheint (nämlich nur so weit, wie es die Präsentation erfordert),

20 Eine soziologische Lesart und Interpretation erscheint mitunter regelrecht gegen den untersuchten Text gerichtet. Der soziologische Zugang aber stellt die in den Texten geschilderten Sachverhalte nicht als falsch dar, sondern trennt lediglich die historischen Vorstellungen bezüglich sozialer Prozesse von den tatsächlichen Abläufen. Was dadurch zutage tritt (und was im dritten Teil der Arbeit ausführlich erörtert wird), sind normative Formen, die den Prinzipien – mit der Praxis wechselwirkend – Legitimität verleihen (können). Cf. dazu besonders Kap. IX. C.1.

21 Zur Dichtung als Quelle cf. Bumke, *Kultur*, S. 17–26, oder – aus der Perspektive des Historikers – Althoff, *Dichter*, sowie Störmer, *Adel*, S. 462–507. Allgemein zur Bedeutung höfischer Dichtung für die Sinnvermittlung Kiening, *Körper*.

wird sie in ihrer Qualität doch umfassend auf den Akteur bezogen. Das hat jedoch Konsequenzen für die soziale Interaktion: Da im Rahmen wechselseitiger Wahrnehmung auf die Präsentation von Macht geachtet werden muss, wird jede – auch jede unwillkürliche – Präsentation (vom achtsamen Akteur) wahrgenommen und bewertet. Das Wissen darum nötigt den beobachteten Akteur wiederum, sein Verhalten (im Idealfall) an die Beobachtung anzupassen, weshalb aus dieser Rückkoppelung (soziale) Kommunikation entsteht.²²

B. Wertendes Erkennen – erkennendes Werten

Für die Kommunikation hat die auszeichnende Qualität, die der höfischen Kultur und den adeligen Akteuren eignet, zunächst durchaus zeichenhafte Funktion: Die Akteure können in der sozialen Interaktion andere Akteure aufgrund der Qualität ihrer eigenen oder – als fremd erkannt – einer anderen sozialen Gruppe zuordnen.²³ Die Möglichkeit qualitativer Differenzierungen aber lässt sich über starre Kategorisierungen hinaus auch innerhalb einer Gruppe anwenden. Dieses dynamisch-produktive Prinzip ist in Bezug auf Anerkennung und Ehre bereits thematisiert worden: Der Wert einer Präsentation, der nur relational bestimmt werden kann (nämlich von einer ganz bestimmten sozialen Position aus), generiert eine Beziehung bzw. ein Verhältnis der Akteure im Raum wechselseitiger Wahrnehmung. Das führt letztlich dazu, dass die Akteure darauf achten (müssen), sich gemäß geltenden Normen zu präsentieren. Entscheidend aber ist, dass die richtigen Präsentationen auch entsprechend anerkannt werden.

Ein besonders einleuchtendes Beispiel für die doppelte Funktion der Qualität (als Zeichen einer sozialen Gruppe und zugleich Differenzierungsmerkmal innerhalb dieser Gruppe) findet sich wiederum im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. Der junge Tristan, der seinen (Zieh-)Vater zu Händlern an den Hafen seiner Heimatstadt begleitet, wird aufgrund seiner herausragenden Fähigkeiten von norwegischen Kaufleuten auf ihr Schiff gelockt und entführt (Tristan 2300–481). Als nach einiger Zeit der, *der elliu dinc beslihtet* (Tristan 2407: «der alle Dinge ausgleicht» [sc. Gott]), interveniert, indem er das Schiff in einen schweren Sturm geraten lässt, setzen die Kaufleute Tristan nach acht Tagen des Sturms in der Nähe der Küste aus. Auf diese Weise gerät Tristan zufällig nach Cornwall, das Land von König Marke. Zunächst trifft Tristan dort auf zwei alte Männer, die er – aufmerksam ihre Erscheinung wahrnehmend (Tristan 2661: so dass er *ir dinc erkande*) – anhand ihrer Kleidung und ihres Gebarens als gottgefällige Pilger identifiziert. Die Pilger betrachten nun ihrerseits den fremden Jüngling auf-

22 Cf. Wenzel, Hören, S. 129 ff., zur Bedeutung der wechselseitigen Wahrnehmung. Prinzipiell zu dieser Art doppelter Kontingenz und ihrer Bewältigung Luhmann, Systeme, S. 148–190, bes. 184 f.

23 In diesem Sinne Raudszus, Zeichensprache, und prinzipiell Wenzel, Hören, S. 131 ff.

merksam und werden seiner höfischen Erziehung gewahr (Tristan 2676 f.: sie sahen ihn *vil vlizeclîche* an und *nâmen sîner zûhte war*). Seine tatsächliche Situation offenbart ihnen das vorsichtige Kind indes nicht, gibt sich stattdessen als verlorenes Mitglied einer höfischen Jagdgesellschaft aus.²⁴ Wie aber der Zufall so spielt, vernimmt Tristan tatsächlich *in kurzer stunde* (Tristan 2759: «bald darauf») die ihm vertrauten Geräusche einer Jagd bzw. das Horn zum Todesstoß eines gestellten Tieres, und er verabschiedet sich von den Pilgern. Der Zufall will ferner, dass es sich um die Jäger des Königs Marke von Cornwall handelt – des Oheims Tristans.²⁵ Und als sich Tristan dieser Jagdgesellschaft anschließen möchte, erkennt der Jägermeister in ihm sofort einen höfischen Knaben:

*der meister sach den jungen gast
vil guotlîche lachende an,
wan er was selbe ein hōfscher man
und erkante al die vuoge wol,
die guot man erkennen sol.²⁶*

(Tristan 2830–4)

(Der Jägermeister sah den jungen Fremdling freundlich lächelnd an, denn er war selbst ein höfisch erzogener Mann und kannte sich sehr genau in jenen Sitten aus, die der Vornehme kennen soll.)

Die Erziehung in höfischem Verhalten erlaubt es dem Jägermeister, in Tristan einen ebenfalls höfisch Erzogenen zu erkennen. Tristans Verhalten im Umgang mit der fremden Gesellschaft signalisiert dem Jäger wiederum eine höfische Gesinnung; die Qualität dient tatsächlich zunächst als eine Art Erkennungszeichen – hier: für Identität und Zugehörigkeit. So, wie Tristan die Pilger als Pilger erkannte (und diese ihn als höfischen Knaben haben identifizieren können), kann der Jäger Tristan ebenfalls als Mitglied der höfisch erzogenen Elite erkennen – und damit seiner eigenen Gruppe zuordnen. Im Folgenden aber zeigen sich doch

²⁴ Bereits der junge Tristan erweist sich hier als überaus *vorbedaehtic* (antizipierend, vorausschauend, mit Vorbedacht), was ihn immer wieder, wie Wenzel, Held, S. 176 ff., aufzeigt, anderen Akteuren gegenüber überlegen macht.

²⁵ Dass Marke der Bruder von Tristans Mutter ist, klärt sich erst, als ihn sein Ziehvater Rual nach langer Suche bei Marke findet und die familiären Beziehungen offenbart (Tristan 4171 ff.).

²⁶ Bemerkenswert ist hier die Semantik der mittelhochdeutschen Verbform *erkennen*, die sowohl die Kenntnis und das Wissen umfasst als auch das Erkennen als Prozess. Cf. Lexer, *erkennen*.

die «feinen Unterschiede» innerhalb des Adels:²⁷ Während der Jäger den erlegten Hirsch schlicht in vier gleich große Stücke teilen möchte, exerziert Tristan die ganze Kunst höfischer Finesse durch und zerlegt das Tier überaus kunstvoll gemäß seiner Anatomie (eine Technik, die Gottfried als *bast* bezeichnet),²⁸ um es anschließend – für die Prozession zum Schloss – in einem stilvollen Arrangement neu zusammenzusetzen.²⁹ Die Jagdgesellschaft betrachtet das Handeln des vorgeblichen Kaufmannssohnes mit Erstaunen und urteilt:

*diu wunderlichen underbint,
diu du uns vür zelst und hâst gezalt,
diu dunkent uns sô manicvalt.*

(Tristan 3066–8)

(Die eigentümlichen Unterschiede, die du uns zeigst und gezeigt hast, scheinen uns so vielfältig.)

Damit aber erweist sich Tristan im Vergleich mit dem Jägermeister als der Überlegene, der Mächtigere.³⁰ Voller Bewunderung erstattet der Ältere dann auch dem König bei der Ankunft in Tintajol Bericht und gesteht im Grunde seine Niederlage ein:

*ine vernam von jegerie
solher liste nie niht mê.
dâ zuo liez er uns sehen ê,
wie man den hirz enbesten sol.
diu kunst gevellet mir sô wol,
daz ich niemer hirz noch tier
gehouwen wil in vier quartier,
und solte ich iemer mère jagen.*

(Tristan 3304–11)

27 Die immer feiner ausdifferenzierten Systeme von Unterschieden beruhen letztlich auch auf der Summe der Gemeinsamkeiten, denn: «Unterschiedliches unterscheidet sich durch das, worin es sich gleicht» (Bourdieu, Unterschiede, S. 404).

28 Cf. Dick, Tristan, S. 56 ff., zum Begriff und Scheuer, Signifikanz, S. 425–438, zum Ritual.

29 Cf. Krause, Das Eine, S. 24.

30 Die Überlegenheit des höfisch gebildeten Wunderkinds Tristan, hier bezüglich der Jagdsitten, besonders aber im Musizieren, wird allenthalben betont. Krause, Das Eine, S. 29, resümiert entsprechend: «Tristan, ließe sich sagen, *weiß Bescheid*. Mit diesem Begriff ist nun eine Tugend, ein Vermögen angesprochen, dessen Bedeutung sich gleichsam als Leitfaden im Handeln des Helden bestens dokumentiert.»

(Von der Jägerei habe ich solche Künste noch nie gehört. Vorher hat er uns zudem sehen lassen, wie man einen Hirsch entbäset. Das gefällt mir so gut, dass ich niemals wieder Hirsch oder Reh in vier Teile hauen will, sofern ich jemals wieder jagen sollte.)

Die Handlungsfähigkeit Tristans wird vom König sogleich positiv bewertet, denn er erkennt ebenfalls die Überlegenheit des Fremdlings. Marke beweist dann ein außergewöhnliches Gespür für die höfische Jagdkunst seines Neffen und macht ihn umgehend zum neuen Jägermeister (Tristan 3370: *dū solt mîn jegermeister sîn*). Im direkten Vergleich botet Tristan den Jägermeister nicht nur durch die schiere Menge an höfischem (Jagd-)Wissen aus, sondern vor allem durch die anerkannte Qualität: Tristan erweist sich als der *bessere* Jägermeister.

Letztlich also ist hier die Qualität ausschlaggebend, da sie Garant ist auch für die «feinen Unterschiede»: Die Art, in der Tristan den Hirsch zerlegt, erscheint auf fast natürliche Art so kunst- und reizvoll, dass sie der Hofgesellschaft unmittelbar gefällt. Obgleich Tristan nur jene Normen reproduziert, die er in seiner sozialen Gruppe erfahren hat, wird sein Handeln von der für ihn fremden Gruppe anerkannt. Entscheidend ist demnach der wertende Vergleich von einer spezifischen Position aus. Im Falle der von Gottfried als höfisch inszenierten Jagdgesellschaft werden die neuen Regeln innerhalb einer höfischen Gesinnung als besser erkannt.³¹ Der Vergleich bezüglich höfischer Kompetenzen *in puncto* Jagdsitten macht allerdings extreme Differenzen deutlich. Dass diese Differenzen so unmittelbar positiv bewertet werden, mag in der Realität weniger evident sein: Dass die Jäger den *bast* als bessere Methode anerkennen, ist zuerst Gottfrieds Darstellung geschuldet. Der Jägermeister hätte den fremden Jüngling ignorieren oder gleich töten lassen können, hätte auch – wenn er ihn schon den Hirsch zerteilen lässt – an dem Punkt intervenieren können, da ihm die Prozedur zu langwierig erscheint etc. Das aber muss hier Spekulation bleiben.

Im Hinblick auf die Bedeutung der Bewertung werden somit vor allem die geschilderten Zusammenhänge aussagekräftig: Der Jägermeister erkennt zunächst jene Qualitäten, die Tristan präsentiert, doch erkennt er sie zugleich auch an. Er bewertet sie – wie dann König Marke – positiv, so dass sich die Handlungsfähigkeit des Fremdlings am Hof augenblicklich erweitert: Tristan arrangiert die Prozession an den Hof, spielt das Jagdhorn und wird letztlich Jägermeister; und *sus was Tristan der quote / des küniges ingesinde dô* (Tristan 3394 f.: «so

31 Die Idealität, die Gottfried hier textintern darstellt, darf jedoch nicht als absolut und *per se* höfisch aufgefasst werden. Die Bewertung von Gottfrieds eigenem Gedicht etwa unterliegt, trotz der möglichen poetologischen Analogien im Hinblick auf höfische Verfahren (zum *bast* als Bild des Dichtens cf. Krause, *Das Eine*, S. 35 f.), weit komplexeren Bedingungen: Die Anerkennung von Gottfrieds Gedicht, das als höfisches Erzählen gleichfalls einer Hofgesellschaft präsentiert wird, kann sich nicht aufgrund seiner vom Autor als höfisch verstandenen Sinngebung durchsetzen (cf. dazu hier Kap. IX.C.2).

gehörte der vortreffliche Tristan zum Gefolge des Königs»). Er befiehlt fortan die Jäger, und sein Handeln wird fast nur noch durch die Befehle Markes restrigiert. Damit ist eine Form der Kommunikation beschrieben, die zwar Bedeutung vermittelt, aber nicht auf Zeichen reduziert ist. Selbst dann nämlich, wenn Zeichen involviert sind (etwa die Jagd als Zeichen höfischer Kultur), lassen sich relativ konkrete Unterschiede feststellen³² – und entsprechend werten: Dass die Beute nicht einfach nur zerlegt, sondern so zerteilt wird, dass die Teile anschließend zu einem kunstvollen Arrangement neu zusammengefügt werden können, übersteigt sowohl die pragmatische als auch die zeichenhafte Bedeutung der Jagd.³³ In der richtigen Art des Zerlegens zeigt sich die Essenz des Höfischen; der *bast* trägt dazu bei, den Jäger als wahrhaft höfischen Jäger erscheinen zu lassen. Tristan empfiehlt dem Jägermeister, den Hirsch nach *hoveli chem site* zu präsentieren, denn *dā hovet ir iuch selben mite* (Tristan 3054: «damit werdet Ihr am Hof angesehen»). In der Präsentation nur ein Zeichen für höfische Kultur sehen zu wollen, greift zu kurz. Vor allem, weil die Jagd (als Teil der höfischen Kultur) nicht von anderen sozialen Schichten oder kulturellen Phänomenen abgegrenzt wird: Es geht mithin um Binnendifferenzierung.³⁴ Dabei anhand zeichentheoretischer Modelle argumentieren zu wollen, würde die eigentliche Funktion höfischen Gebarens innerhalb der höfischen Gesellschaft in ihr Gegenteil verkehren: Die Wertungen, die in einer relativ homogenen Gruppe vorgenommen werden, dienen nur zum Teil dem Erkennen einer sozialen Position; vielmehr nämlich dienen sie der Definition sozialer Positionen. Denn von der Position aus, von der gewertet wird, bestimmt sich die Position des anderen stets in Abhängigkeit von der Fähigkeit des Wertens.³⁵ Damit aber hängen die sozialen Positionen, die in der Regel als zwar objektiv, gleichzeitig aber instabil gedacht werden,³⁶ vornehmlich von der Macht, der Anerkennung und der (ebenfalls auf Macht beruhenden) Erkenntnisfähigkeit ab: Das Werten dynamisiert damit soziale (Ordnungs-)Prozesse und Strukturen gemäß bestimmten Prinzipien, die entsprechend in ihrer Genese erfasst werden müssen.

32 Die scheinbar paradoxe Formulierung von der konkreten Relativität soll zum Ausdruck bringen, dass sich auch in der Verwendung und Wahrnehmung von Zeichen quasi unweigerlich Qualitäten feststellen lassen, dass diese jedoch – ihrem Wesen geschuldet – *per se* relativ sind.

33 Krause, *Das Eine*, S. 25, spricht von der «Qualität [...] der Unterweisung» des Jägermeisters durch Tristan, die Gottfried auf der sprachlichen Ebene deutlich mache; zu weiteren Bedeutungsebenen des geschilderten Rituals cf. Dick, *Tristan, und Scheuer, Ritual*.

34 Cf. Elias, *Gesellschaft*, S. 117; damit gegen z. B. Wenzel, *Repräsentation* (1990), S. 175 f., der zwar die «labile gesellschaftliche Rangordnung» sieht, dennoch an Formen sinnlicher Darstellung festhält.

35 Bourdieu, *Meditationen*, S. 173 ff.

36 Cf. Wenzel, *Repräsentation* (1990), S. 175.

Auch die Darstellung im *Tristan* deutet darauf hin, dass es in der geschilderten Episode nicht einfach um die Beschreibung einer Jagd geht, sondern – und das lässt sich zeichentheoretisch nicht mehr beschreiben – um die Betonung ihrer besonderen Qualität:³⁷ Dass Tristans Handeln anerkannt wird, bedeutet (für ihn) letztlich, dass sich seine Handlungsfähigkeit am Hof erweitert (dass sein Ansehen steigt); der *bast* selbst aber verweist darauf nicht in einer zeichenhaften Relation. Entscheidend also ist nicht allein, dass Tristan in Jagdgebrauchen bewandert ist, sondern was genau er davon versteht, wie er es umsetzt und dass sich seine Sitten von denen der königlichen Jagdgesellschaft unterscheiden. In Bezug auf die Qualifikation zeigt sich somit, dass die Bewertung einer Erscheinung immer auch abhängt von der Fähigkeit, die Qualität zu erkennen: Der Jägermeister lehnt den *bast* nicht ab, sondern er erkennt, wie wunderbar und höfisch diese Art der Präsentation ist. Alles, was Tristan präsentiert hat, findet Anerkennung und Zustimmung, denn – so sagt der Jägermeister – *daz war schöner unde baz / ze hove geprisantet nie* (Tristan 3300 f.: «das wurde noch nie schöner oder besser am Hof dargeboten»). Änderungen der Gewohnheiten, neue Verhaltensweisen und ähnliche Dinge nämlich setzen sich nicht aufgrund der ihnen eigenen Qualität durch, sondern lediglich aufgrund der Anerkennung (sc. positiven Bewertung) durch jene Akteure, die in einem sozialen Kontext über die Anerkennung bestimmen können.

Dass die Qualität bei der Anerkennung von Macht eine entscheidende Rolle spielt, ist bereits im letzten Kapitel behandelt worden. Dabei wurde deutlich, dass die Formen höfischer Kultur in ihrer Qualität eine Sinndimension eröffnen, die wesentlich ist für die Anerkennung (unabhängig davon, ob die Anerkennung [situativ] als Ehre oder [institutionalisiert³⁸] als Herrschaft aufgefasst wird).³⁹ Wesentlich aber ist, dass zugleich eben auch jedes Symbol qualifiziert werden kann: Die symbolische Bedeutung der Jagd oder eines entsprechenden Gesangs als Ausweis höfischer Gesinnung kann durch die Qualität beeinflusst werden. Demjenigen nämlich, der die *Qualität* der Symbole zu beurteilen versteht, eröffnet sich eine weitere Bedeutungsebene: Neben das bloße Decodieren tritt das Qualifizieren, neben das *Erkennen* semiotischer Bedeutungsinhalte die *Anerkennung* im Hinblick auch auf deren Präsentation. Das Bestimmen der Qualität lässt sich demnach auch als Wertung oder Urteilskraft begreifen. Die Urteilsfähigkeit in

37 Zwar ist Qualität durch die subjektiven Wertungen in gewisser Weise symbolisch, dabei jedoch ganz konkret durch Dynamik und Prozessualität ausgezeichnet. Während in der Zeichentheorie von Codes ausgegangen wird, die eine direkte Übersetzbarkeit von Zeichenform (Signifikant) in Zeichenbedeutung (Signifikat) suggerieren, geht es hier vielmehr um eine graduelle Bedeutungsbildung, deren Grundlage in der Fülle von Erfahrungen liegt.

38 Zur Institutionalisierung als Prozess der Legitimation cf. Strohschneider, *Institutionalität*.

39 Bourdieu, *Unterschiede*, pass., bes. S. 209, bezeichnet die Handlungsfähigkeit (also Macht), die aus der Anerkennung durch andere Akteure resultiert, als «soziales Kapital».

Bezug auf Qualität aber, die hier so überaus eng mit Macht (und folglich mit der höfischen Dichtung und ihrer Förderung) verbunden zu sein scheint, lässt sich, wie im Folgenden gezeigt werden soll, mit der Theorie des Geschmacks überaus präzise in ihrem Verhältnis zu Macht und Herrschaft erfassen.⁴⁰

C. Geschmack

Es mag zunächst riskant erscheinen, im Hinblick auf die höfische Kultur mit dem Konzept des Geschmacks zu arbeiten. Da aus den Epochen vor der Renaissance kaum Rezeptionszeugnisse überliefert sind, lassen sich individuelle Urteile in Bezug auf Qualität nicht direkt bestimmen. Die überlieferten Kunstwerke und Objekte hingegen, denen eine geschmackliche Beurteilung zuteilgeworden sein mag, geben keine Auskunft darüber, ob und inwiefern sie einem bestimmten Geschmack entsprachen. Da sich Geschmack jedoch ausschließlich empirisch belegen ließe – und sich in Anbetracht der Quellenlage als historisches Phänomen einer möglichen Falsifizierbarkeit entzieht –, sind die Überlegungen zur Urteilsfähigkeit mittelalterlicher Mäzene zwangsläufig dem Vorwurf der Unwissenschaftlichkeit ausgeliefert. Allerdings geht es hier nicht darum, den konkreten Geschmack der feudaladeligen Elite bzw. einzelner Vertreter zu untersuchen oder gar zu rekonstruieren; es geht zunächst vielmehr um die Frage nach einer entsprechenden historischen Theorie des Geschmacks, die eine Reflexion auf die Erfahrung mit Qualität belegen könnte – und erst dann (auf der Grundlage dieser Theorie) um eine prinzipielle Theorie des historischen Geschmacks. Einen passenden theoretischen Rahmen zu finden, ist jedoch angesichts des Konzepts und seiner wissenschaftlichen Aufarbeitung nicht ganz unproblematisch. In der neueren (mediävistischen) Forschung etwa spielt der Geschmack als Kategorie keine Rolle mehr – weder für die Beurteilung der Texte selbst noch als historische Größe.⁴¹ Pochat verwendet «Geschmack» zwar als Terminus in seinem historischen Abriss zur Geschichte der Ästhetik (ganz korrekt) erst ab der Aufklärung im Zusammenhang mit der *Aesthetica* von Baumgarten (1750–1758), jenem ursprünglichen Werk zur wissenschaftlichen Beurteilung des Schönen. Das «weite Feld der Geschmacksurteile»⁴² wird dabei als Konstituens der Ästhetik vorgestellt, in

⁴⁰ Bourdieu bereits ausführlich zitierte «Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft», wie *Die feinen Unterschiede* im Untertitel der deutschen Ausgabe erläutert werden (frz. *Critique social du jugement*), zielt in erster Linie darauf ab, den Geschmack als ein im Sozialen fundiertes Vermögen zu erklären.

⁴¹ Cf. Braun, Kristallworte, der von der zunehmenden «Vernachlässigung der Geschmacksurteile» in Altgermanistik und Literaturwissenschaft spricht (S. 32), während es «bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts noch selbstverständlicher Bestandteil literarhistorischen Arbeitens [war], Werturteile abzugeben» (S. 30).

⁴² Pochat, Ästhetik, S. 14.

der das sinnliche Urteilsvermögen als «Bedarf und Vermögen» des Menschen verstanden wird, «seine Umgebung durch Bilder, Plastiken oder architektonische Formen zu prägen, und damit Werke zu schaffen, die über das rein Zweckhafte hinaus auch einen tieferen Sinn ihrer Gestaltung besitzen».⁴³ Der Geschmack gilt offenbar als anthropologische Konstante, so dass er in jeder Epoche für das Stilgefühl bzw. einen ganz spezifischen stilistischen Standpunkt stehen kann.

Eine präzisere Annäherung, die von solch vagen Annäherungen absieht, könnte zunächst schlicht über den Begriff erfolgen. Etymologisch geht «Geschmack» auf das althochdeutsche *smecken* zurück, einem westgermanischen Denominativ zu *smekka- für «schmecken, kosten, Geschmack wahrnehmen» (mit *smac* bzw. *smecchan* für Geschmack).⁴⁴ Den Begriff «Geschmack» als solchen nachzuweisen, ist zunächst auch für die hier infrage stehende Epoche alles andere als schwierig: In der mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank (MHDBDB) finden sich zahlreiche Einträge zu *smac*, *smekken* und *gesmac*. Allerdings führt die Auswertung in Bezug auf die Urteilsfähigkeit nicht allzu weit, da sich die Verwendung im Bereich des Essens nachweisen lässt und – stärker noch – auf den Geruch bezieht, auf jenen von Speisen, Ölen und andere olfaktorischen Eindrücken.⁴⁵ Entsprechend kommt die Verfasserin der einzigen Studie zum Geschmack im Mittelalter zu dem Schluss, dass das Kunstverständnis der Antike und des Mittelalters vor allem durch das Fehlen «des individuellen Urteilsvermögens des Rezipienten» gekennzeichnet sei, «das zur Einschätzung der künstlerischen Qualitäten herangezogen wird».⁴⁶ Tatsächlich lässt sich im Mittelalter «kein terminologisches Äquivalent zum sinnlichen Laienurteil der antiken Rhetorik» greifen.⁴⁷ Im theologischen Bereich hingegen lassen sich, das zeigen vor allem Studien zu Kunst und Schönheit, durchaus Reflexe auf das individuelle Urteilsvermögen finden.⁴⁸ In den *Sententiarum libri tres* etwa setzt sich Isidor von Sevilla (6./7. Jahrhundert) im Rahmen einer Theorie des Redens (Lib. II.29: *De sermone*) mit der Redekunst auseinander. Dabei bietet er eine etymologisch begründete Herleitung der Urteilskraft aus der Weisheit:

43 Pochat, *Ästhetik*, S. 11.

44 Cf. Art. «Geschmack», in: Grimms Wörterbuch.

45 Cf. Art. «*gesmac*», in: Lexer (cf. lat. *olere, olfacere, sapere*); dazu die Suche nach «*smac*», «*gesmac*», in: MHDBDB.

46 Frackowiak, *Geschmack*, S. 15.

47 Art. «Geschmack», in: Hist.Wtb.d.Rhet., S. 874.

48 Neben älteren Arbeiten, die, wie Pochat, *Ästhetik*, oder Eco, *Kunst*, den Geschmacksbegriff ganz unbedarft gemäß der philosophischen Ästhetik verwenden, ist etwa Carruthers, *Experience*, zu nennen, die in den Traktaten christlicher Denker die Diskussion einer sinnlich-rationaler Urteilsfähigkeit nachweisen kann.

Aus aufrichtiger Gesinnung spricht nur, wer den Geschmack der Weisheit mit dem inneren Geschmack(-sinn) gekostet hat. Nach *wahrnehmend erkennen* (*sentiendo*) nämlich ist der Sinn (*sententia*) benannt. Für die Unwissenden, die ohne Bescheidenheit und allein aufgrund von Wissenschaft reden, gilt: Derjenige nämlich hat Geschmack, der richtig und im Hinblick auf Gott schmeckt.

(Sententiarum Lib. II.29.10 f.)

(Recte ex sententia dicit, qui veram sapientiam gustu interni saporis sentit. A sentiendo enim sententia dicitur. Ac per hoc arrogantes, qui sine humilitate dicunt, de sola scientia dicunt, non de sententia. / Ille enim sapit, qui recte et secundum Deum sapit.)

Die (etymologische und konzeptionelle) Verbindung von Weisheit und Geschmack (von *sapientia* und *saporis*) geht ihrerseits allerdings wohl schon auf einen antiken rhetorischen Vergleich von Schmecken und Urteilskraft zurück, wie er etwa bei Cicero oder Quintilian vorkommt.⁴⁹ Das Schmecken als Beurteilung der Nahrung, als Wissen um Maß und Bekömmlichkeit⁵⁰ korrespondiere mit dem unmittelbaren Urteil in Bezug auf sinnlich Wahrgenommenes. Diese rhetorische Geschmacksanalogie ist zwar nur ein Teilaspekt in Bezug auf den Geschmack;⁵¹ doch können die gebildeten mittelalterlichen Theologen hier anknüpfen, um ihre spezifischen Vorstellungen von der sinnlichen Erfahrung spiritueller Phänomene zu entfalten.⁵² Dass etwa Gott gustatorisch erfahren wird, spielt im Mittelalter – vor allem in der Mystik – eine ganz entscheidende Rolle: Der süße Gott wird allenthalben geschmeckt und gekostet.⁵³

Von diesen Vorstellungen scheint es nun ein enormer Sprung zur sozial relevanten Urteilsfähigkeit in Bezug auf Qualität. Als Grundlage der folgenden Überlegungen jedoch soll gerade dieses Konzept dienen. Zwar könnten die Betrachtungen insofern als haltlos angesehen werden, als es vor dem 17. Jahrhundert tatsächlich keine explizite Theorie des Geschmacksurteils gegeben zu haben

⁴⁹ Carruthers, *Experience*, S. 108; Frackowiak, *Geschmack*, S. 18 f., hingegen sieht keinen Einfluss der Antike auf das Mittelalter.

⁵⁰ Cf. Art. «Geschmack», in: *Ästhet. Grundbegriffe*, S. 795 f.

⁵¹ Frackowiak, *Geschmack*, S. 20; in diesem Sinne auch Art. «Geschmack», in: *Hist.Wtb.d. Rhet.*

⁵² Largier, *Applikation*, S. 43 ff.

⁵³ So in Ps. 33.9. Cf. Art. «Geschmack», in: *Hist.Wtb.d.Phil.*, S. 875, und zur theologisch-spirituellen Konzeption der Süße Ohly, *Geistige Süße*, und ders., *Nägel*, wo auf die Einnahme der Hostie verwiesen wird (S. 404), während die Erfahrung der Süße dabei vom Sinnlichen abstrahiert wird (bes. S. 536). Für eine «Applikation der Sinne» in der monastischen Kultur hingegen plädiert doch wieder Largier, *Applikation*; ein Bezug zu eigentlichen Geschmacksurteilen aber wird hier nicht diskutiert. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 142, verweist auf den engen, wechselseitigen Zusammenhang von Geschmacksurteilen und körperlichen Erfahrungen.

scheint;⁵⁴ prinzipiell hingegen lässt sich der Geschmack eben in der umfangreichen Diskussion richtiger Urteile ausmachen, die allerdings semantisch weit weniger einheitlich ist, so dass die Bewertung von Erscheinungen eher systematisch verfolgt werden muss. In dieser Perspektive aber zeigt sich dann, dass es in der Reaktion auf bestimmte, absolut gedachte Qualitäten durchaus differenzierte Urteile gibt, denn in der enormen Fülle von Quellen, die sich damit befassen, wird in der einen oder anderen Form ein sinnliches Urteil (*sensus*) von einem theoretischen, verständigen und begründbaren Urteil (dem *iudicium*) unterschieden.⁵⁵ Der Gebildete, der nicht einfach sinnlich urteilt, erkenne die wahre Qualität – und begründe, warum etwas gut bzw. wahrhaft schön ist. Damit, das wird im folgenden Teil der Arbeit noch wesentlich differenzierter erläutert, lässt sich im historischen Kontext im Grunde eine Fähigkeit greifen, die der Vorstellung vom «guten Geschmack» zu entsprechen scheint.⁵⁶ Das mag überraschen, denn in diesem Sinne nämlich, als hervorragendes (vor allem: ästhetisches) Urteilsvermögen, hat der Geschmack tatsächlich Vorbilder erst in französischen und spanischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts:⁵⁷ Der spanische Schriftsteller und Jesuit Baltasar Gracián etwa entwirft in *El Discreto* (1646) das Bild eines vollkommenen Weltmannes; dieser zeichne sich vor allem durch seinen «guten Geschmack» (*gusto*) aus, das heißt: durch sein sicheres Urteil in Bezug auf das, was sich schickt, was angemessen und passend ist.⁵⁸ Dabei muss allerdings der Kontext der jeweiligen Äußerungen entsprechend mit in Betracht gezogen werden, denn eine begriffsgeschichtliche Annäherung an ein Konzept läuft mitunter Gefahr, dass die Untersuchung dort enden muss, wo der Begriff nicht (mehr) verwendet wird.⁵⁹

Von daher scheint tatsächlich der Geschmack in der Definition von Kant als «Vermögen zur Beurteilung des Schönen» am zugänglichsten (KdU § 1, Anm. zum Titel): Mit dieser Annahme wäre etwa auch die Bewertung einer Dichtung

54 Frackowiak, Geschmack, S. 18.

55 Cf. Frackowiak, Geschmack, S. 18 f. Das rein sinnliche Urteil (*sensus*) wird etwa von Cicero beschrieben: «Denn alle unterscheiden unbewusst ohne Kunst und Verstand, was in den einzelnen Künsten und Fächern richtig und verkehrt ist» (De oratore III.50.195: *Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quae sint in artibus ac rationibus recta ac prave diiudicunt*). Dazu Carruthers, Experience, S. 108.

56 Zum Konzept des guten bzw. reinen Geschmacks cf. Kant, KdU §13. Zu einer Kritik an dem Konzept Bourdieu, Unterschiede, S. 756 und 768–773.

57 Cf. Art. «Geschmack», in: Kluge.

58 Jansen, Grundbegriffe, S. 65–73, arbeitet den *gusto* als einen der Grundbegriffe im Kontext der Vorstellungen höfischer Ideale heraus. Cf. auch Art. «Geschmack», in: Hist. Wtb.d.Phil., S. 445.

59 Cf. den Überblick zur Begriffsgeschichte explizit zum Begriff «Geschmack» bei Müller/Schmieder, Begriffsgeschichte, S. 404, mit Verweis auf die umfangreiche wortgeschichtliche Arbeit zum 18./19. Jahrhundert von Brückner, Geschmack.

beschreibbar, die als schön markiert wird. Kants weitere Ausführungen unterscheiden sich aber zum einen deutlich vom alltäglichen, praktischen Verständnis von Geschmack, zum anderen von neueren Untersuchungen zum Geschmack (cf. den folgenden Abschnitt). Darin die «definitive Ausprägung» des Konzepts zu sehen,⁶⁰ greift also entschieden zu kurz. Eine praktische (vor allem soziologisch fundierte) Kritik der Urteilskraft zeigt nämlich, dass sich Geschmack nur tautologisch definieren lässt: Das Verständnis des Geschmacks als ein durch die Gesellschaft geformter Sinn für das Passende und Schöne verweist darauf, «daß einerseits der Geschmack es ist, der sagt, was als passend und schön zu gelten hat, daß umgekehrt nur durch das, was in gesellschaftlichen Konventionen und Normierungen bereits vorgegeben ist, der Geschmackssinn seine Inhalte und seine Ausprägung empfängt».⁶¹ Es ergibt sich also ein methodisches Problem, wenn die Geschmacksdefinition Kants als Paradigma auch für historische Untersuchungen verwendet wird. Damit nämlich wird die Betrachtung dessen, was vor diesem *terminus ante quem* liegt, zumeist auf eine bloß kontrastive Beschreibung reduziert, denn bezüglich dieses festgelegten Rahmens lassen sich allenfalls Unterschiede bzw. Abweichungen aufzeigen. Zwar hat die Frage nach der Entwicklung des Konzepts durchaus ihre Berechtigung; doch für eine Auseinandersetzung mit dem Geschmack als praktischem Sinn für das Passende und Schöne ist es wenig hilfreich, die historischen Theorien lediglich vor der Folie einer spezifischen Ausprägung zu betrachten. Im Geschmacksbegriff Kants dessen definitive Ausprägung zu sehen, verkennt nämlich die Vorläufigkeit bzw. Historizität des romantischen Ideals. Von der Soziologie, die im Folgenden ganz dezidiert zur Untersuchung mäzenatischer Bemühungen in der höfischen Kultur herangezogen werden soll, sind die abstrakten Geschmackstheorien der nachaufklärerischen, nachromantischen Epoche auch mehrfach schon kritisiert worden.⁶² In einer besonders fundierten Kritik der Kant'schen Vorstellungen hat vor allem Bourdieu das Prinzip des begriffslosen Urteilens als Ideologie entlarvt, die den entscheidenden gesellschaftlichen Aspekt regelrecht verleugne. Dennoch soll im Folgenden kurz auf Kants Theorie des Geschmacks eingegangen werden, da diese im wissenschaftlichen Diskurs eine enorme Wirkmacht entfalten konnte (und immer noch – wenn auch zum Teil nur implizit – enorme Wirkmacht besitzt). Für die Argumentation ist die Auseinandersetzung mit einer (relativ) modernen

60 Frackowiak, Geschmack, S. 6.

61 Art. «Geschmack», in: Hist.Wtb.d.Rhet., S. 870.

62 Cf. etwa Schücking, Geschmacksbildung; dazu Bourdieu, Unterschiede. Frackowiak nennt in einer Fußnote am Ende ihrer Einleitung zwar Schücking und Bourdieu, mit denen ein «neues – weder moralisch noch ästhetisch geprägtes – soziologisches Verständnis des Geschmacksbegriffs» aufkomme (Frackowiak, Geschmack, S. 11 mit Anm. 27); mit dem begriffsgeschichtlich ausgerichteten Erkenntnisinteresse aber wird ausdrücklich darauf verzichtet, die Geschichte der beurteilten Gegenstände sowie der Beurteilungskriterien zu verfolgen.

Theorie des Geschmacks überdies noch insofern von Interesse, als sich damit zugleich die Funktion einer spezifisch historischen Theorie in Bezug auf ein ganz konkret-praktisches Prinzip zeigen lässt. Damit wird es im Anschluss möglich, theoretische Reflexe auf die Praxis sinnlichen Urteilens auch in der höfischen Kultur zu diagnostizieren – unabhängig zunächst von einzelnen, heuristisch gewählten Begriffen.⁶³

1. Kant: *Kritik der Urteilskraft*

Die Ausführungen Kants zum Geschmack in seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) zeichnen sich nicht durch eine besonders ausführliche Definition des Begriffs aus: In der Anmerkung zum Titel seines ersten Paragraphen erläutert Kant lediglich kurz, dass Geschmack «das Vermögen zur Beurteilung des Schönen» meint.⁶⁴ Wesentlich ausführlicher hingegen setzt sich Kant im Folgenden mit dem (Urteils-)Vermögen auseinander, wobei vor der Analytik der (ästhetischen) Urteilskraft die Analytik ihres Gegenstandes erfolgt, nämlich des Schönen. Kant nähert sich der Definition des Schönen in vier Momenten, bezieht diese jedoch immer direkt auf das Geschmacksurteil.

Das erste Moment etwa besagt, dass Geschmack ein Beurteilungsvermögen durch Wohlgefallen ohne alles Interesse sei (KdU §§ 1–5): «Der Gegenstand eines solchen Wohlgefallens heißt schön» (KdU § 5). Während das Wohlgefallen (das Gefühl von Lust) oder dessen Gegenteil, das Missfallen (Unlust), auch im Hinblick auf die bloßen Empfindungen der Sinne oder den Nutzen eines Objektes urteilt, ist schön nur, was in seiner Erscheinung beurteilt wird. Damit wird das Schöne vom Angenehmen ebenso abgegrenzt wie vom Guten. Im zweiten Moment wird, was schön ist, dadurch bestimmt, dass es ohne Begriff und *doch* allgemein gefällt (KdU §§ 6–9). Die eigentlich nur subjektiv mögliche Bewertung wird nämlich dadurch objektiviert, dass das Subjekt «das Wohlgefallen an einem Gegenstande jedermann ansinne» (KdU § 8). Das Geschmacksurteil ist demnach verbindlicher als das Angenehme, weniger verbindlich indes als das Gute. Diese paradoxe Zwischenstellung kann von Kant im Folgenden nur mit einem entsprechenden Paradox erklärt werden, weshalb Schönheit im dritten Moment gefasst wird als «Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird» (KdU §§ 10–17). Die Abstraktion von einem Zweck, vom kausalen Bezug eines Objektes zu einem Begriff

⁶³ In der vorliegenden Arbeit geht es von daher, das sei noch einmal betont, nicht um die Rekonstruktion des Geschmacks auf der Grundlage moderner Theorien, sondern um die Rekonstruktion der historischen Theorie des Geschmacks (im Sinne einer sinnlichen Urteilskraft).

⁶⁴ KdU § 1, Anm. zum Titel. Cf. aber auch § 60.

also,⁶⁵ entkoppelt den Gegenstand der Wahrnehmung von der verstandesgemäßen Bestimmung und somit von *Erkenntnis*; gleichzeitig aber kann – weil immerhin die Schönheit bestimmt wird – eine Form der Vernunft angenommen werden. Damit wird gleichzeitig deutlich, dass es Kant vor allem um die Analyse der Wahrnehmung der Gegenstände geht, die er an die Analyse des ästhetischen Objektes bindet, und um die Analyse der Urteile im Rahmen der ästhetischen Wahrnehmung.⁶⁶ Das vierte Moment präzisiert im Grunde die ersten beiden, indem Kant das Schöne als Gegenstand eines notwendigen Wohlgefallens bestimmt, der ohne Begriff erkannt wird (KdU §§ 18–22). Die Notwendigkeit des Wohlgefallens besagt dabei, dass das Schöne nicht anders als durch Wohlgefallen (in seiner spezifischen Definition als begriffs- und interesselos sowie im Hinblick auf den Gemeinsinn) bestimmt werden könne. Die Definition des Schönen fällt somit auf das Subjekt bzw. auf den subjektiven Geschmack zurück. Da das Schöne demnach nur durch den Geschmack bestimmt werden kann, richtet Kant den Fokus entsprechend auf das Urteil: In der Summe erweist sich der Geschmack demnach als «ein Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes in Beziehung auf die freie Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft» (KdU § 22, Allgemeine Anmerkung). Mit anderen Worten: Ein Objekt wird – durchaus vernünftig – mit dem Verstand bewertet, nicht aber als dieses Objekt, sondern als Eindruck oder *Erscheinen*.⁶⁷

Das reine Geschmacksurteil ist demnach eines, das ein Objekt quasi erkennt – ohne es erkennen zu wollen: Zwar wird ein Objekt bestimmt; nicht aber durch (begriffliches) Erkennen. «Die Kräfte des Erkennens werden hier nicht zum Erkennen gebraucht»;⁶⁸ Kant löst die paradoxe ästhetische Wahrnehmung auf im «Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen» (KdU § 9). Damit ist gemeint, dass ein Geschmacksurteil lediglich der Form nach durch die Zweckmäßigkeit des Objektes begründet sei, dass also der Bestimmung einer Erscheinung durch die Subjektivität des Urteils Genüge geschieht. Die freie Gesetzmäßigkeit (deshalb die Auseinandersetzung mit diesem Punkt) löst dabei den Zusammenhang von Objekt und Subjekt auf. Diese Auflösung wird noch verstärkt durch das, was Kant in der «Dialektik der ästhetischen Urteilskraft» (KdU §§ 55 ff.) behandelt, nämlich den Widerspruch zwischen den Gemeinplätzen hinsichtlich des Geschmacks, dass a) jeder seinen eigenen Geschmack habe, und b) über Ge-

⁶⁵ Mit Zweck ist gemeint, dass ein Gegenstand (sc. Objekt) zwingend als Ursache eines Begriffs fungiert: In der (bestimmenden) Erkenntnis wird ein Objekt vom erkennenden Subjekt zwangsläufig «auf einen Begriff gebracht», also mit rationaler, zeichenhafter Bedeutung versehen.

⁶⁶ Seel, Ästhetik, S. 18.

⁶⁷ Ausführlich Seel, Ästhetik, S. 60 ff., der mit seiner Ästhetik des Erscheinens an diesen Punkt der Kant'schen Theorie anknüpft.

⁶⁸ Seel, Ästhetik, S. 18.

schmack auch gar nicht disputiert werden könne. Kant begründet die eine Vorstellung (a) damit, dass «der Bestimmungsgrund dieses Urteils bloß subjektiv» sei, die andere (b) damit, dass – eingedenk der Tatsache, dass die *disputatio* durch Beweise entschieden werden soll – «der Bestimmungsgrund eines Geschmacksurteils zwar auch objektiv sein mag, sich aber nicht auf bestimmte Begriffe bringen» lasse (KdU § 56). Kant synthetisiert aus der Alltagserfahrung schließlich einen dritten Satz, der besagt, dass über den Geschmack gestritten werden könne, da der Streit nicht zwingend die Entscheidung mittels eines Beweises fordere, aber doch auf Einhelligkeit abziele.

Von der Möglichkeit des Streits aber schließt Kant letztlich auf Gründe des Geschmacksurteils, «die nicht bloß Privatgültigkeit haben und also nicht bloß subjektiv sind» (KdU § 56), woraus folgende Antinomie entsteht:

- 1) *Thesis*. Das Geschmacksurteil gründet sich nicht auf Begriffen; denn sonst ließe sich darüber disputieren (durch Beweise entscheiden).
- 2) *Antithesis*. Das Geschmacksurteil gründet sich auf Begriffen; denn sonst ließe sich ungeachtet der Verschiedenheit desselben darüber auch nicht einmal streiten (auf die notwendige Einstimmung anderer mit diesem Urteile Anspruch machen).

(KdU § 56)

Aufgelöst wird die Antinomie letztlich dadurch, dass Kant eine grundlegende Begrifflichkeit annimmt, die jedoch nicht dazu beiträgt, dass das beurteilte Objekt erkannt oder bewiesen werden kann (KdU § 57): Es geht ihm um das Phänomen, dass Qualität zwar als unmittelbar gegenwärtig erlebt und dieses Erleben mitunter sogar geteilt wird, aber weder begrifflich noch objektiv bestimmt werden kann. Von daher stellt er das ästhetische Urteil ab auf eine transzendente Möglichkeit: Der Bestimmungsgrund des Geschmacks erscheint ihm «im Begriff von demjenigen [...], was als das übersinnliche Substrat der Menschheit angesehen werden kann» (KdU § 57). Die Metaphysik also löst den Widerspruch der zwei (bzw. drei) Gemeinplätze auf, die mit dem Geschmack verbunden waren:

In der Thesis sollte es daher heißen: Das Geschmacksurteil gründet sich nicht auf *bestimmten* Begriffen; in der Antithesis aber: Das Geschmacksurteil gründet sich doch auf einem, obzwar *unbestimmten*, Begriffe (nämlich vom übersinnlichen Substrat der Erscheinungen); und alsdann wäre zwischen ihnen kein Widerstreit.

(KdU § 57)

Das ästhetische Urteilsvermögen, das in seiner Interesselosigkeit das Schöne bestimmt und in seiner begrifflichen Unbestimmtheit die Möglichkeiten der Erkenntniskräfte aufzeigt, steht bei Kant somit für eine Erkenntnis, die so weit vom

Gegenstand abstrahiert, dass der konkrete Gegenstand zum Gegenstand der Wahrnehmung werden kann. In der *Kritik der Urteilskraft* wird folglich die Wahrnehmung selbst zum Gegenstand der Reflexion.

Von besonderem Interesse aber ist, dass Kant mit der Vorstellung vom unbestimmten Begriff die Schönheit nicht nur im Hinblick auf die mögliche Erkenntnis definiert, sondern zugleich vom Angenehmen und Guten unterscheidet (KdU §§ 3 f.). Damit erscheint das Schöne als Resultat eines (Geschmacks-)Urteils, das sich dadurch auszeichnet, dass es weder auf dem Vergnügen noch auf einer Wertschätzung gründet. Schön ist demnach, was ohne *bestimmten* Begriff, ohne spezifisches *Interesse* und – das ist eine besondere Abstraktionsleistung – auch ohne eine Wertung des Gegenstandes gefällt (KdU § 13). Kant leitet die Schönheit somit aus einem reinen Wohlgefallen an der Wahrnehmung ab. Reines Wohlgefallen aber bedeutet, dass eine Differenz auftaucht (bzw. ins Bewusstsein tritt), welche die moderne Vorstellung von Erkenntnis und Weltaneignung deutlich von der antik-mittelalterlichen unterscheidet: Kant nämlich diagnostiziert eine Entfernung zwischen dem (erkennenden) Subjekt und der Welt der Objekte, die – im wissenschaftlichen Diskurs zumindest – nicht wieder überbrückt werden kann.⁶⁹ Eine Untersuchung der Theorien zum Geschmack im Anschluss an Kant aber kann und soll hier nicht mehr im Einzelnen geleistet werden.⁷⁰ Dass die Theorie Kants, neuerer soziologischer Ansätze zum Trotz, doch ausführlich vorgestellt wurde, zielt ab auf die Möglichkeit, anhand einer spezifischen theoretischen Reaktion auf die Praxis des sinnlichen Urteilens ganz allgemein die Funktion und die Bedeutung von spezifischen Theorien in Bezug auf die Praxis besser zu verstehen. Zwar reflektieren auch soziologische Modelle den Zeitgeist, sie erlauben jedoch zumindest insofern einen objektiveren Blick auf die Geschmackstheorien, als sie nicht von einer Geschmackstheorie aus argumentieren, sondern den Geschmack als Praxis beschreiben können.⁷¹ Wichtiger noch aber ist, dass eine soziologische Theorie, auch wenn sie nur mit den Daten arbeiten kann, die ihr – aus welchen Gründen auch immer – zur Verfügung stehen (die mithin nur einen relativen Ausschnitt des Sozialen repräsentieren können),

⁶⁹ Cf. Gumbrecht, *Diesseits*, S. 54. Das ist in dieser Verabsolutierung natürlich historisch nicht haltbar (cf. zur Subjektivität mittelalterlicher Autoren etwa Ackermann, *Spannungsfeld*, bes. S. 20–52), sondern nur auf die Systematik der Ausführung zu beziehen.

⁷⁰ Cf. etwa Seel, *Ästhetik*, oder Gumbrecht, *Präsenz*. Kants Definition des Geschmacks und die Konsequenzen sind für die Argumentation nur von prinzipiellem, nicht von substanziellem Interesse. Anhand der Theorie Kants, auf deren spezifisch historischen Wert bereits hingewiesen wurde, soll eben lediglich eine Theorie des Geschmacks vorgestellt werden – nicht *die* Theorie.

⁷¹ Das ist das prinzipielle Problem bei Frackowiak: Während die Soziologie Kant neben andere Geschmackstheorien stellen kann, erscheinen diese von der *Kritik der Urteilskraft* aus betrachtet immer nur in einer ganz spezifischen Relativität, die jedoch – als blinder Fleck – nicht reflektiert werden kann.

einen Diskurs in seinem spezifisch historischen Wandel von einer unabhängigen Position aus in den Blick nehmen kann.⁷² Die verschiedenen Geschmackstheorien werden somit vergleichbar und lassen sich in ihrer je historischen Bedingtheit auf die Praxis beziehen.

2. Bourdieu: Kritik der gesellschaftlichen Urteilstkraft

Ausführlicher als die Theorie Kants soll nun die soziologische Theorie von Pierre Bourdieu behandelt werden, die nicht nur eine kritische Auseinandersetzung mit der *Kritik der Urteilstkraft* darstellt, sondern vor allem als wesentliche theoretische Grundlage dieser Arbeit fungiert. In *Die feinen Unterschiede* (1979)⁷³ geht Bourdieu nämlich ursprünglich einer Ökonomie der kulturellen Güter nach.⁷⁴ Indem er die Eigenlogik ökonomisch gedachter Prozesse bezüglich der Verwendung von Kulturgütern offenlegt, macht er den Geschmack in seiner sozialen Bedingtheit erkennbar. Während der Geschmack lange Zeit als Naturgabe und individuell zu schulende Fähigkeit galt, die selbst in ästhetischen Theorien kaum hinterfragt wird,⁷⁵ zeigen die soziologischen Untersuchungen, wie entscheidend die sozialen Bedingungen sind, in denen ein Individuum sein Wertesystem ausprägt, und wie das, was vom Geschmackssinn als passend und schön bestimmt wird, von der Prägung des Geschmacks im Sozialen abhängt.⁷⁶

Bourdieu legt entsprechend großen Wert auf die Darstellung des Zusammenhangs von Geschmack und sozialer Position, denn dieser Zusammenhang stellt sich doppelt dar, nämlich funktional und kausal: Funktional, da der Geschmack eines Akteurs in der sozialen Interaktion die Position eines anderen bestimmen kann; kausal, da der Geschmack eines Akteurs vor allem von dessen sozialer Position abhängt. Aufgrund der sozialen Bedingtheit der Urteilsfähigkeit erweist sich die Positionierung eines Akteurs dann immer nur als relationales

72 Cf. dazu programmatisch Elias, *Gesellschaft*, S. 7–65 («Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft»).

73 Der Originaltitel lautet *La distinction. Critique sociale du jugement*. Deutsch zuerst 1982 und inzwischen weitgehend akzeptiert. Zu einer frühen Kritik Honneth, *Welt*; in Bezug auf Kunst sehr kritisch auch Menke, *Kraft*, S. 133 f. mit Anm. 4.

74 Bourdieu, *Unterschiede*, S. 17. Bereits in ders., *Esquisse*, lässt sich nachverfolgen, wie sich Bourdieu von Lévi-Strauss' ethnologischem Strukturalismus abwendet und zu (s)einer soziologischen Theorie der Kultur gelangt. Cf. Honneth, *Welt*, S. 158 mit Anm. 5.

75 Eine weitgehend unreflektierte Verwendung lässt sich im Rahmen historischer Argumentationen bei Pochat, *Geschichte*, oder Eco, *Kunst*, sowie Frackowiak, *Geschmack*, und sogar Carruthers, *Experience*, nachweisen, in philosophischer bei Seel, *Ästhetik*, und Gumbrecht, *Diessseits*, sowie Menke, *Kunst*, oder auch in systemtheoretischer bei Luhmann, *Systeme*; das soziologische Verständnis aber hat sich inzwischen weitgehend durchsetzen können. Cf. etwa Art. «Geschmack», in: *Hist.Wtb.d.Rhet.*

76 Cf. in diesem Sinne bereits Schücking, *Soziologie*.

Gefüge: Die Position wird ausgehend von der Position des Urteilenden bestimmt, mithin nur bedingt im komplexen sozialen Raum verortet.⁷⁷ Entsprechend wichtig ist die Beobachtung, dass es in der Gesellschaft mehrere Gruppen gibt, die sich in einer ausdifferenzierten Gesellschaft zwar überlagern können, jeweils aber autonome Normen- und Wertsysteme ausprägen.⁷⁸ Dabei reguliert sich die Zugehörigkeit zu sowie die Positionierung in einer Gruppe in der Regel über die Verteilung der Ressourcen, über welche die Akteure verfügen: Aufgrund der Machtmittel nämlich, die zuerst und ganz wesentlich von der durch die Geburt festgelegten sozialen Position abhängen, wird einem Akteur sowohl eine Position in der Gesellschaft zugewiesen als auch in einer Gruppe – und sogar eine Position in dieser Gruppe. Als Ressource (oder Kapital) gilt nun, worüber ein Akteur verfügen kann, so dass sich die Gesamtstruktur der Ressourcen aus den je spezifischen Anteilen von materiellem, kulturellem und sozialem Kapital ergibt. Das materielle Kapital umfasst alle Formen von materiellem Besitz (auch in der abstrakten Form etwa von Geld). Das materielle Kapital zeichnet sich dadurch aus, dass es sich – unter ökonomischen Aspekten betrachtet – (relativ) einfach erwerben und tauschen lässt. Das kulturelle Kapital hingegen umfasst mit Bildung und Wissen (auch in der Form von Normen und ethischen Idealen) Werte, deren Aneignung neben entsprechenden materiellen Möglichkeiten vor allem Zeit voraussetzt. Diese Werte lassen sich somit – in ihrer genuinen Form von Wissen – nicht direkt tauschen; erst in Form entsprechender Objektivierungen (etwa Kunstwerken, Investitionen in Museumsbesuche o. Ä.) können sie in Tauschprozesse eingebunden sein. Das soziale Kapital besteht dann in der Summe sozialer Beziehungen, in den Einflussmöglichkeiten, die ein Akteur in einer sozialen Gruppe hat und die – nicht zuletzt – auch auf den anderen Kapitalsorten beruhen, etwa als Position innerhalb einer sozialen Gruppe.⁷⁹

Dass (und wie) diese Kapitalien ineinander konvertierbar sind, die alle zum sogenannten symbolischen Kapital beitragen, zu dem, was auf der Grundlage von Wertungen – als Prestige, Ehre oder Anerkennung bezeichnet – mit der Gesamtstruktur der Kapitalien zugleich die Wertigkeit des Akteurs beschreibt, spielt hier zunächst noch keine Rolle, denn damit befasst sich ausführlich das letzte Kapitel dieser Arbeit. Wichtig ist vorerst nur der Bezug dieser Ebene zum Geschmack. Da aber schließlich vor allem die soziale Dimension des Geschmacks

77 Aufgrund der Relativität der Positionierung zählt für die unmittelbare Bewertung eines Akteurs (der Bestimmung seiner Handlungsfähigkeit) zunächst die tatsächliche Dimension von Nähe und Distanz viel mehr als die (mitunter nur zeichenhaft bedeutete) Position in der Gesellschaft (cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 736 f.).

78 Das heißt, dass ein Akteur in mehrere Gruppen mit sehr verschiedenen Wertsystemen eingebunden sein kann: Nach der Familie in Freundeskreisen, Cliques, Klubs, Zirkeln, Vereinen und anderen öffentlichen Institutionen etc. Cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 283, der betont, dass im Habitus das «Erzeugungsprinzip aller Formen von Praxis» vorliegt.

79 Zum Kapitalbegriff und den Kapitalsorten cf. Bourdieu, Unterschiede, pass., bes. S. 193.

(sc. der sinnlichen Urteilskraft) im Sinne einer historischen Praxis herausgearbeitet werden soll, muss vorab die Funktion besonders eingehend betrachtet werden.

Die eigentliche «Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft» setzt – anders als es dieser Untertitel vielleicht vermuten lässt – nun gerade nicht bei Kants *Kritik der Urteilskraft* an.⁸⁰ Bourdieu nimmt seinen Ausgangspunkt unmittelbar bei der allgemeinen Funktion des Geschmacks, wie sie sich aus empirischen Beobachtungen ableiten lässt. Es geht dabei vor allem um die Beschreibung einer Ökonomie von Gütern, deren Wert den reinen Materialwert in gewisser Weise übersteigt, mithin um die Eigenlogik kultureller Güter (S. 17). Besonders instruktiv ist dabei der Bezug zu den faktischen Machtverhältnissen: Im Raum wechselseitiger Wahrnehmung richten sich die Verhaltensweisen anhand der je situativ gegebenen Machtverhältnisse aus; nicht aber anhand faktischer Machtverhältnisse, sondern anhand repräsentierter – und zwar in dem Sinne, dass sich das Verhalten eines Akteurs an der individuell klassierten Macht eines anderen Akteurs orientiert (S. 736 f.). Zur Vermittlung von Macht werden in der Regel Objekte eingesetzt, die – als Objektivierungen von Vermögen⁸¹ – der Präsentation von Macht in einer eigentlichen Subjekt-Subjekt-Beziehung dienen. Macht (oder Vermögen) wird ja nicht unmittelbar erfahren, sondern in den Formen ihrer jeweiligen Präsentation. Mit dem Geschmack lässt sich dann im Rahmen sozialer Interaktion anhand der bewerteten Präsentationen von Macht das Handeln der Akteure am (mitunter nur: vermeintlichen) Status anderer Akteure ausrichten (S. 736); der Geschmack ist von daher *the sense of one's place* (S. 734; engl. im Original). Der Geschmack erweist sich in diesem Sinne – unabhängig davon, ob er allein im Sozialen besteht oder auch andere, physiologische Grundlagen hat – als das Urteilsvermögen für die Akteure und ihre sozialen Positionen, die sich in sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften manifestieren (S. 104 f.). Er ist aber gleichzeitig von der sozialen Position abhängig: Entscheidend ist nämlich, dass die Urteilsfähigkeit auf den Kenntnissen und den Unterscheidungsmöglichkeiten des Akteurs beruht. Die Verbindung mit dem Vermögen eines Akteurs, das heißt mit der Summe dessen, worüber ein Akteur verfügt – also materielles ebenso wie kulturelles Kapital, Stärke ebenso wie Wissen und Erfahrungen –, definiert die Normen- und Wertssysteme (S. 195–209). Der Geschmack geht dabei unmittel-

⁸⁰ Geschmack und vor allem Ästhetik werden von Anfang an soziologisch hergeleitet. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 64–94 (bes. die Tabellen S. 70–77).

⁸¹ Objektivierung darf (gerade im Rahmen der Bourdieu'schen Theorie) nicht mit Objektivität verwechselt werden: Mit Objektivierung ist die Präsentation von Vermögen (sc. Kapital) in einer wahrnehmbaren Form gemeint (*Unterschiede*, S. 356); Objektivität hingegen meint, dass die Erfahrungen, die ein Subjekt macht, den Status objektiver Wahrheiten haben (können).

bar auf die tatsächliche Vermögensstruktur zurück (Ressourcenverteilung): Im Geschmack, das heißt in der spezifischen Struktur der Normen- und Wertssysteme eines Subjekts, wird die Struktur der Ressourcen (materielles, kulturelles und soziales Kapital) demnach vor allem reproduziert (S. 365 f.).

Die Struktur des Geschmacks hängt aber – auch wenn sie im Sozialen definiert wird – an der individuellen Biografie eines Akteurs; im Urteilsvermögen manifestieren sich alle Erlebnisse, Wertungen und bewerteten (bzw. sogar sanktionierten) Wertungen, die ein Akteur innerhalb seines sozialen Lebens gemacht und vorgenommen hat. Der Geschmack ist demnach mit der spezifischen Gesamtstruktur des Vermögens verbunden, gleichzeitig aber auch mit den bereits in Geltung stehenden Wertsystemen der für einen Akteur relevanten Sozietäten (S. 405).⁸² Vor allem der letzte Punkt, die Sanktionierung durch andere, mächtigere Akteure (das heißt: die Zu- oder Aberkennung von Ehre, Ansehen und Prestige bzw. von Handlungsfähigkeit), schlägt die Brücke zum zweiten Aspekt des Geschmacks. Innerhalb bestimmter sozialer Gruppen stehen Normen in Geltung, die ihre Legitimität allein aus der Anerkennung innerhalb der jeweiligen Gruppe, vor allem aber aus der Anerkennung durch deren mächtigste Akteure erhalten. Dabei handelt es sich um jene anerkannten Akteure, denen innerhalb der Gruppe – aus unterschiedlichen Gründen – die Macht zuerkannt wird, anzuerkennen, zu würdigen und «zu dekretieren, was gekannt und anerkannt zu werden verdient».⁸³ Diese Akteure haben die Funktion von *tastemakers*; das sind jene Akteure, deren Meinung einfach aufgrund der Anerkennung durch andere, ebenfalls relevante Akteure Verbindlichkeit annimmt (S. 398). Ein Akteur, der innerhalb einer bestimmten Gruppe erfolgreich agieren möchte, muss sich von daher die geltenden Normen des Verhaltens (sc. das legitime kulturelle Kapital) aneignen. Ohne diese Aneignung mag er vielleicht – im Sinne von Weber – seinen Willen aufgrund von reiner Macht durchsetzen; ihm fehlt damit aber die Möglichkeit, dauerhaft und nachhaltig auf die Gruppe einzuwirken. Er muss, um der Anerkennung willen, materielles und kulturelles Kapital in symbolisches (in Anerkennung) umwandeln.⁸⁴ Nimmt der Akteur dabei Rücksicht auf die (Spiel-)Regeln sozialer Interaktion, kann er sich – in Abhängigkeit von seinen faktischen Möglichkeiten – die Anerkennung der anderen verdienen und wesentlich stärker in der Gruppe wirken; er erhält symbolisches Kapital, das heißt: Anerkennung,

⁸² Cf. zu dieser Interdependenz auch den Überblick im Art. «Geschmack», in: *Hist.Wtb.d. Rheth.*, Sp. 870.

⁸³ Bourdieu, *Meditationen*, S. 311.

⁸⁴ Die Umwandlung geschieht – wo sie nicht durch faktische Macht regelrecht erzwungen wird – in der Regel aufgrund von Anerkennung. Das Prinzip hat jedoch insofern eine für die Gesellschaft stabilisierende Funktion, als der Erwerb von Anerkennung in der Regel an solche Werte (Kapitalien) gekoppelt ist, die in einer Gruppe zur Verfügung stehen, die also weitgehend durch Erbe von Generation zu Generation weitergegeben werden (Bourdieu, *Unterschiede*, S. 143–149).

Ehre, Prestige (S. 391 f.). Mit dem entsprechenden symbolischen Kapital, das eben – vermittelt durch die Anerkennung in einer bestimmten Gruppe – aus der spezifischen Struktur der übrigen Vermögenswerte resultiert, erhält ein Akteur letztlich die Fähigkeit, seinerseits die geltenden Werte in der Gruppe und damit den Geschmack der anderen Akteure zu beeinflussen und zu bestimmen.

Der Geschmack ist demnach durchaus ein individuelles Vermögen, das jedoch vornehmlich auf der Summe jener Wertsysteme beruht, die innerhalb der Gruppen gelten, in denen ein Akteur sich bewegt. Der Geschmack reproduziert dabei jeweils die gesamte Struktur dessen, worüber ein Akteur verfügt, und umfasst somit die Summe der möglichen (und legitimen) Unterscheidungen, die innerhalb entsprechend relevanter Gruppen bedeutend sind. Die kulturellen Güter einer Gesellschaft bzw. einer gesellschaftlichen Gruppe erhalten ihren Wert demnach innerhalb einer Gruppe – in Abhängigkeit von den Möglichkeiten bezüglich jeder Art von Ressourcen. Zentral ist, dass mit der Begründung der faktischen Differenzierung der Urteilskraft (aufgrund faktischer Differenzen bezüglich der Ressourcen) der Geschmack nicht mehr als Mittel sozialer Distinktion begriffen werden kann.⁸⁵ Jedwede Ideologie des Geschmacks, die nicht dessen soziale Grundlagen reflektiert, kaschiert nicht nur die fundamentalen Strukturen, sondern verstärkt bzw. legitimiert regelrecht die erzeugten Differenzen. Das gilt besonders – und hier bietet durchaus Kant die Folie – für die Ideologie des reinen oder guten Geschmacks. Die Relation von sozialer Spitzenposition und gutem Geschmack wird in der Regel als Kausalität begriffen. Dabei aber dürfen Ursache und Wirkung nicht verwechselt werden: Die – in der Regel – elitären Theorien des reinen Geschmacks suggerieren nämlich, dass die Elite ihre soziale Position nicht zuletzt aufgrund ihres guten Geschmacks erreicht habe, dass sich die mächtigen Akteure an dem, was gut ist, orientieren würden und letztlich anerkannt seien, weil sie – und nur sie – die wirklich guten Dinge tatsächlich erkennen könnten. Das ist in gewisser Hinsicht auch richtig, denn die Aneignung jener in der Elite geltenden Klassifikationssysteme sorgt dafür, innerhalb der Elite die richtigen Urteile fällen zu können. Die Möglichkeit aber, die Normen und Werte der Elite (*an-*)erkennen zu können, beruht jedoch fast ausnahmslos auf dem Erwerb der geltenden Normen- und Wertsysteme in der sozialen Praxis. Die Systeme aber sind – als komplexe Codes bzw. als Erfahrungswissen – in der Regel nur mit sehr viel Zeit und Aufwand zu erwerben und oft genug sogar nur für

⁸⁵ Jan-Dirk Müller kritisiert eine Kulturosoziologie in der Nachfolge Bourdieus als reduktionistisch, da die soziale Differenzierung als Movers kultureller Änderungen nicht die Art der Änderungen beschreiben könne (Müller, *Interessenbildung*, S. 373 mit Anm. 16). Das trifft für eine reduktionistische Anwendung der Bourdieuschen Theorie auch tatsächlich zu; wird die soziale Differenzierung jedoch (von der bereits Mukařovský, *Funktion*, S. 32, spricht) nicht als Ursache, sondern als *Folge* sozialer und geschmacklicher Differenzen begriffen, lässt sich das Prinzip sehr viel fundierter beschreiben.

Geld zu haben (wenn etwa entsprechende Bücher, Konzertkarten, Konzertführer oder Auslandsreisen erstanden werden müssen). Hier zeigt sich dann deutlich, dass nicht der gute Geschmack die Elite, sondern – umgekehrt – die Elite den guten Geschmack definiert: Von sozialen Spitzenpositionen aus kann über Geschmack entschieden werden (S. 270 ff.).⁸⁶

Dabei darf indes nicht übersehen werden, dass auch andere soziale Gruppen und Schichten Geschmack haben. Bourdieu nämlich hat herausgearbeitet, dass der Geschmack eigentlich unteilbar ist (S. 756), dass die Differenzierung von (ästhetischen) Bewertungen an die sozialen Positionen gekoppelt und Folge sozialer Differenzen ist. Zur Durchsetzung und Geltung dieser eigentlichen Ideologie trägt jedoch wesentlich der Umstand bei, dass die Elite über entsprechende Theorien verfügt, die ihr Geschmacksurteil begründet erscheinen lassen. Die Theorie des guten Geschmacks, die das Sinnesurteil gerade von den sozialen Bedingungen abstrahiert wissen möchte, wird somit doch sozial wirksam: Nicht nur ist das Geschmacksurteil durch die soziale Prägung genuin praktisch; die Theorie erlaubt es zudem, den Geschmack der Elite durch eine rationale Begründung als wahrhaft und rein erscheinen zu lassen, weshalb sich die Elite auf eine Strategie der Legitimation ihrer Wertungen stützen und alles Abweichende diffamieren kann (S. 768). Wer nicht urteilen kann wie die Akteure der Elite, kann – weil er über keinen oder maximal einen schlechten Geschmack verfügt – nicht an den existenziellen sozialen Prozessen von Anerkennung und Dekretierung der Elite partizipieren. Mit den Grundlagen der Geschmacksurteile (also den jeweiligen Normen-, Wert- und Klassifikationssystemen), die jede Äußerung mit der entsprechenden Legitimität ausstatten, geht den Akteuren außerhalb elitärer Gruppen das wesentlichste Mittel zur Genese von Handlungsfähigkeit ab: Akteure, die sich die Klassifikationssysteme – mithin die richtige Urteilskraft bezüglich der legitimen Kommunikationsformen – nicht aneignen können, sind schlicht und einfach nicht in der Lage, ihr Handeln entsprechend anschlussfähig zu gestalten und sich innerhalb der Elite Gehör zu verschaffen (S. 749 f.). Eine Theorie des reinen Geschmacks kann demnach nicht deskriptiv, sondern immer nur normativ sein – selbst noch in den Formen ihrer praktischen Aktualisierung.⁸⁷

Eine Auseinandersetzung mit Kants Theorie (bzw. dem reinen Geschmack als Ideologie), eine «Auslassung mit Vorbedacht», erfolgt bei Bourdieu erst in einer «Nachschrift» (S. 756–783): Als «Elemente einer ›Vulgärkritik‹ der ›reinen‹ Kritiken» zeigt er auf, dass die (elitären) Kritiken selbst Teil des kulturellen Kapitals sind, dass bereits das richtige Sprechen über Schönheit, Genuss und

⁸⁶ Die Organisation der Gesellschaft entlang der Machtstrukturen und -verhältnisse zu zeigen, ist ein zentrales Anliegen der unverhohlenen marxistisch ausgerichteten Theorie Bourdieus.

⁸⁷ Die Akteure der Elite sind eben die anerkannten *tastemakers*; damit ist nicht gesagt, dass sie über einen absolut guten Geschmack verfügen würden, sondern lediglich, dass sie es sind, die den guten Geschmack bestimmen (können).

Wohlgefallen eine Bedeutung erhalten kann, nach der sich die Akteure unterscheiden. Die Auseinandersetzung mit Kant in soziologischer Perspektive zeigt demnach, wie Theorie auf Praxis reagieren kann. Kant nämlich stellt keinen Bezug zur sozialen Bedingtheit der ästhetischen Urteilskraft her; den Ursprung dieser Kraft kann er jedoch – wie die meisten seiner Nachfolger – nicht erkennen, und «das subjektive Prinzip, nämlich die unbestimmte Idee des Übersinnlichen in uns, kann nur als der einzige Schlüssel der Enträtselung dieses uns selbst seinen Quellen nach verborgenen Vermögens angezeigt, aber durch nichts weiter begreiflich gemacht werden» (KdU § 57). Damit bleiben der Geschmack und dessen grundlegende Strukturierung selbst bei Kant im Dunkel dessen verborgen, was – wie Baumgarten sagt – «unterhalb des ästhetischen Horizonts» liegt (Aesthetica § 454: *infra horizontem aestheticum*).⁸⁸ Dass Kant solche Anstrengungen unternehmen muss, die Erklärung der Welt durch den Verstand zu ermöglichen (bis hin zu jenem Punkt, an dem auch er gezwungen ist, einen metaphysischen Hintergrund zu postulieren [cf. KdU § 87]), lässt sich – historisch betrachtet – in aufklärerischen Vorbehalten dem Subjekt-Objekt-Paradigma gegenüber begründen:⁸⁹ In der mittelalterlichen Welt nimmt ein Subjekt ein Objekt wahr und eignet sich (etwa in der Erkenntnis dieses Objektes) die Welt, in die es geworfen ist, nach festgelegten, zumeist christlich-theologisch fundierten Mustern an. Kant konzentriert sich in seiner Betrachtung der sinnlichen Urteilskraft jedoch nur noch auf den Prozess des Klassierens; die Frage nach dem, was erkannt wird, rückt in den Hintergrund. Das Erkannte ist somit keine (objektive) Qualität mehr – kein Gegenstand des Urteilens –, sondern nur noch Folge des Urteilens selbst.

Das aber hat für die Theorien der Nachfolger entsprechende Konsequenzen: Bei Gumbrecht etwa findet sich – quasi in der Extension von Kants nur vorläufig durch den Verstand gerettetem Zerfall des Subjekt-Objekt-Paradigmas – mit dem Konzept der «Präsenz» (bzw. der «Produktion von Präsenz») im Grunde nur eine Radikalisierung dessen, was Kant als subjektiven Beurteilungsgrund des Geschmacks beschrieben hat. Die Objekte werden nicht mehr von einem Subjekt in einer absolut gedachten Objektivität erkannt, sondern das Subjekt erlebt die Präsenz der Welt.⁹⁰ Damit ist eine Einstellung zur Welt umschrieben, die sich nicht als kritisch bezeichnen lässt. Es gehe eher um ein Hinnehmen, darum, sich dem Erlebnis und dem Erleben hinzugeben. Diese Beschreibung resultiert indes wohl vor allem aus der Ausblendung der sozialen Prozesse sowie der Definition

⁸⁸ Kant setzt sich (1790) konsequent, nicht aber explizit von Baumgarten ab, der (in den 1750er Jahren) das ästhetische Vermögen noch als niedere Art der Erkenntnis erklärt hatte. Besonders die Auseinandersetzung mit der Vollkommenheit aber steht doch in direktem Bezug zu Baumgarten.

⁸⁹ Gumbrecht, *Diesseits*, S. 54.

⁹⁰ Gumbrecht, *Diesseits*, S. 120.

des sinnlichen Urteilsvermögens im Sozialen. Gumbrecht steht – mit seinem deskriptiven Ansatz des Präsentischen – nach wie vor der Obskurität einer begriffslosen Erkenntnis gegenüber, die von der Soziologie hingegen durchaus erklärt werden kann, nämlich als doppelte Natur des Menschen. Was der Mensch in «Momenten der Intensität» spürt, ist demnach mehr als nur «ein besonders hoher Grad des Funktionierens eines unserer allgemeinen kognitiven, emotionalen und vielleicht sogar physischen Vermögen».⁹¹ Die Überlegungen Bourdieus zeigen ja, wie dieses sinnliche Vermögen ganz präzise (und durchaus kritisch) erhellt werden kann: Das sinnliche Urteilsvermögen wird (unabhängig von einigen physischen und psychischen Grundlagen) vornehmlich im Sozialen strukturiert und definiert. Entsprechend muss der Dualismus von Individuum und Gesellschaft in Bezug auf sinnliche Urteile und Geschmack (auch: in Bezug auf den Wert der kulturellen Güter) in den Fokus gerückt werden.⁹² Bereits Durkheim hat im Zusammenhang mit der Genese jener den empirischen Horizont des Einzelnen übersteigenden Vorstellungswelten darauf hingewiesen, dass es sich um einen zeitlich ausgedehnten Prozess der Ansammlung von Wissen, Ideen und Erfahrungen handelt:

Eine ganz bestimmte Intellektualität, die unendlich viel reicher und komplexer ist als die des Individuums, ist hierdurch gewissermaßen konzentriert. So ist es verständlich, wie die Vernunft die Kraft hat, über die empirische Erkenntnis hinauszugehen. Das verdankt sie nicht irgendeiner geheimnisvollen Tugend, sondern einfach dem Faktum, daß der Mensch, nach einer bekannten Formel, doppelt ist. In ihm finden sich zwei Wesen: ein individuelles, das seine Basis im Organismus hat und dessen Wirkungsbereich dadurch eng begrenzt ist, und ein soziales Wesen, das in uns, im intellektuellen und moralischen Bereich die höchste Wirklichkeit darstellt, die wir durch die Erfahrung erkennen können: die Gesellschaft.

(Durkheim, Formen, S. 37)

Die doppelte Natur lässt sich also im Grunde *tel quel* von rationalen und ethischen Werten auf die Genese jener Klassifikationssysteme übertragen, die dem «ästhetischen Erleben» als Bestimmungsgrund dienen. Hier geht es ebenfalls um die Genese der Werte und Wertsysteme aus der Summe individueller Wertun-

⁹¹ Gumbrecht, Diesseits, S. 119. Cf. dazu hier ausführlich Kap. IX.A. Schon Honneth, Welt, S. 176, hat darauf hingewiesen, dass ein Leser Bourdieus «den kulturellen Neigungen, den stilistischen Extravaganzen und den literarischen Vorlieben jener Gruppen, zu denen er als Leser selbst gehören wird, nicht mehr mit der Naivität [wird] begegnen können, die er vorher vielleicht besaß».

⁹² Art. «Geschmack», in: Hist.Wtb.d.Rhet., Sp. 870.

gen, die das Individuum selbst in seiner Sozialisation aufnimmt.⁹³ Diese Intersubjektivität spiegelt sich auch im Prinzip des Habitus eines Akteurs wider, einer zentralen Kategorie bei Bourdieu: Der Habitus (lat. für Gewohnheit) ist zunächst das Resultat einer organisierenden Aktion, «die im Verlauf der kollektiven Geschichte von Generation zu Generation sich vollzieht als Objektivierung versinnlichter Muster bzw. als Internalisierung objektiver Schemata. Im Verlauf der individuellen Geschichte vollzieht sie sich als Einverleibung der praktischen Prinzipien einer sozialen Klasse».⁹⁴ Der Habitus, als zweite Natur und inkorporierte Struktur, prägt entsprechend den Geschmack (darf aber nicht damit verwechselt werden).⁹⁵ Mit der Inkorporierung findet an dieser Stelle jedoch eine folgenreiche Umwandlung statt: Das vor allem kulturelle Kapital, über das ein Akteur verfügt, das ihn prägt und seinen Geschmack definiert, tritt in der Vorstellung hinter dem Konzept einer individuellen Gabe zurück. Das Haben wird somit in der Praxis immer als ein Sein erlebt; die je spezifischen Vermögen, die faktisch mit der Sozialstruktur verbunden sind, «geben sich den Anschein, als handelte es sich um Wesenseigenschaften einer Person, ein aus dem Haben nicht ableitbares Sein, eine *Natur*».⁹⁶ Oder anders gewendet: Das, was ein Akteur hat, was ihn – aufgrund seiner Biografie – auszeichnet, was sein Urteilsvermögen definiert, wird in der sozialen Interaktion *erlebt* als das, was ein Akteur ist; der Habitus, der einen Akteur ausmacht, wird in der Regel also nicht als Gemachtes, Erworbenes begriffen, sondern eher als etwas Definitives, wird als (zumindest zweite) Natur erlebt. Entsprechend erinnert die Wahrscheinlichkeit, mit der Gumbrecht – ohne Bezug auf die soziale Prägung – das ästhetische Erleben im Allgemeinen irgendwelcher Vermögen situiert, stark an den Horizont des Ästhetikers (um noch einmal Baumgarten zu zitieren), unter dem die Dunkelheit liege, zu der die Erkenntnis nicht hinabsteigen könne – oder möchte (Aesthetica § 16 und 454). Diese Dunkelheit lässt sich indes erhellen, wenn nicht die individuelle Fähigkeit, sondern das Vermögen zu sinnlichen Urteilen als Folge von Sozialisation begriffen wird.⁹⁷ Nicht die eigentliche Fähigkeit ist individuell verschieden,

⁹³ Soeffner, Appräsentation, S. 47 und 51. Dazu Bourdieu, Soziologie, S. 137 ff., oder ders., Meditationen, S. 177–182.

⁹⁴ Derart auf den Punkt gebracht von Schmitz, Ornamentale, S. 290. Cf. Bourdieu, Meditationen, S. 177, oder ders., Soziologie, S. 125–158, bes. 143, sonst auch ders., Unterschiede, pass.

⁹⁵ Der Habitus (sc. das Erkennen von Form) bildet – als Summe der Normen- und Wertsysteme bzw. Struktur – die Grundlage des Geschmacks (sc. das Werten der Form). Der Geschmack ist damit das (dynamische und aktive) Prinzip; der Habitus aber wird (als Struktur) seinerseits – in Wechselwirkung – permanent durch den Geschmack (als das eigentliche Sensorium) modifiziert und aktualisiert.

⁹⁶ Bourdieu, Soziologie, S. 60.

⁹⁷ Menke, Kraft, S. 12 f., unterscheidet im Hinblick auf die Wirkung von Kunst ebenfalls Vermögen von «Kraft», womit «zwei entgegengesetzte Verständnisse des *Prinzips* und der *Verwirklichung*» gemeint seien: «*Vermögen* machen uns zu Subjekten, die erfolgreich an sozialen

sondern die Transformation der Fähigkeit in ein Vermögen. Die Differenzierung der Fähigkeit aufgrund der Prägung innerhalb einer soziohistorisch konkreten Situation aber ist auch in der Praxis an individuelle, unmittelbare Erfahrungen zurückgebunden: Da die Kausalität sozialer Prägung dadurch weitgehend verdrängt wird, erhält scheinbar ganz naturgemäß jeder, was ihm gefällt – ohne Bewusstsein dafür, dass einem *de facto* gefällt, was einem doch in der Gesellschaft *de jure* zugewiesen wird (S. 285 f.). Durch Gewöhnung gefällt dann, was im relevanten Umfeld positiv bewertet, mithin anerkannt ist. Dieses Wohlgefallen nun, das kein interesseloses ist oder sein kann – oder zu sein braucht –, ist in der Bestimmung und Anerkennung von Erscheinungen und Qualitäten immer legitim und immer auch die einzige subjektiv erfahrbare Instanz von gut, richtig und schön.

Ein soziologischer Ansatz zur Bestimmung des Geschmacks und entsprechender Urteile kann demnach von jenem Wohlgefallen ausgehen, welches die Geschmacksurteile wesentlich bestimmt. Kant hingegen definierte zunächst die Schönheit exklusiv über dieses Wohlgefallen. Im *interesselosen* Wohlgefallen (KdU § 2) werde das Schöne erkennbar, weshalb es sich vom Angenehmen und vom Guten unterscheiden lasse. In soziologischer Perspektive aber erweist sich auch das Schöne als eingebunden in die Logik sozialer Ressourcenverteilung: Als positive Bewertung hängt, was als schön gilt, immer an den zur Verfügung stehenden Wertsystemen. Die gesellschaftlich gesehen legitimen Wertsysteme aber stehen faktisch nur der Elite zur Verfügung – jener sozialen Gruppe, die in der Regel auch über die legitimierenden Diskurse, vornehmlich aber über die entsprechende Macht verfügt, legitime Formen zu bestimmen, und diese (aufgrund ihrer Spitzenposition) gegenüber anderen sozialen Gruppen durchsetzen kann (S. 730 ff.). Die Wechselwirkung mit der Anerkennung kann dabei nicht übersehen werden: Aufgrund der sozialen Position, die ein Akteur durch seine faktische Macht innehat, kann er (gemäß der Anerkennung, die ihm gezollt wird) bestimmen, was anerkannt ist. Kunstwerke etwa werden von denen, die nicht über die adäquate Urteilskompetenz verfügen, mit Wertsystemen des Alltags bewertet und folglich – vom Standpunkt derjenigen, die mit den entsprechenden Diffe-

Praktiken teilnehmen können, indem sie deren allgemeine Form reproduzieren. Im Spiel der *Kräfte* sind wir vor- und übersubjektiv – Agenten, die keine Subjekte sind; aktiv, ohne Selbstbewußtsein; erfinderisch, ohne Zweck». Als «Vermögen» nun mag die Fähigkeit – in Analogie zu Bourdieus Kapitalbegriff – als zu einseitig ökonomisch kritisiert werden (cf. neben Menke auch Oevermann, Modell, S. 15, oder Honneth, Welt, S. 159 ff.); dabei wird jedoch in der Regel übersehen, dass der Kapitalbegriff zum einen allgemein für Tauschprozesse verwendet wird, mithin vom bloß Materiellen abstrahieren kann, und zum anderen die Wertgenese – im Sinne spezifischer Bedeutungsbildungsprozesse – stets mitdenkt.

renzen und Differenzierungen vertraut sind – unsachgemäß bewertet.⁹⁸ Das nämlich, was quasi *sub specie aestheticae* geschaffen wurde (was in der Regel elitäre Wertsysteme bezüglich der Qualität zur Voraussetzung hat), wird von einem Individuum, das nicht über entsprechende Unterteilungsmöglichkeiten verfügt, dennoch bewertet – und zwar ebenso zwingend wie zwangsläufig falsch, denn:

Die assimilatorische Interpretation, die dazu führt, die verfügbaren Interpretationsschemata (eben jene, die es gestatten, die vertraute Welt als sinnvoll aufzufassen) auf eine unbekannte und fremde Welt zu übertragen, zwingt sich als ein Mittel auf, um die Einheit einer integrierten Wahrnehmung wieder herzustellen.

(Bourdieu, Soziologie, S. 168)

Mit anderen Worten: Im Bemühen, ein kohärentes Weltbild zu generieren, werden alle Wahrnehmungen mithilfe jener Kategorien gedeutet, die einem Individuum zur Verfügung stehen. Dass die Normen- und Wertsysteme dabei mitunter in völlig anderen Kontexten erzeugt wurden, mithin quer stehen zum intendierten oder möglichen Wert dieser oder jener Erscheinung, trägt einerseits zur Differenzierung der Geschmacksurteile, andererseits zur Unmöglichkeit absoluter Wertungen bei. Wohlgefallen muss somit nicht bloß an Schönheit gebunden sein (an das Angenehme), sondern kann sich auch in Bezug auf ethische Wertungen einstellen. Seit Kant aber ist diese Auffassung – vor allem im Bereich der Wissenschaften – etwas in den Hintergrund geraten, ist doch die philosophische Ästhetik vor allem darum bemüht (und eigentlich regelrecht dadurch charakterisiert), die Schönheit von der Ethik zu trennen. In der Umkehrung aber wird der Bezug zuweilen fassbar: Dass falsches Verhalten «nicht schön» sei, lernen Kinder z. B. in den Zurechtweisungen durch ihre Eltern. Dass der einfache Rückschluss aber, wonach Hässliches falsch sein müsse, inzwischen obsolet zu sein scheint, darf indes nicht voreilig als historische Teleologie verstanden werden.

Aus dem Bezug von Wohlgefallen und gesellschaftlichen Normen ergibt sich dann eine konsequente Kongruenz zu den faktischen Machtverhältnissen. Was innerhalb einer Gesellschaft als schön gilt, bestimmt somit zwangsläufig die Elite – unabhängig davon, durch welche Macht die anerkannte Elite (und damit das spezifisch elitäre Wertsystem) legitimiert ist (S. 782). Durch die Verankerung im Vermögen also zeigt sich deutlich, dass das Wohlgefallen *per se* mit Interesse verbunden ist. Da selbst der Genuss durch Ethik reguliert werden kann, ist er im spezifischen Ethos einer sozialen Gruppe begründet (S. 770 f.); jeder Ausdruck von Wohlgefallen kommt somit einer Positionierung im Sozialen gleich – *relativ* zu den anerkannten Werten der Elite. Aufgrund dieser Zusammenhänge verzichtet Bourdieu entsprechend, das wird in der Nachschrift erläutert, in seiner Arbeit

98 Bourdieu, Soziologie, S. 168.

überhaupt auf einen «Rekurs auf die Tradition der philosophisch-literarischen Ästhetik» (S. 756). Die ideologisch definierte Ästhetik basiert nämlich (mitunter nur implizit) auf der Vorstellung eines in gut und schlecht differenzierten bzw. differenzierbaren Geschmacks. Die soziologische Theorie des Wohlgefallens macht hingegen deutlich, dass die Ästhetik im Sinne Kants nur eine historische Möglichkeit zu Beschreibung der sinnlichen Wahrnehmung darstellt.⁹⁹ Jede Auseinandersetzung mit Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung, die nicht die Soziogenese individueller Normen- und Wertsysteme betrachtet, verkürzt die faktische Subjekt-Objekt-Subjekt-Relation demnach um eine entscheidende Dimension.¹⁰⁰

Mithilfe des Geschmacks, dieses eigentlich sozialen «Sensoriums» (S. 388 ff.), erschließen sich die Akteure aber nicht nur ihre spezifisch soziale (Um-)Welt. Die Besonderheit des Geschmacks (also der konkreten Struktur der im Sozialen definierten Normen- und Wertsysteme eines Subjekts) besteht vor allem darin, dass er zwar durch Erfahrungen im Sozialen geprägt wird, dass er als Urteilsvermögen aber – und das untermauert natürlich die Vorstellung einer individuellen Gabe – auf jedwede Wahrnehmung bezogen werden kann: Bereits Baumgarten hatte erkannt, dass das «untere [oder niedere] Erkenntnisvermögen» (*Aesthetica* § 2: *cognoscitivarum inferiorum*) jederzeit und überall operieren kann. Und obwohl er die ästhetische Wahrnehmung vorwiegend an der Kunst erläutert, ist das Erkenntnisvermögen nicht auf die Kunst beschränkt, sofern die sensitive Auffassung nur «bei einem Ding oder einer Situation in der Individualität ihres Erscheinens verweilt».¹⁰¹ Die Übertragbarkeit der Geschmacksurteile trägt – obgleich die Theorien anders argumentieren – wesentlich dazu bei, dass Objekte nicht in irgendeiner absoluten Qualität erkannt werden, sondern dass den Objekten eine dem Geschmack entsprechende Qualität attestiert wird. Die Objekte werden somit durch den (spezifischen) Geschmack erst qualifiziert. Alles, was dabei positiv bewertet wird, ist demnach mit Anerkennung und einem entsprechenden, subjektiv-individuell erlebten Wohlgefallen verbunden. Obgleich sich die Bewertung also eigentlich auf das Vermögen dessen bezieht, der ein Objekt verwendet, wird in der Regel nur die Subjekt-Objekt-Beziehung betrachtet. Das Urteilen ist dabei so weit verinnerlicht (inkorporiert nennt das Bourdieu), dass Sympathie und Antipathie, Respekt und Anerkennung in aller Regel unbewusst

⁹⁹ Cf. Bourdieu, Unterschiede. Um dieses historische Wesen ästhetischer Theorien, das im Folgenden zentral ist für die Argumentation in der Arbeit, herauszuarbeiten, ist auf den letzten Seiten erst Kant und dann Bourdieu vorgestellt worden.

¹⁰⁰ Dabei ist es unerheblich, ob der Fokus auf dem Subjekt oder dem Objekt liegt; wenn die Genese der individuellen Klassifikationssysteme aus den sozialen Prozessen, in die sie eingebunden sind, nicht betrachtet wird, bleibt immer ein blinder Fleck.

¹⁰¹ Seel, Ästhetik, S. 17.

und beinahe unmittelbar bestimmt werden: Je näher oder ähnlicher sich Akteure in der Struktur ihrer Ressourcen bzw. den die Ressourcen betreffenden Einstellungen (sc. Ethos) sind, desto besser können sie sich einschätzen, desto höher aber ist auch die Wahrscheinlichkeit, Präsentationen wahrzunehmen, die aufgrund der eigenen, ähnlich strukturierten Wertsysteme als angenehm empfunden werden, die also Wohlgefallen auslösen (S. 375 ff.). Mittels Geschmack lässt sich dann jedwede Erscheinung qualifizieren: Auch Neues, Unbekanntes und Fremdes kann – zunächst aufgrund der Wertsysteme, über die ein Rezipient verfügt – unmittelbar bewertet werden. Selbst Dinge, für die es noch keinen Begriff gibt, können aufgrund der Klassifikationssysteme bewertet werden und erhalten Bedeutung – vor jeder Semantik.¹⁰²

Die Erscheinungen gefallen jedoch, weil sie positiv bewertet werden. Die entsprechenden Normen- und Wertsysteme sind dabei zwar im Sozialen geprägt, ihre soziale Funktion aber ist nicht absolut: Es geht immer auch um unbewusste Wertungen im Hinblick auf alle möglichen Erscheinungen, das heißt um übertragene – schlicht: weil übertragbare – Geschmacksurteile. Mit dem Habitusbegriff aber, wie Bourdieu ihn versteht, verbindet sich nicht zuletzt die «Vorstellung einer klassifizierenden Präferenz, einer ‹Tendenz› oder ‹Neigung› zu bestimmten Praktiken und Werken».¹⁰³ Diese Präferenz lässt sich auf Homologien zurückführen, welche die jeweiligen gruppenspezifischen Wertsysteme strukturieren: Das, was ein Akteur kennt und anerkennt (etwa weil es innerhalb der Gruppe oder bei ihren angesehensten Vertretern positiv besetzt ist), gefällt unmittelbar und ohne Anstrengung. Und in der assimilatorischen Interpretation der Welt können dann entsprechend alle Wertsysteme, über die ein Akteur verfügt, verwendet werden. Der Geschmack als Sensorium für Nähe und Distanz, als Organ zur Bestimmung *of one's place* in der sozialen Ordnung, ermöglicht jedoch nicht nur die assimilatorische Interpretation der (Um-)Welt. Dadurch nämlich, dass die Normen- und Wertsysteme weitgehend inkorporiert (und dem rationalen Bewusstsein entzogen) sind, prägen zumeist als unmittelbar erlebte emotionale Wertungen den Bezug zur Welt.¹⁰⁴ Der Habitus, der die Übertragbarkeit der Urteile ermöglicht, erweist sich nämlich – auch im Sinne einer *hexis* (i. e. Haltung) – als regelrecht körperliche Beschaffenheit.¹⁰⁵ Die sinnlich-körperliche Dimension der Geschmacksurteile trägt folglich nicht nur dazu bei, dass etwas (quasi unbewusst) positiv Bewertetes gefällt, sondern dass – scheinbar umgekehrt – etwas,

¹⁰² Damit wird noch einmal deutlich, inwiefern das soziale Sensorium dynamisch zu denken und von Decodierungen zu unterscheiden ist.

¹⁰³ Schmitz, *Ornamentale*, S. 290.

¹⁰⁴ Bourdieu, *Meditationen*, S. 177–182.

¹⁰⁵ Cf. Bourdieu, *Unterschiede, pass.*, zu einer treffenden Synthese cf. Schmitz, *Ornamentale*, S. 289 ff., die auch einen (begriffsgeschichtlichen) Bezug zu Thomas von Aquin und Aristoteles herstellt.

das gefällt, positiv bewertet wird. Die Besonderheit von Geschmacksurteilen besteht entsprechend darin, dass ihnen unweigerlich eine objektivierende Dimension eignet: Jede Bewertung wahrgenommener Eigenschaften, auch wenn die Wertung subjektiven Charakter hat, objektiviert die Qualität. Ein schöner Gegenstand erscheint unmittelbar als schön, da das Geschmacksurteil im Bewusstwerden des Wohlgefallens zwar eine rationale Komponente aufweist, dabei jedoch nicht durch den Verstand, sondern durch die Einbildungskraft bewirkt wird (KdU § 1).

Auch modernere Auseinandersetzungen mit Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung (sc. Ästhetiktheorien) beschreiben – auf die eine oder andere Weise – Erfahrungen mit einer als absolut und objektiv empfundenen Gegenwärtigkeit der Welt. Seel etwa sagt, dass die Begegnung mit dem Besonderen ihren Sinn in sich selbst hat. Damit ist er nah bei Kant, löst die Ästhetik jedoch zugleich aus der (Erkenntnis-)Philosophie, da ihr keine andere Aufgabe zukomme, als «die Möglichkeit der menschlichen Wahrnehmung in nahezu allen Bereichen zu bereichern».¹⁰⁶ Damit wird Ästhetik als philosophische Theorie entthront. Allerdings bricht Seel – da auch er die sozialen Zusammenhänge nicht reflektiert – das Wahrnehmen im Rahmen seiner *Ästhetik des Erscheinens* auf eine Subjekt-Objekt-Relation herunter:

Die ästhetischen Objekte sind Objekte des Erscheinens. Die Grundunterscheidung, der die Ästhetik des Erscheinens ihren Namen verdankt, markiert eine Differenz zwischen sinnlichem Sosein und ästhetischem Erscheinen. [...] Ästhetisch sind Objekte, die sich in ihrem Erscheinen von ihrem begrifflich fixierbaren Aussehen, Sichanhören oder Sichanhören mehr oder weniger radikal abheben. Sie sind uns in einer ausgezeichneten Weise sinnlich gegeben; sie werden von uns in einer ausgezeichneten Weise sinnlich erfaßt.

(Seel, *Ästhetik*, S. 47)

Damit erscheint das Ästhetische selbst als eine Eigenschaft der Objekte, eine Qualität mithin, die zu erkennen dem Menschen obliegt und zu deren Wahrnehmung und Erkenntnis er befähigt ist. Seel aber beschreibt im Grunde das Erleben unbewusster Klassierungen. Auch Gumbrecht setzt das Erleben noch vor die Erfahrung, die bereits «eine aus Akten der Weltinterpretation resultierende» Folge des Erlebens darstellt (die also schon Erkennen beinhaltet); gleichzeitig gehe dem Erleben die rein physische Wahrnehmung voraus.¹⁰⁷ Das derart präziserte «ästhetische Erleben» wird allerdings von der Alltagswelt abgegrenzt und zu einer spezifischen Art des Wahrnehmens stilisiert – ohne jedoch explizit Schönheit zu thematisieren: Unter bestimmten historischen Bedingungen verdichte sich die

¹⁰⁶ Seel, *Ästhetik*, S. 41.

¹⁰⁷ Gumbrecht, *Diesseits*, S. 121; dazu Mersch, *Ereignis*, S. 30–34.

Wahrnehmung einfach zu «Momenten der Intensität».¹⁰⁸ Sobald jedoch die Genese der Normen- und Wertssysteme ausgeblendet wird, mag die klassierende Wahrnehmung – im Sinne einer «genuine[n] Art der menschlichen Weltbegegnung» – tatsächlich als «ein anthropologisch zentrales Vermögen» erscheinen.¹⁰⁹

Die Annäherung an die Schönheit vergangener Epochen soll hier allerdings explizit mithilfe einer soziologischen Theorie des Geschmacks erfolgen, da diese ein Sprechen über Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung jenseits der Prämissen einer theoretischen Ästhetik erlaubt. Schön ist demnach, was zunächst einfach gefällt. Wenn dazu gesehen wird, dass Qualität nicht als konstruktive Wertzuschreibung begriffen wird (als Qualifikation bzw. Klassierung), sondern als eigentlich Erlebtes und unmittelbares Ausgesetztsein, lassen sich Geschmacksurteile auch bzw. gerade dort ausmachen, wo Wirkungen beschrieben werden. Entsprechend können Äußerungen in Bezug auf die Schönheit und die Wirkung von Objekten als eigentliche, konkret verbalisierte Geschmacksurteile verstanden werden. Die praktisch erlebte Qualität, die sich nur theoretisch als subjektiv-konstruktivistische Repräsentation begreifen lässt, muss gerade dann in ihrer tatsächlichen Relevanz beurteilt werden, wenn entsprechende Reflexe auf die Qualität und das Wohlgefallen, die Schönheit mithin, untersucht werden: Die vermeintliche Objektivität der Qualität trägt in der Praxis dazu bei, dass eine positive Bewertung faktisch als angenehmer Eindruck erlebt wird. Demnach kann Geschmack vor allem in den Reflexionen auf entsprechende Erlebnisse und Eindrücke ausgemacht werden.

D. Wirkung der Präsentation

Das Prinzip der Sinnstiftung (sc. Bedeutungsbildung aufgrund von Erfahrungen innerhalb diverser sozialer Gruppen und einer entsprechenden Strukturierung der Normen- und Wertssysteme etc.) mag in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Epistemologie, Urteilskraft und Ästhetik eine Rolle spielen – es widerspricht aber dem *common sense*, dem Alltagsbewusstsein und der habitualisierten Intuition: Hier herrscht die Vorstellung vor, im Akt der Erkenntnis stehe dem Erkennenden vielmehr «eine fertige äußere Dingwelt gegenüber, die [er] nur noch in Worte zu fassen [habe]».¹¹⁰ Entsprechend aber verstehen sich die Subjekte auch der Welt und ihren Erscheinungen ausgesetzt. Etwas Schönes hat in der Praxis einen entsprechend ontologischen Status: Etwas gefällt nicht umständlich im Urteil, sondern es gefällt ganz einfach; das heißt, dass der Akt des Bewertens in der Regel (bzw. in der Praxis) gerade nicht ins Bewusstsein tritt, so

108 Gumbrecht, *Diesseits*, S. 118.

109 Seel, *Ästhetik*, S. 9.

110 Sandkühler, *Kritik*, S. 17. Cf. dazu Bourdieu, *Meditationen*, S. 182–188.

dass die beurteilten Gegenstände scheinbar in ihrem Erscheinen gefallen. Weil aber die Gegenstände so unmittelbar gefallen, weil sich ihre Schönheit dem Betrachter aufzudrängen scheint, wird die Wertung nicht einfach nur als Qualität erkannt, sondern im Wohlgefallen als (objektive) Wirkung erlebt. Der Geschmack nämlich – als unbewusstes und (wenn auch im Sozialen definiertes) subjektives Urteilsvermögen – sorgt dafür, dass Erscheinungen in der Wahrnehmung eine unmittelbare Wirkung entfalten.¹¹¹

Und gerade die Wirkung des Schönen und der Schönheit wird auch in der höfischen Dichtung allenthalben beschrieben.¹¹² Aufgrund der Dualität von Theorie und Praxis müssen die praktischen Äußerungen jedoch regelrecht decodiert werden: Sie beziehen sich eben nicht auf die Qualifizierung einer Erscheinung durch das im Sozialen definierte Urteilsvermögen, sondern erscheinen als Reflex auf konkrete Erlebnisse, unmittelbare Wirkungen und absolute Qualitäten. Mit anderen Worten: Geschmack wird für gewöhnlich nicht als (Theorie vom) Geschmack greifbar, sondern vornehmlich in den Äußerungen zu Wahrnehmung, Wirkung und Wohlgefallen, denen vorausgehende Geschmacksurteile dann unterstellt werden können. In der Dichtung lassen sich dabei zuerst natürlich die Äußerungen der Dichter nachweisen, die etwas werten.¹¹³ Noch häufiger aber, und das soll zunächst im Vordergrund stehen, führen die Dichter entsprechende Wirkungen vor. Im *Tristan* etwa schildert Gottfried, wie der Gesang Tristans geradezu physisch auf die Gesellschaft am Markehof einwirkt (Tristan 3547–608).¹¹⁴ Der junge Künstler, der sich noch immer als Kaufmannssohn ausgibt, spielt so lieblich auf der Harfe (dem höfischen Instrument *par excellence*), dass alle, die ihn hören, um den Verstand gebracht werden:

111 Dem in der philosophischen Ästhetik bedeutenden Gewicht des Urteils, wie man es auch bei Seel, Ästhetik, oder Menke, Kraft, findet, stellt Bourdieu, Unterschiede, S. 761 f., somit eine nicht minder wissenschaftlich begründete Bedeutsamkeit der quasi unmittelbar erlebten Wirkung gegenüber und spricht von der «unterjochende[n] Gewalt des ‹Angenehmen›». Zur Wirkung z. B. von Musik cf. Kopiez, Wirkungen, oder Kreutz, Musik. Beispielhaft dafür: Gumbrecht, Diesseits, S. 118.

112 Cf. Braun, Kristallworte, S. 13 ff. Dazu auch Wehrli, Literatur, S. 158–162.

113 Cf. Schweikle, Dichter, oder Hahn, Gottfrieds, zu Gottfrieds Literaturschau. Kellner, Autorität, S. 506, betont, dass Gottfried dabei eine Doppelrolle einnimmt, nämlich als einer der Autoren, «die bewertet werden», und zugleich als einer, der mit dem Publikum zusammen als Kritiker fungiert.

114 Tristan wird, wie gesehen, aufgrund seiner Fähigkeiten bei der Jagdprozession dem Ingesinde König Markes eingegliedert. Als eines Tages ein Harfner an den Hof kommt und musiziert, kann sich Tristan eines Kommentars nicht enthalten und wird dann seinerseits aufgefordert zu musizieren (Tristan 3505–3749).

do begunde er suoze doenen
 und harpfen sô ze prise
 in britûnischer wise,
 daz maneger dâ stuont unde saz,
 der sîn selbes namen vergaz.
 dâ begunden herze und ôren
 tumben unde tôren
 und ûz ir rehte wanken.

(Tristan 3588–95)

(Er spielte so schön und schlug die Harfe so vortrefflich, in bretonischer Weise, dass viele da standen und saßen, die ihren eigenen Namen vergaßen. Herzen und Ohren begannen da, taub und benommen zu werden und von der rechten Bahn zu geraten.)

Dass die Rezipienten «um den Verstand gebracht werden», ist hier mehr als nur eine saloppe Redewendung. Nicht nur vergessen die Rezipienten ihren Namen (und also quasi sich selbst), nicht nur wird mit den Ohren auch das Herz – in mittelalterlicher Vorstellung manchmal als Sitz der Verstandeskkräfte dargestellt¹¹⁵ – überwältigt, sondern die Rezipienten werden von der Wirkung unmittelbar angezogen (Tristan 3606 ff.). Dennoch verweist Gottfried in seiner Darstellung auf den Versuch der dargestellten Rezipienten, das Erlebte rational zu (er-)fassen und zu verstehen, denn *dâ wurden gedanken / in maneger wise vür braht* (Tristan 3596 f.: «da wurden auf verschiedene Art Gedanken hervorgebracht»). Das *suoze doenen*, das liebeliche Musizieren, bezieht sich hier natürlich auf die Charakterisierung einer lediglich imaginierten, fiktiven Erscheinung.¹¹⁶ Gleichzeitig aber wird deutlich, dass sich, was als *süeze* bewertet wird, offenbar durch eine enorme Wirkung auszeichnet. Diese poetisch dargestellte Wirkung soll im Folgenden (entsprechend der soziologischen Theorie) entsprechend als Reflex auf das Phänomen eigentlicher Geschmacksurteile verstanden werden, das sich in den objektivierenden Äußerungen gemäß der Alltagserfahrung widerspiegelt. Das zu plausibilisieren kann allerdings nicht anhand beiläufiger Äußerungen bezüglich der Schönheit literarisch vermittelter Erscheinungen gelingen, die nur im Hinblick auf den Geschmack interpretiert werden. Passagen jedoch, die sich explizit mit Wahrnehmung, Wirkung und Wohlgefallen befassen, lassen sich

115 Cf. Jütte, Geschichte, S. 53 f.

116 Zum Konzept mittelalterlicher Fiktionalität cf. Haug, Literaturtheorie, sowie Glauch, Fiktionalität, und allgemein Iser, Das Fiktive. Hier bezieht sich der Begriff nur darauf, dass eine spezifisch *gestaltete* Form von Realität, mit ihrem genuinen Wahrheitsanspruch, auf die ihr eigenen Strukturen und Prinzipien hin untersucht wird. Die Übertragbarkeit der so gewonnenen Ergebnisse auf die Wirklichkeit Gottfrieds und seiner Zeitgenossen wird in Teil III der Arbeit verhandelt.

durchaus zum sozialen Prinzip eines sinnlichen Urteilsvermögens in Beziehung setzen.

Ganz in diesem Sinne wird im Übrigen die Wirkung der jungen Königstochter an späterer Stelle im *Tristan* geschildert. Wenn Gottfried Isoldes Fähigkeiten nun als schön, gut und süß beschreibt (Tristan 7980–8141),¹¹⁷ ist damit eine Qualität gefasst, die objektiv gedacht wird. Von Isoldes Darbietung sind die Eltern und die anwesenden Rezipienten in der Darstellung angenehm unterhalten, denn

*sî haeten an ir beide
eine saelige ougenweide,
der ôren unde des herzen lust.
ûzen und innerhalp der brust
dâ was ir lust gemeine.*

(Tristan 8049–53)

(sie hatten an ihr sowohl Genuss für die Augen als auch Vergnügen für die Ohren und das Herz. Innerlich und äußerlich sichtbar hatten sie allesamt Freude.)

Die gemeinsame *lust* an der Darbietung lässt sich zwanglos als Wohlgefallen interpretieren.¹¹⁸ Damit öffnet sich die Szene einer Untersuchung bezüglich praktischer Geschmacksurteile. Zwar stellt sich wiederum das Problem, dass Gottfried die Wirkung von Isoldes Gesang nur innerhalb seiner Dichtung beschreibt (dass der Gesang, seine Wirkung und die Reaktionen darauf mithin eine zweite Ebene der Realität bilden – ohne einfach Realität abzubilden); die interpretierende Darstellung aber, die Fiktion, soll vor allem im Hinblick auf die (historisch) vorgestellte Funktion von Schönheit bzw. ihrer Perzeption untersucht werden.

Dass der irische König seine Tochter zur Unterhaltung singen lässt, ist im Zusammenhang mit der Präsentation entsprechender Qualität bereits gezeigt worden. Die Wirkung auf das Publikum wird im Anschluss an die Beschreibung aber noch sehr viel detaillierter geschildert. Es zeigt sich nämlich, dass eine ungeheure Wirkung von Isoldes Darbietung ausgeht. Auch darauf, dass Isolde, nicht von ungefähr in der Überbietung von Tristans Harfenspiel, ihren Rezipienten Freude bereitet (*vröude, lust*), dass diese also an ihrer Darbietung Gefallen fin-

¹¹⁷ Es handelt sich bei dieser Szene um die (Be-)Wertung sowohl von Isoldes Gesang als auch ihrer physischen Erscheinung in einer synästhetischen Vermischung beider Sinneseindrücke. Zur Passage cf. Sziráky, *Eros*, S. 498–502, in platonistischer Perspektive Jaeger, *Humanism*, S. 170, zur Ambivalenz Huber, *Merkmale*, S. 136, zur Tradition Kraß, *Meerjungfrauen*, S. 62–68, dazu Kern, *Isolde*, und ders., *Tropfen*, S. 141, sowie zuletzt Trinca, *Amor*, S. 171 ff.

¹¹⁸ Cf. Art. «*lust*», in: *Lexer*. Noch Kant, *KdU* § 1, spricht bezüglich des Geschmacks ganz selbstverständlich von «Lust und Unlust».

den, wurde bereits hingewiesen. Die Besonderheit aber – die einen Bezug zum Geschmack gleich doppelt zu unterminieren scheint – liegt in der eigentlichen Unvergleichlichkeit ihrer Darbietung: Einerseits nämlich scheint die geschilderte, geradezu extreme Wirkung völlig von alltäglichen Erfahrungen abgehoben und einem besonderen Erlebnisbereich zugehörig; andererseits entzieht sich Isolde (die Wirkende, Wunderbare, das *wunder* [Tristan 8082]) dem Bereich des rational Fassbaren. Gottfried aber findet doch eine Möglichkeit, Isoldes Wirkung zu charakterisieren, nämlich in Form einer Analogie:

*Wem mag ich sí gelichen [fragt er rhetorisch]
die schoenen, saelderichen
wan den Syrènen eine,
die mit dem agesteine
die kiele ziehent ze sich?*

(Tristan 8085–8131)

(Womit kann ich die wahrhaft Schöne, Ausgezeichnete vergleichen, außer mit einer der Sirenen, die mit dem Magnetstein die Schiffe anziehen?)

Isoldes Gesang wird hier als äußerst anziehend beschrieben;¹¹⁹ wobei der Vergleich mit der Sirene für Gottfried offenbar evident ist. In den Quellen und Wissensbeständen des Mittelalters finden sich Magnetberg und Sirenen in der Regel als bedrohliche Gefahren des Meeres katalogisiert:¹²⁰ Der Magnetberg im Lebermeer verursacht ebenso sicher den Tod wie der verlockende, gleichzeitig einschläfernde Gesang der inselbewohnenden Mischwesen.¹²¹ Die Konzentration hier liegt jedoch eindeutig auf den Sirenen und ihrem anziehenden Gesang als *tertium comparationis* für Isoldes Erscheinung. Mittelalterlicher Etymologie zufolge¹²² bedeutet das griechische *sirene* im Lateinischen so viel wie *trahere* (lat. für «ziehen»). Fulgentius (5./6. Jahrhundert) bietet in seiner Sammlung mythologischer Episoden wohl zuerst diese Herleitung.¹²³ In dieser Bedeutung stellt die

119 Zum Sirenenvergleich cf. Kern, Isolde, S. 11–16, und ders., Tropfen, S. 141 f., sowie Kraß, Meerjungfrauen, S. 63–68, und Sziráky, Éros, S. 498, oder Trínca, Amor, S. 173 f.

120 Cf. Art. «Sirene», in: LCI; speziell für die mittelalterliche Dichtung bzw. den dafür exemplarisch vorgestellten Gottfried cf. Kraß, Meerjungfrauen, S. 63–68. Zum Magnetberg Backes, Isolde, S. 169 ff.

121 Cf. Ebenbauer, Apollonius, S. 40; dazu Kerényi, Mythologie, Bd. 1, S. 49 ff.

122 Zur Etymologie als Wissensform und Weltdeutungsmethode cf. Art. «Etymologie», in: LexMA.

123 Cf. Fulgentius (Mit. lib. II, VIII: Fabula Ulixis et Sirenarum): Die Sirenen werden mit Recht so genannt, «denn *sirene* ist das griechische Wort für [das lateinische] *ziehen*» (*sirene enim Grece trahere dicitur*). Das verwendete *sirene* entspricht wohl dem griechischen *seirá* (σειρά); cf.

Sirene eine Möglichkeit des Sprechens auch über anagogische Prinzipien und Prozesse dar, wie sie in theologischer Fachliteratur verhandelt werden.¹²⁴ Mit der Sirene wird ins Bild gesetzt, dass von bestimmten Formen eine zwar unweigerliche Anziehungskraft ausgehen kann, dass sich der Geist des Rezipienten jedoch daran erheben könne.¹²⁵ Gottfried bietet mit seinem Vergleich eine Beschreibung der Wirkung Isolde auf die Rezipienten. Der Auftritt von Isolde ist es, der hier anziehend wirkt, wobei vor allem von ihrer Schönheit die Rede ist,

*diu mit ir muotgedoene
verholne unde tougen
durch diu venster der ougen
in vil manic edele herze sleich
und daz zouber dar in streich,
daz die gedanke zehant
vienc unde vâhende bant
mit sene und mit seneder nôt.*

(Tristan 8112–31)

(die mit dem *muotgedoene* heimlich und verborgen durch die Fenster der Augen in viele vornehme Herzen schlich und dort einen Zauber bewirkte, der die Gedanken sofort einfing und mit Sehnsucht und Liebesschmerz fesselte.)

Isolde singt nicht (nur) so anziehend wie eine Sirene, sondern ihre Erscheinung wirkt *in maneges herzen muot* (Tristan 8112). Sie wirkt im Grunde also ganz gezielt auf die Tätigkeit des «Herzens» vieler ein, wirkt als synästhetische, ansprechende Erfahrung in den (*edelen*) *herzen*.¹²⁶ Damit aber wirkt sie letztlich auf die Wahrnehmung – und zwar (gemäß mittelalterlicher Anschauung) auf eine über die Sinne nur vermittelte Wahrnehmung, die erst im Verstand bzw. in der Seele erkannt wird. Was hier – als Neologismus und *hapax legomenon* zugleich – mit dem *muotgedoene* gemeint ist, als welches die Schönheit letztlich in die Herzen

Art. «σειρά», in: Greek-English Lexikon with a supplement, hg. von Henry George Liddell und Robert Scott, Oxford 1996, S. 1588: σειρά – cord, rope; σειρά – bind or draw with a rope.

¹²⁴ Cf. Backes, *Isolde*, S. 158; cf. dazu ausführlich hier Kap. IV.C.

¹²⁵ Obgleich keine Abhängigkeit zwischen den Texten von Gottfried und Fulgentius postuliert werden soll, gibt es natürlich Gemeinsamkeiten. Diese lassen sich allerdings problemlos aus der Struktur der Figur der Sirene selbst ableiten. Zur Mythologie gehört ja gerade, wie Kern, *Tropfen*, S. 495, feststellt, dass Vermittlungswege und Rezeptionstraditionen eher «ein komplexes Verfahren der Analogie [reflektieren], das in einem diffizilen Prozeß die argumentative Leistung des Antikezitats begreift, die Anspielungsstrategien auch auf andere Sujets überträgt und für spezifische textuelle Bedürfnisse fruchtbar macht».

¹²⁶ Sziráky, *Éros*, S. 502.

eintritt, kann vorerst unbeachtet bleiben;¹²⁷ es geht in erster Linie darum, dass Isolde wirkt. Dass Isolde mit ihrer Erscheinung die Gedanken der Rezipienten *vienc und vâhende bant / mit sene und mit seneder nôt* (Tristan 8130 f.: «einfing und mit Sehnsucht und Liebesschmerz fesselte»), erscheint dabei kaum minder grausam als das Zerschellen der Schiffe an den Felsen vor der Insel der Sirenen.¹²⁸ Die *senede nôt*, von der hier die Rede ist, ist jedoch überhaupt ein ganz zentrales Thema der Erzählung, wie Gottfried bereits im Prolog herausstellt (Tristan 61: *senede nôt*):¹²⁹ Gegen die verbreitete Ansicht, einem liebeskranken Herzen würden sehnsuchtsvolle Liebesgeschichten nicht guttun (Tristan 104: *senede maere*), verfiht Gottfried deren heilsame Wirkung, betont sogar deren unzweifelhaften Nutzen – allerdings nur für den wahrhaft Liebenden, denn:

*der inneclîche minnen muot,
sô der in sîner senegluot
ie mære und mære brinnet,
sô ser ie sêrer minnet.*

(Tristan 111–4)

(Wenn wahre Liebe mehr und mehr in Sehnsuchtschmerzen entbrennt, liebt sie dadurch nur noch stärker.)

Schließlich fasst Gottfried seine Ansicht in einer sentenzartigen Formel zusammen, wenn er sagt: *der edele senedaere / der minnet senediu maere* (Tristan 121 f.: «der vornehme Liebende liebt Erzählungen von der Liebe»). Die *sene* ist dabei alles andere als negativ konnotiert,¹³⁰ denn innerhalb der Erzählung (und der auktorialen Argumentation) wird sie immer wieder positiv dargestellt und kann als regelrechter Modus der Erkenntnis gelten.¹³¹ Dadurch erscheint auch Isolde

127 Der Begriff wird in Kap. IV.C ausführlich erläutert. Zur Orientierung sei auf den Vorschlag von Rüdiger Krohn hingewiesen, der einfach «herrliche[r] Klang» übersetzt, was eher auf eine additive Parallelisierung von wunderbarer Schönheit und dem lieblichen Saitenspiel hindeuten könnte, während Backes, *Isolde*, S. 162, die Übersetzung «Geistklang» vorschlägt, wodurch vor allem die umfassende Wirkung der Schönheit näher bestimmt wird.

128 Cf. Kraß, *Meerjungfrauen*, S. 64.

129 Dazu ausführlich Sziráky, *Éros*, S. 502 f. Die *sene* wird hier als eine «Grundkonstituente der Tristanminne» herausgearbeitet und plausibilisiert, die eben nicht nur Sehnsucht evoziere, sondern geradezu als homöopathisches Remedium im Zueinander-Streben der Liebenden ein höheres Erkenntnisinteresse umfasse. Kern, *Isolde*, S. 16, spricht lediglich von einer «Ästhetisierung der Erotik», wodurch er jene «anagogische Signifikanz» der Musik erkennt, gegen welche auch Trínca, *Amor*, S. 171 mit Anm. 796, argumentiert.

130 Cf. Sziráky, *Éros*, S. 502.

131 Zu «Liebe als Erkenntnisprozeß» cf. Schnell, *Suche*, S. 198–202. Damit stellt sich wiederum ein Bezug her zur im Sirenenvergleich angelegten Beschreibung einer anagogischen Wir-

(allein schon auf der Ebene der hier eigentlich verhandelten Konzepte) durchaus positiv.¹³² Das wird zwar von Gottfried geradezu verschleiert, denn der Vergleich mit der Sirene kann (aufgrund der verheerenden Wirkung der mythischen Wesen) nur negativ ausgelegt werden, so dass eine positive Lesart kaum vorstellbar scheint; mit der *sene* ergibt sich aber in Bezug auf die sirenengleich wirkende Isolde ein entsprechend veränderter Interpretationsrahmen – fernab einer «unausweichlichen, mithin fatalen Attraktivität».¹³³ Ambivalent (und regelrecht fatal) nämlich scheint Isolde nur für diejenigen, die sie nicht richtig wahrzunehmen verstehen und die in der *sene* nicht den angestrebten Modus der Existenz sehen. Isoldes Musizieren erwies sich ja bereits in Bezug auf die Qualität – obgleich von Gottfried quasi «objektiviert», das heißt objektivierend dargestellt – als durchaus differenziert, entsprach doch das (inszenierte) Urteil, das der Autor bezüglich ihrer modisch-höfischen Darbietung fällt, einem Geschmacksurteil; aus dieser Perspektive zeigt sich nämlich, dass das Musizieren nur jenen *wol* gefallen kann, die entsprechend werten können. Das gilt natürlich vornehmlich im Rahmen der geschilderten Darbietung; es gilt aber wohl auch in Bezug auf die Schilderung der Darbietung im *Tristan* selbst. Da Isolde aber *sene* provoziert, wäre sie doch gerade das, was einem *edelen senedaere* gefiele – wäre also entsprechend positiv bewertet.

Die inszenierte Ambivalenz, die sich – die richtige Rezeption vorausgesetzt – als anagogisch erweisen kann, geht insofern mit der generellen Anlage des Romans konform, als die «Suche nach Wahrheit» ein zentrales Thema des *Tristan* betrifft.¹³⁴ Mit den Mitteln des volkssprachigen, höfischen Romans würden dabei

kung. Zum anagogischen Prinzip von Gottfrieds Kunst- und Liebesvorstellung cf. Huber, Merkmale, S. 133 f. Ein auf einem Vasenbild überlieferter Name der Sirenen lautet im Übrigen *Himeropa*, «die mit der sehnsuchterweckenden Stimme» (Kerényi, Mythologie, Bd. 1, S. 50). Auch damit soll keine Verbindung zwischen Gottfried und dem alten Namen unterstellt werden; es geht nur um den Hinweis auf die Vorstellungen, die sich mit den singenden Mischwesen verbinden können.

132 Damit gegen die Lesart einer ausschließlich negativen Sirene wie bei Kraß, Meerjungfrauen, oder Kern, Tropfen, und ders., Isolde; damit ist auch Isoldes Schönheit anders zu werten als lediglich «beunruhigend, verwirrend, destabilisierend» (Huber, Merkmale, S. 136). Siehe dazu auch unten, Kap. IV.C.

133 Kern, Tropfen, S. 141; zur ambivalenten Schönheit auch Huber, Merkmale, S. 136 und 140.

134 Schnell, Suche, S. 127 mit Anm. 25, sieht in der «Suche nach Wahrheit» gleichsam einen Fragenkomplex, der den ganzen Roman zusammenhält und stärker bestimmt als die Liebe, da er Minne- und Gesellschaft zusammenrücken kann. Überaus luzide hat allerdings Susanne Köbele in ihrer Rezension darlegen können, um welchen Preis diese «integrative Gesamtdeutung» (S. 294) erkaufte ist: Entwertung der Minne (hier zentral: *triuwe*), Dogmatismus im Hinblick auf das spannungsgeladene Erzählen sowie ein anachronistisches Verständnis der Untersuchungsgegenstände. Wenngleich also der *Tristan* nicht unbedingt das «Prädikat «erkenntniskritisch»» (S. 295) verdient, wird die Suche nach Wahrheit von Gottfrieds widersprüchlichem Roman immer wieder als Rezeptionshaltung eingefordert.

epistemologische Aspekte verhandelt, würden (unter anderem) Erkennen, Verkennen und überhaupt die Möglichkeit zur Erkenntnis thematisiert. Mit der Umdeutung der fatalen Sirene aber in eine unter bestimmten Umständen anagogisch wirksame Figur wird der mythische Vergleich nicht nur dynamisiert,¹³⁵ sondern gleichsam zur differenzierenden Bewährungsprobe für die Rezipienten.¹³⁶ Dabei werden diese Aspekte von Gottfried auch gleich auf der Textebene exerziert: Es ist charakteristisch für das Mittelalter, dass theoretische Aspekte (vor allem im Rahmen der Didaxe) nie nur erklärt, sondern in der Erklärung immer auch praktisch vorgeführt werden.¹³⁷ Wenn Gottfried also die Bedingungen des Erkennens thematisiert, legt er seine Ausführungen – nach traditioneller (Lehr-)Methode – so an, dass unmittelbar anhand der Reflexion bereits Erkennen geübt werden kann. In der Bewertung der Episode zeigt sich folglich, anhand einer objektiv gedachten Wirkung, eine durchaus differenzierte Wahrnehmung. Die offenbar poetisch umgesetzte Problematisierung von Erkenntnis, die den interpretativen Zugang etwa zum Sirenenvergleich entsprechend erschwert, erweist sich demnach als regelrecht epistemologisches Programm: Es geht nämlich nicht zuletzt auch um die Frage nach der (Un-)Möglichkeit von Erkenntnis.¹³⁸ Die Möglichkeit der Erkenntnis wird – im epistemologischen Verständnis des 13. Jahrhunderts – vor allem durch zwei Aspekte beeinträchtigt, nämlich die Uneindeutigkeit dessen, was erkannt werden soll, und: die Unfähigkeit dessen, der erkennen soll.¹³⁹ Damit ist auch im Rahmen der Sirenenepisode eindeutig auf den Rezipienten verwiesen, der sich um die Erkenntnis der Wahrheit zu bemühen habe. Es scheint fast so, als würde die im Hinblick auf *sene* umgedeutete bzw. umdeutbare Sirene tatsächlich jene, die Gottfried zu folgen bereit (und fähig) sind, von denen, die hier den oberflächlichen Reizen erliegen (Tristan 50: von *ir aller werlde*), trennen.¹⁴⁰ Und gegen eine solche Rezeptionshaltung hat der Autor auch nichts einzuwenden (Tristan 55: *die lâze ouch got mit vröuden leben*).

Um nun den historischen Wert des Schönen über diese literarisch präsentierte Bildlichkeit hinaus bestimmen zu können, muss (und kann) offenbar bei

135 Prinzipiell ist hier Kern, Tropfen, zu folgen.

136 Dass in Gottfrieds Darstellung Schönheit und Denken, Dichtung und Lieben bzw. *éros* und *lógos* so eng miteinander verbunden sind, dass eindeutige Aussagen kaum möglich sind, spiegelt nicht zuletzt die vielschichtige Forschung wider.

137 Dazu Haas, Einführung, pass., bes. aber S. 51. Auch Thomasin von Zerklare aktualisiert seine Aussagen in seiner Lehrschrift durch eine entsprechend didaktische Präsentation. Cf. Jerjen, Arbeiten, und Schanze, Tugendlehre, sowie hier Kap. V.B.

138 Cf. Schnell, Suche, S. 119 ff. Allgemein zu einer Wissenschafts- und Erkenntniskritik im Mittelalter und bes. im 13. Jahrhundert cf. Bumke, Blutstropfen, S. 135–139, dort auch weitere Literatur.

139 Schnell, Suche, S. 119–165.

140 Zu den Kontrastfiguren, den oberflächlich genießenden Rezipienten, cf. Sziráky, Éros, S. 132.

den Voraussetzungen solcher Stellen angesetzt werden: Das Sprechen über Schönes, Schönheit und die objektive Wirkung, die vom Schönen ausgeht, erlaubt es, noch in abstraktesten theoretischen Äußerungen einen Reflex auf die historische Praxis eigentlicher Geschmacksurteile zu sehen. Eine historische angemessene Bewertung der Passage allerdings kann erst erfolgen, wenn Bezug genommen werden kann auf die historischen Vorstellungen von Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung; hier ging es zunächst nur darum, dass selbst noch die sirenenhafte Wirkung – richtig gelesen – mit jenem Wohlgefallen identifiziert werden kann, das sich auf die positive Wertung im Rahmen von (differenzierten) Geschmacksurteilen einstellt. Wie sehr die Geschmacksurteile dabei mit der Forderung nach Erkenntnis zusammenhängen, soll im zweiten Teil der Arbeit ausführlich betrachtet und anhand historischer Quellen herausgearbeitet werden.

Zusammenfassung

Nach der diskutierten Darstellbarkeit von Macht als Qualität zeigt sich, dass die Qualität insofern selbst Macht ausübt, als sie individuell-subjektiv erlebt werden kann (vorausgesetzt, die entsprechenden Wertsysteme sind inkorporiert bzw. allgemein anerkannt). Die Wirkung von Qualität, also eigentlich die konstruktive Qualifizierung von Erscheinungen, lässt sich – gerade wenn von Aspekten der Macht (und der Ehre) her gefragt wird – besonders einleuchtend mit der (soziologischen) Kategorie des Geschmacks erhellen: Sowohl das Erleben als auch das Bewerten von vermeintlich objektiv existierender Qualität wird dadurch einerseits theoretisch nachvollziehbar und andererseits historisch beschreibbar.

Damit zeigt sich insgesamt, dass die Förderung von Dichtung, die in Wohlgefallen und Genuss begründet wird, in soziologischer Perspektive tatsächlich mit Macht verbunden werden kann: In der Kategorie des Geschmacks nämlich lassen sich die Aspekte von Qualität, Wirkung und Wohlgefallen hervorragend aufeinander beziehen. Besonders eindrücklich ist zudem, dass der Geschmack diese Aspekte nicht nur überzeugend, sondern geradezu wesentlich mit Macht verknüpft: Der Geschmack bewirkt nämlich, als das umfassende Urteilsvermögen in Bezug auf die sozialen Positionen, das er ist, die konstituierende Vermittlung der Macht und gleichzeitig deren generische Wahrnehmung.

Wird die positive Bewertung sozial relevanter Machtdemonstrationen mit Wohlgefallen assoziiert, kann sogar versucht werden, einen ansonsten «metaphysischen Schönheitsbegriff» (Braun) auf eine mögliche soziale, handlungstheoretisch relevante Grundlage hin zu untersuchen. Dazu aber ist es zunächst notwendig, der Vorstellung von Schönheit und Schöнем im Mittelalter nachzugehen. Die Verwendung soziologischer Modelle, die anhand moderner Verhältnisse entwickelt wurden, trägt nämlich – da den Modellen zwangsläufig moderne Prämissen inhärent sind – weniger zum Verständnis der höfischen Kultur bei als viel-

mehr zur Diagnose von Differenzen und unbestimmbaren Alteritäten. Damit wäre jedoch kaum etwas gewonnen.

Von daher soll zunächst das Sprechen über Schönheit betrachtet werden, wie es sich in historischen Quellen fassen lässt. Erst in einem zweiten Schritt kann dann versucht werden, entsprechende verbalisierte Qualifikationen auf soziale Prozesse zu beziehen. Von daher befasst sich der folgende Teil der Arbeit intensiv mit den vormodernen Konzepten von Wirkung und Wohlgefallen, Schönheit und Urteilskraft.

Zweiter Teil: Moral

IV. *schoene*. Die wahre Schönheit

Die Auseinandersetzung mit sinnlichem Wohlgefallen und Schönheit im Mittelalter, die für eine Betrachtung des Geschmacks und vor allem der historischen Konzepte von Geschmack essenziell wäre, stellt einen vor gewisse Schwierigkeiten. Zwar sind durchaus «schöne» Dinge erhalten, wie etwa die kostbaren Miniaturen in den Manuskripten, die beeindruckenden Kathedralen oder die reizenden Gedichte der Minnesänger; die Qualifikation dieser Erscheinungen als schön, beeindruckend und reizend ist indes nur eine Projektion, die nichts über das historische Schönheitsempfinden aussagt. Der Zugang zu Wohlgefallen und Schönheit muss somit über Quellen erschlossen werden, die sich reflektierend mit diesem Empfinden befassen. In erster Linie bieten sich dafür theologische Traktate an, in denen Vorstellungen zur Schönheit verhandelt und somit greifbarer werden.¹ Doch fällt sogleich auf, dass die Aussagen in diesen Texten zumeist ohne Bezug zu dem bleiben, was – intuitiv oder zumindest nach modernem Verständnis – eben schlicht als *schön* bezeichnet werden kann: nämlich den schönen Miniaturen, den schönen Kathedralen und den schönen Gedichten. Historisch stehe dem – und diese (philosophisch-ästhetische) Ansicht hat die Betrachtung der mittelalterlichen Kultur lange geprägt – eine vornehmlich durchgeistigte und abstrakte Metaphysik des Schönen gegenüber, die ganz unabhängig von den Kathedralen, den Miniaturen oder gar höfischen Liebesgedichten entwickelt worden sei.² Diese spekulative Theorie der Schönheit befasste sich vielmehr mit der Schönheit als Attribut und Wesen Gottes. Das Erkenntnisinteresse sei dabei so anders gelagert, dass es regelrecht verfehlt scheint, «von der Schönheitsmetaphysik der Scholastik [etwa] auf die mittelalterliche Anschauung über Dichtung schließen zu wollen».³

Und tatsächlich bleiben die heute prächtig erscheinenden Kathedralen stumme Zeugen im Hinblick auf ihren historischen Wert und entsprechende (praktische) Schönheitsvorstellungen. In der Dichtung hingegen lässt sich durchaus die Schönheit (nicht zuletzt die der Dichtung selbst) vernehmen.⁴ Und

1 Grundlegend für eine solche Vorgehensweise DeBruyne, *Etudes*.

2 Cf. Eco, *Kunst*, S. 18, dazu Assunto, *Theorie*, S. 25 ff., sowie Braun, *Kristallworte*, S. 3 f.

3 Curtius, *Europäische Literatur*, S. 231 mit Anm. 1.

4 Bei der Betrachtung der Reflexion auf Schönheit in der Dichtung muss natürlich in Rechnung gestellt werden, dass es auch hier einen eigenen Diskurs mit spezifischen Regeln gibt. Cf. Braun, *Kristallworte*, S. 6–13.

es gibt sogar, anders als im Fall des wertenden Geschmacks, einen Begriff des Schönen im Mittelhochdeutschen, so dass eine Annäherung an die historische Anschauung durchaus möglich scheint.⁵ Beispielhaft soll noch einmal anhand von Gottfrieds *Tristan*-Roman der komplexe Schönheitsdiskurs, wie er sich zunächst in der höfischen Dichtung darstellt, aufgezeigt werden. Isoldes musisch-musikalische Darbietungen sowie andere höfische Formen der Unterhaltung werden hier – trotz bzw. gerade wegen ihrer sirenenhaften Wirkung – überaus positiv geschildert: Regelmäßig erbittet sich der irische König von seiner Tochter eine Aufführung; sei es zur eigenen Unterhaltung, sei es zur Unterhaltung von Gästen.⁶ Explizit schildert Gottfried die Wirkung der Erscheinungen und die Reaktionen der Rezipienten:

*swaz vröude sî dem vater getete,
daz vröute s'âl geliche:
arme unde rîche
sî haeten an ir beide
eine saelige ougenweide,
der ôren unde des herzen lust.*

*ûzen und innerhalb der brust
dâ was ir lust gemeine.
diu sîeze Îsôt, diu reine
si sang in, si schreip und si las.
und swaz ir aller vröude was,
daz was ir banekie.*

(Tristan 8046–57)

(Womit sie ihren Vater erfreute, das freute alle gleichermaßen. Ob mächtig oder von geringerem Stande, alle genossen ihren beglückenden Anblick, das Vergnügen für Ohren und Herzen. In ihrer Brust und auch außerhalb war ihre Freude ungeteilt. Die liebliche, reine Isolde sang, dichtete und las vor. Und was sie alle erfreute, war Erquickung [und Vergnügen] für sie selbst.)

Die Reaktionen des Königs und der gesamten Hofgemeinschaft bezüglich Isoldes Auftritt lassen sich zwanglos mit dem Konzept des Wohlgefallens beschreiben: Die Darbietung bewirkt, dass die Rezipienten Freude und Lust daran empfinden.⁷ Das Musizieren Isoldes bleibt indes tatsächlich ohne expliziten Bezug zu Gott oder einer Form von Metaphysik: Sie tritt einfach auf als *diu sîeze Îsôt, diu reine* (Tristan 8054: «die liebliche und vollkommene Isolde»). Damit werden ihr Attri-

5 Cf. Art. «*schoene / schoenheit*», in: Lexer, auch wenn es «Das fremde Schöne» bleibt, wie Braun seinen Band zu den Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters nennt.

6 Tristan 8042–45: *und allez daz ir was bekannt / höfchlicher liste und schoener site, / dâ kürzete s'ime die stunde mite / und mit im manegem an der stete* («mit all ihrem Können in höfischer Kunst [höfchlicher liste] und feinem Anstand [schoener site] unterhielt sie ihn [sc. ihren Vater, den König] und viele andere dort»). Zur höfischen Unterhaltung Trînce, Amor, S. 171, und Jaeger, Entstehung, S. 198 f. Zur Episode hier Ende von Kap. III.D.

7 Cf. Trînce, Amor, S. 171.

bute zugeordnet, die sie zwar als angenehm erscheinen lassen, deren metaphysische Konnotationen aber nicht in den Vordergrund rücken. Auch die Präzisierungen im Rahmen der weiteren Ausführungen verweisen nur indirekt auf einen allgemein scholastisch-spekulativen Hintergrund. Gottfried führt die Erscheinung Isoldes jedoch mit ihrem Musizieren eng, beschreibt ihre ganze Erscheinung analog zum Musizieren:

*in Lút noch in Thamíse
geslougen vrouwen hende nie
seiten süezer danne hie
la dûze Ísôt, la bêle.*

(Tristan 8068–71)

(Weder in Lud noch in Themse schlugen Frauenhände jemals die Saiten lieblicher als hier die liebliche, schöne Isolde.)

Gottfried greift noch einmal die Formulierung aus Vers 8054 auf, *diu süeze Ísôt, diu reine*, höfisiert das aber, indem er sie ins Französische überträgt.⁸ Die genannten Qualitäten – *dûze* (lieblich) und *bêle* (schön) – werden dadurch allerdings vornehmlich betont, weniger präzisiert. Damit scheint – gegenüber einer erwartbaren spekulativen Metaphysik – eher ein Bezug zu dem gegeben, was (trotz der Überlegungen zum Geschmack) mit Bedacht gerade nicht explizit auf die Auseinandersetzung mit der höfischen Dichtung bezogen worden ist – nämlich die Ästhetik.⁹ Gerade in der Schilderung von Isoldes musischer Darbietung aber scheint es eine für Ästhetik charakteristische Verbindung von sinnlichem Wohlgefallen (*ougenweide, der ôren lust*), Schönheit (*süeze, dûze, bêle*) und – ganz entscheidend – Kunst (*singen, seiten clingen*) zu geben.¹⁰ In den Äußerun-

⁸ Cf. Zotz, Französisch, und zuletzt Trínca, Amor, S. 173.

⁹ Im Zusammenhang mit der Auseinandersetzung Bourdieus mit Kant war natürlich schon die Rede von der Ästhetik (cf. hier Kap. III.C.2); für die Beschreibung höfischer Dichtung aber ist dieses Konzept bis jetzt noch nicht in Anschlag gebracht worden. Um die Schwierigkeiten, die, wie Braun, Kristallworte, zeigt, damit verbunden sein können, soll es im Folgenden gehen. Obwohl Ohly, Nägel, S. 536, die Süße als theologisch konnotierte, «nicht sinnlich wahrnehmbare Qualität» beschreibt, lässt sich der Begriff als Wertkategorie auf sinnliche Erfahrungen übertragen – ohne metaphorisch zu sein. In seinem Überblick zur Verwendung der *süeze* in volkssprachiger Dichtung (ibid., S. 514–536) geht er im Übrigen nicht auf den *Tristan* und Gottfrieds höfisierte *süeze* ein.

¹⁰ Die Kunst nämlich ist für ästhetische Theorien in der Regel das zentrale Untersuchungsobjekt, auch wenn sich das in Theorie und Praxis – vor allem seit den Entwicklungen in der Kunst hin zu Happening und Performance – zwangsläufig geändert hat. Cf. aber noch Danto, Transfiguration, oder Seel, Ästhetik, die stark auf eine besondere Wahrnehmung bezüglich von Kunst abheben; Fischer-Lichte, Ästhetik, hingegen betont in diesem Zusammenhang den Kon-

gen Gottfrieds ließe sich damit tatsächlich die Beschreibung ästhetischen Erlebens erkennen: Isolde, *diu junge süeze künigin* (Tristan 8107), präsentiert der Hofgesellschaft *ir süeze singen, / ir senftez seiten clingen* (Tristan 8117 f.: «ihr liebliches Singen, ihr sanft wirkendes Saitenspiel»); die Hofgesellschaft hingegen erlebt das höfische Musizieren entsprechend als angenehm, empfindet offenbar Freude und goutiert die Präsentation.

Auch an einer anderen Stelle äußert sich Gottfried zur sinnlich wahrnehmbaren Schönheit von Kunst, wenn nämlich der Sang von Minnesängern – in einer theoretisch-reflexiven Passage des *Tristan*¹¹ – in ganz ähnlicher Weise, aber etwas systematischer noch, qualifiziert wird: Die in der sogenannten Literaturschau mit Nachtigallen verglichenen Sänger höfischer Liebesdichtung würden, so heißt es, alle vorzüglich «ihre lieblichen Sommerlieder» singen (Tristan 4758: *ir süeze sumerwise*).¹² Vor allem die *doene* Reinmars von Hagenau, die Text-Melodie-Gefüge des Sänger-Dichters, werden explizit erwähnt und als *süeze* und *schoene* charakterisiert (Tristan 4786). Die Kategorie der *süeze* zeichnet sich aber nicht zuletzt durch ihre stark religiöse Komponente aus, die nicht nur geistlich-mystische Texte, sondern auch die volkssprachige Dichtung seit Otfrid von Weissenburg (9. Jahrhundert) prägt.¹³ Davon ist hier zwar keine Rede, dennoch zeichnet sich eine konzeptuelle Komplexität ab, so dass sich schon ausgehend von nur diesem einen Begriff «eine wichtige Einsicht in das Wesen mittelalterlicher Ästhetik gewinnen lässt: das Wechselspiel von sinnlichem Reiz und intellek-

text. Zur Schwierigkeit, diese Konzeption für das Mittelalter zu übernehmen, cf. etwa Speer, Kunst (1994), und hier das Folgende.

11 In der Literaturschau setzt sich Gottfried mit den *nahtegalen* auseinander, wie er die Minnesänger nennt (Tristan 4751). Cf. dazu Hahn, Literaturschau, und Kellner, Autorität, S. 499–507, sowie allgemein zur Bedeutung der Exkurse Linden, Exkurse.

12 Die sogenannte «Literaturschau» (Tristan 4621–792) ist eine kunstvoll in die Beschreibung von Tristans Kleidung, die er zu seiner Schwertleite trägt, *eingewebte* Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Dichtung und ihren Vertretern. Cf. Hahn, Literaturschau. Gottfried nennt und kritisiert zuerst die Epiker Hartmann von Aue, (den anonymisierten) Wolfram von Eschenbach, Blicker von Steinach (dessen Werke verloren sind) und Heinrich von Veldeke; im Anschluss geht er noch auf die Minnesänger ein, besonders auf Reinmar von Hagenau und Walther von der Vogelweide. Cf. Huber, Merkmale, S. 70, sowie Kellner, Autorität, S. 499 f.

13 Cf. Braun, Kristallworte, S. 14 ff. Grundlegend zur theologischen Kategorie und ihrer Aufnahme in die volkssprachige Dichtung Ohly, Süße, sowie ders., Nägel, S. 514–536, bes. 533–536 zu Konrad von Würzburg oder 521 f. zu Walther von der Vogelweide, bei dem die «religiöse Verwendung» des Begriffs vorherrsche. Braun, Kristallworte, S. 19, hingegen sieht in Walthers Würdigung von Reinmars *süezem sanc* [L. 83.8] eine Dimension betont, «die wir wohl als die der Ästhetik ansprechen würden». Von daher kann es eigentlich nicht verwundern, dass die *süeze* neben dem Geschmack «auch andere Sinneseindrücke wie Klänge meinen kann» (ibid.). Dazu auch Carruthers, Experience, S. 80–107. Die Diskrepanz der Definitionen von *süeze* zwischen sinnlichem Urteil und theologischer Kategorie lässt sich indes durch die Theorie des Geschmacks überwinden (cf. hier Kap. III.C und IX.C).

tueller Einsicht».¹⁴ Dass aber eine tragfähige Interpretation mittelalterlicher Schönheitsvorstellungen tatsächlich *sub specie aestheticae* möglich sei, wird bereits durch die soziologische Theorie des Wohlgefallens fraglich, welche die theoretische Ästhetik ja als bloß diskursive Kategorie elitärer Geschmacksurteile erwiesen hat.¹⁵ Dennoch hat die Auseinandersetzung mit ästhetischen Theorien und Konzeptionen die Betrachtung mittelalterlicher Schönheitsvorstellungen ganz entscheidend geprägt, weshalb sie im Folgenden erläutert werden soll – nicht zuletzt bezüglich ihrer Grenzen bei diesem Unterfangen.

A. Schönheit und Ästhetik

Die Reaktion auf die Wirkung von Isoldes Musizieren, die Gottfried im Zusammenhang mit den Darbietungen schlicht nennt, ließe sich zwanglos als Wohlgefallen, mithin als Resultat spezifischer Geschmacksurteile begreifen: *vröude* und *lust*, wie sie durch Isoldes Gesang (und durch ihre physische Präsenz) ausgelöst werden, entsprechen offenbar jener positiven Bewertung, die eine Erscheinung faktisch als schön erscheinen lässt. Gottfried führt die Reaktion des Publikums zunächst jedoch nicht weiter aus, so dass die Beschreibung des Wohlgefallens ohne Bezug zu einer metaphysischen Spekulation oder zu einer Theorie individueller Geschmacksurteile bleibt. Doch wird schon anhand eines einzigen literarischen Bezugs zur Schönheit deutlich, wie schwierig sich die Untersuchung von Wohlgefallen, Schönheit und Geschmack im Mittelalter darstellt. Das Problem liegt nicht zuletzt darin, dass der wissenschaftliche Zugriff einerseits zwangsläufig bei philosophischen und theoretischen Diskursen seinen Ausgangspunkt nehmen muss, da sich Reflexionen auf Schönheit ausnahmslos in (Fach-)Literatur finden lassen: Rezeptionszeugnisse nämlich gibt es vor dem 16. Jahrhundert so gut wie gar nicht,¹⁶ so dass die Praxis des Wertens unweigerlich aus den Betrachtungen ausgeklammert bleibt. Andererseits stellt sich das Problem, dass es vor Baumgartens Schrift (*Aesthetica*, 1767) keine einheitliche, philosophisch und theoretisch eindeutig bestimmbare Ästhetik gegeben hat – und nicht einmal den Begriff in dieser Form.¹⁷ Trotz dieser grundsätzlichen Hindernisse lassen sich

¹⁴ Braun, Kristallworte, S. 19.

¹⁵ Cf. hier oben, Kap. III.C.

¹⁶ Das lediglich vermeintlich bedeutende Zeugnis für die spontane Schönheitsbetrachtung eines mittelalterlichen Individuums, die Beschreibung der Kirchenschätze von St. Denis durch den Abt Suger (1081–1151), erweist sich bei genauerer Betrachtung als erklärende, für den «Hausgebrauch» gedachte Gebrauchsschrift, wie Speer, Kunst (2009), aufzeigen konnte; dazu auch hier Kap. IX.B.

¹⁷ Der Begriff *aisthesis* (griech. für «Wahrnehmung, Empfindung») lässt sich zwar bereits in der griechischen Antike nachweisen, ist aber erst im 18. Jahrhundert durch Baumgartens Schrift zu einem philosophischen Begriff avanciert.

zahlreiche Versuche finden, die Schönheitsvorstellungen und das Schönheitsempfinden von Antike und Mittelalter mithilfe ästhetischer Theorien zu erfassen.¹⁸ Um schließlich den Zugriff mithilfe einer Theorie des Geschmacks davon abgrenzen zu können, sollen im Folgenden einige aussagekräftige Beispiele erörtert werden, die sich intensiv (und besonders einflussreich) mit Schönheit befasst haben.

Rosario Assunto etwa eröffnet seinen lesenswerten und erhellenden Versuch einer *Theorie des Schönen im Mittelalter* (1963) im Vorwort mit der Formulierung einer klaren Absicht:

Das vorliegende Buch will eine möglichst lebendige und klare Darstellung der mittelalterlichen Ästhetik, ihrer Grundbegriffe und ihrer geschichtlichen Wandlungen geben.

(Assunto, *Theorie*, S. 13)

Er räumt aber sofort ein, dass er sich durchaus bewusst ist, damit im strengen Sinne einen Fehler zu begehen, denn «das mittelalterliche Denken kennt noch nicht die Verbindung der Begriffe Sinneswahrnehmung, Kunst und Schönheit, aufgrund derer wir seit Baumgarten den Terminus *Ästhetik* anwenden» (S. 17). In der Folge bemüht sich Assunto entsprechend darum, die Spezifik dezidiert mittelalterlicher «Ästhetik» zu erarbeiten und zu verdeutlichen. Dass dabei – von einem expliziten ästhetischen Theoriekonzept unabhängig – dennoch moderne Vorstellungen von Schönheit, Kunst und Sinneswahrnehmung implizit sind, zeigt sich allenthalben in der Argumentation. Ohne jede Differenzierung wird schlicht behauptet, dass das, «was wir heute ein Kunstwerk nennen, dem Mittelalter ein zu nützlichem Zweck geschaffenes Ding [war], es stellte keine Kategorie von eigenem Rang dar, die sich qualitativ von Kleidung, Gerät oder Waffe unterschieden hätte» (S. 18 f.). Die Theorie selbst – die als mittelalterliche Ästhetik rekonstruiert wird – wird zwar ganz entschieden von modernen Ansätzen abgegrenzt (etwa S. 64 f. und 69); die Rekonstruktion aber beruht dennoch auf einem Verständnis von Ästhetik, das sich aus diesen Ansätzen ableitet: Die Frage nach «der mittelalterlichen Philosophie des Schönen und den mittelalterlichen Kunstanschauungen» müsste eigentlich darauf hinauslaufen – das sieht Assunto selbst –, «daß die Problematik, die wir in dem Begriff Ästhetik fassen, für das mittelalterliche Denken nicht bestand» (S. 17). Ungeachtet dessen endet der theoretische Teil seiner Arbeit (am Übergang zum historischen Teil) mit der Einsicht, dass sich in den historischen Schönheitsvorstellungen lediglich differenzierte ästhetische Ideale Ausdruck verschaffen: «Jede Definition des Schönen ist also im Mit-

¹⁸ Im Gegensatz zum Geschmack gibt es eine ganze Reihe von Versuchen, den mittelalterlichen Schönheitsbegriff zu fassen. Einige werden hier im Folgenden entwickelt. Einen Überblick bietet Braun, *Kristallworte*. Zuletzt einschlägig Carruthers, *Experience* (2013).

telalter theoretischer Ausdruck des ästhetischen Ideals, das im allgemeinen Bewußtsein zu der Zeit lebt, in der diese Definition gegeben wird» (S. 71). Dem kontrastiven Verfahren, das die Theorien des Schönen von einem historischen Standpunkt aus betrachtet, sind jedoch enge Grenzen gesetzt, da allein die «Negation der modernen Ästhetik und ihres <Subjektivismus> [...] noch nicht zum wirklichen geschichtlichen Verständnis» führt.¹⁹ Das gilt besonders, wenn trotz aller Vorsicht und einer Reflexion auf das Historische die Ästhetik das unhintergehbare Paradigma der Untersuchung darstellt. Abgesehen von dem Bewusstsein, dass eine vormoderne Ästhetik nur durch die Zusammenschau des metaphysischen Begriffs des Schönen und diverser Kunsttheorien rekonstruiert werden könne, sind die Vorstellungen Assuntos – und damit seine Argumentationen – vollständig dem modernen Ästhetikkonzept verhaftet: Schönheit kann offenbar nur durch die Ästhetik umfassend begriffen werden, auch wenn Schönheit nur auf einen bloßen Terminus reduziert wird. Es scheint für Assunto unvorstellbar, dass das, was im Mittelalter als Schönheit bezeichnet oder heute als Kunst verstanden wird, nicht mit einer ästhetischen Theorie erfasst worden sei – egal wie fragmentiert oder defizitär diese in den Quellen erscheine.

Die gleiche Prämisse bestimmt die wirkmächtige Untersuchung von Umberto Eco. Eco umreißt seine Darstellung von *Kunst und Schönheit im Mittelalter* (1987)²⁰ zunächst als «zusammenfassende historische Darstellung der von der lateinischen Kultur des Mittelalters vom 6. bis zum 15. Jahrhundert erarbeiteten ästhetischen Theorien».²¹ Den Anspruch, eine historische Darstellung zu erarbeiten, nimmt Eco als Vorwand dafür, auf den Versuch verzichten zu können, «in auch heute akzeptierbaren Begriffen wieder einmal zu definieren, was eine ästhetische Theorie ist» (S. 10). Ohne einen Rahmen aber wird der Ästhetikbegriff so weit gefasst, dass alles, was unter modernen ästhetischen Vorstellungen verhandelt wird, betrachtet werden kann. Mit «ästhetischer Theorie» im Mittelalter lässt sich dann etwa jeder Diskurs bezeichnen,

der sich einigermaßen systematisch und unter Verwendung philosophischer Begriffe mit Phänomenen befaßt, die in Zusammenhang stehen mit der Schönheit, der Kunst und den Bedingungen für das Hervorbringen und Beurteilen von Kunstwerken, den Beziehungen zwischen Kunst und Moral, der Funktion des Künstlers, den Begriffen des Angenehmen, des Ornamentalen, des Stils, den Geschmacksurteilen²² wie auch der Kritik dieser Urteile und mit den Theorien und Praktiken der Interpretation von verbalen und nichtverbalen

19 Flasch, *ars*, S. 305 f.

20 Der Originaltitel lautet: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*.

21 Eco, *Kunst*, S. 9.

22 Den Geschmacksurteilen widmet Eco im Weiteren allerdings keine systematische Untersuchung. Einzig in der Auseinandersetzung mit Suger von St. Denis (S. 28 ff.) fällt der Begriff noch einmal.

Texten, also mit der hermeneutischen Frage – in Anbetracht dessen, daß diese die aufgezählten Probleme auch dann betrifft, wenn sie sich, wie das im Mittelalter besonders der Fall war, nicht allein auf die sogenannten ästhetischen Phänomene bezieht.

(Eco, Kunst, S. 10)

Das Problem in dieser Herangehensweise liegt darin, dass vornehmlich theoretische Texte betrachtet werden (müssen); schwerer noch aber wiegt der Umstand, dass in solch summarischen Studien der Eindruck von Einheitlichkeit suggeriert wird.²³ Dass Eco versucht, von einer «möglichst synkretistischen und toleranten Definition» auszugehen und zu sehen, «wie weit man mit ihr kommt» (S. 11), unterscheidet sein Vorhaben indes nur graduell von dem explizit von ihm abgelehnten Vorgehen, eine präzisere Definition anhand historischer Phänomene auf Tragfähigkeit und Gültigkeit hin zu überprüfen.²⁴ Das Problem besteht darin, dass die synkretistische und tolerante Definition – wo sie nicht ohnehin in Beliebigkeit umschlägt – ihre Voraussetzungen und Paradigmen einfach nur verschleiert. Bereits bei Assunto zeigte sich, dass durch die Annahme einer ästhetischen Theorie zwangsläufig jede Äußerung zu dem, was als ästhetisch angesehen wird, *sub specie aetheticae* interpretiert wird – dass die einzige Voraussetzung für diese Interpretation jedoch das Ästhetikverständnis des Interpreten darstellt. Wie stark aber auch das ästhetische Empfinden der Autoren die Auseinandersetzung mit Antike und Mittelalter bestimmen kann, zeigt sich, wenn nicht nur die Theorien, sondern zugleich die vereinzelt historischen Wertungen vor dem eigenen Horizont beurteilt werden. Eco etwa teilt nicht nur die Ansicht von Huizinga, dass «dem Menschen des fünfzehnten Jahrhunderts [...] für die Kunstbewunderung nur Ausdrücke zur Verfügung [stehen], wie wir sie etwa von einem staunenden Bürgersmann erwarten würden»,²⁵ sondern überträgt diese Ansicht auch auf das 12. Jahrhundert.²⁶ Allerdings geht Eco noch einen (fatalen) Schritt weiter, wenn er es tatsächlich für nötig hält, «Zweifel an[zu]melden hinsichtlich der Reinheit des mittelalterlichen Geschmacks und seiner Fähigkeit, zwischen Schönem und Kuriosem, zwischen Kunst und Teratologie zu unterscheiden» (S. 30).²⁷ Der Wert solcher Studien liegt denn auch vornehmlich in reichlich prä-

23 Braun, Kristallworte, S. 7.

24 Eco, Kunst, S. 11; cf. zur Kritik Speer, Kunst (2009), S. 947 f.

25 Huizinga, Herbst, S. 395; dazu Eco, Kunst, S. 28.

26 Eco bezieht das bloße Staunen als Charakteristikum auf die Äußerungen des Abtes Suger von Saint-Denis, eines Kunstliebhabers und «Prototyp[s] des Menschen von Geschmack» (Eco, Kunst, S. 28); cf. dazu ausführlich hier Kap. IX.B.

27 Bereits seine Dissertation zur Ästhetik bei Thomas von Aquin (*Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, 1954/56 und 1970, bzw. *Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin* in der französischen Übersetzung von 1993) gerät Eco, wie Marenbon, Eco, S. 84, festhält, zu einem «attempt to use Aquinas to contribute to the aesthetic thinking of his own day». In einer

sentiertem Material, das «beinahe alle Bereiche mittelalterlicher Geistesgeschichte» umfasst.²⁸ Die akribische Zusammenstellung von terminologisch und im weitesten Sinne konzeptuell mit Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung korrespondierenden Belegstellen ist jedoch überaus problematisch, weil der kompilatorische Charakter an sich schon eine Geschlossenheit und Linearität suggeriert, die eher der (zufälligen) Auswahl der Quellen und (mehr noch) der Art der Präsentation geschuldet ist: Der Eindruck theoretischer Stringenz, den solche positivistischen Studien erwecken (können), resultiert vor allem aus der «Aufbereitung in den verbreiteten Darstellungen und Quellensammlungen»,²⁹ da die Interpretation der rekonstruierten historischen Diskurse – selbst dort, wo sie auf sich reflektiert – zwangsläufig auf den Wissenshorizont des Interpreten zurückfällt, so dass vor den Quellen eher der Interpret bewertbar wird.³⁰

Einen anderen Ansatz verfolgen Versuche, die sich (unbefangen, trotzig regelrecht) jener Ästhetik *avant la lettre* widmen, die schlicht als Ästhetik begriffen wird. Während in den Studien zur Schönheit das Schöne (mitsamt der Kunst) wider den eigenen Anspruch und geradezu unweigerlich in eine (Vor-)Geschichte der Ästhetik bzw. der ästhetischen Theorie überführt wird, gilt die unbefangene Untersuchung vormoderner Ästhetik vor allem *der Kunst* und *der Schönheit*. Ästhetik wird dann, um die verschiedenen Aspekte, die sich in den langen historischen und breiten geografischen Räumen finden lassen, abzustecken, möglichst weit gefasst:

Die Ästhetik bewegte sich [nämlich] auf mehr als nur einem Wege: Sie befasste sich sowohl mit der Theorie des Schönen als auch mit der Theorie der Kunst; sie pflegte sowohl die Theorie der ästhetischen Gegenstände als auch die der ästhetischen Erlebnisse; sie lieferte sowohl Beschreibungen als auch Vorschriften, sowohl Analysen als auch Erklärungen.

(Tatarkiewicz, Ästhetik, S. 19)

direkten Replik muss Eco, Reply, S. 101, zugeben, dass «[he has] gone through a full immersion course in Aquinas and, as happens to divers, too deep a dive can cause vertigo and vision», hält aber an der Appropriation fest, wenn er noch einmal im Zugeständnis sagt: «Perhaps I expected too much of *my philosopher*» (ibid., Hervorhebung RG). Compagno hält in der Rezension des Bandes zur «Philosophy of Umberto Eco» entsprechend fest, «that Eco's work on medieval philosophy is not that of an historian. Eco's erudition and love for that time nourished his theoretical reflection, but cannot always be regarded as an objective stance and Eco liked to attribute his own ideas to Thomas and Augustine» (S. 630).

28 Speer, Kunst (2009), S. 948.

29 Braun, Kristallworte, S. 7.

30 Jauß, Erfahrung, S. 660 f. Cf. dazu Bourdieu, Meditationen, S. 18.

In der Retrospektive müssten entsprechend alle Parameter, die mit Ästhetik verknüpft sind, betrachtet werden. Der Historiker der Ästhetik dürfe demnach nicht nur Äußerungen zum Schönen, zur Schönheit und zur Kunst betrachten, sondern müsse sich ebenso sozialen und psychologischen Aspekten widmen und «seine Feststellungen auch aus dem herrschenden Geschmack und den Sitten der Zeit schöpfen».³¹ Das Problem solcher Studien aber liegt nicht allein am Einheitlichkeit suggerierenden Charakter des Kompilatorischen, sondern an der Dominanz der zumeist modernen Vorstellungen und Konzepte, die mit den verwendeten Begriffen verbunden werden. Der Rückgriff auf fixe Konzepte, welche die Vorstellungswelt des «Historikers der Ästhetik» prägen, lässt sich nicht durch die Kumulation von Begriffen und Konzepten beheben. Wird das, was ein Autor jeweils unter Kunst, Schönheit oder Musik versteht, zur Schablone für die Konzepte der Vergangenheit, werden historische Vorstellungen von vornherein disqualifiziert, da deren Eigenlogik mehr oder weniger nivelliert oder gleich gänzlich ignoriert wird.³²

Ähnliches lässt sich vielfach belegen.³³ Auch der wohl bedeutendsten und einflussreichsten Arbeit zur mittelalterlichen Ästhetik, Edgar DeBruynes *Etudes d'esthétique médiévale* (1946), liegt der moderne Ästhetikbegriff zugrunde: Ziel der umfassenden Studien zur Ästhetik sei es, «d'exposer quelles furent les idées esthétiques des gens du Moyen-Âge, de pénétrer leur conscience réfléchie en ces matières, de déterminer leur psychologie esthétique si étrange nous sembler-elle».³⁴ Ausgehend von einer Untersuchung der Philosophie des Thomas von Aquin fragt DeBruyne nach dem «fond historique et culturel», auf welchem die Reflexionen von Kunst und Schönheit beruhe. Dass DeBruyne hier *nach* den Arbeiten von Assunto, Eco und Tatarkiewicz vorgestellt wird (obgleich er chronologisch *vor* allen liegt), ist weniger seiner Pionierleistung, sondern eher dem Umstand geschuldet, dass sich hier abschließend jene grundlegenden Probleme aufzeigen lassen, welche die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Schönheit

31 Tatarkiewicz, *Ästhetik*, S. 20. Bezüglich mittelalterlicher, volkssprachiger Dichtung und Literatur gibt es ebenfalls Arbeiten, die regelrecht unbefangen mit dem Konzept «Ästhetik» operieren, ohne auf die historischen Voraussetzungen zu reflektieren. Das betrifft vor allem ältere Studien (cf. etwa Nagel, *Klassik*), denn offiziell wird eigentlich nicht mehr gewertet, wie Braun, *Kristallworte*, S. 32 f., betont. Entsprechend reflektierter Müller, *schm*, S. 305, der aber vor allem auf «Ästhetisierung» im Sinne einer «Differenzkategorie» abhebt.

32 Cf. Speer, *Kunst* (1994), S. 962 ff., der das kritisch beleuchtet.

33 Die Arbeit von Götz Pochat zur *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert* (1986), die – trotz universalen Anspruchs – in den räumlich und zeitlich willkürlich gesetzten, aber vertrauten Grenzen der klassischen griechischen Antike und der daraus hervorgehenden europäischen Kultur verbleibt, geht von der Ästhetik als einer Wissenschaft aus, «die [offenbar ahistorisch] Fragen nach dem Wesen der Kunst und ihren Prinzipien» stellt (Pochat, *Ästhetik*, S. 14).

34 DeBruyne, *Etudes*, Bd. 1, S. XVIII.

von Anfang an prägen: Besonders problematisch ist die weitgehende Unbekümmertheit, mit der ästhetische Begriffe verwendet werden, um die historische Theorie zu umschreiben und darzustellen. Da die Termini moderner Ästhetiktheorien, «terms que nous avons appris à considérer comme esthétiques»,³⁵ mitunter unreflektiert verwendet werden, bleibt das breite Spektrum an Begriffen (und ihren Kontexten), die in mittelalterlichen Texten identifiziert werden, eindimensional. DeBruyne nämlich kann die Befunde nur präsentieren und Alteritäten konstatieren, wodurch die Befunde in ihrer bloß deskriptiven Beschreibung insofern hermetisch bleiben, als ihnen ein Bewusstsein für das Prinzipielle abgeht: Die Ästhetik tritt scheinbar nur einer älteren Stufe ihrer selbst gegenüber, stellt jedoch kein hinreichendes Instrumentarium für eine fundierte wissenschaftliche Analyse dar, da die Auseinandersetzung zwangsläufig auf einen relativen (bzw. einen regelrecht relativierenden) Vergleich hinauslaufen muss.³⁶ Zudem wird nirgends die Ästhetikvorstellung, der DeBruyne verpflichtet ist, explizit erläutert. Und das, was sich an Implizitem festhalten lässt, entspricht in etwa dem, was auch Eco (sein geistiger Schüler)³⁷ als Vorstellung in seiner Arbeit expliziert: Es geht mithin um jeden Diskurs, der sich einigermaßen systematisch mit Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung befasst.

Die positivistischen, um Kohärenz bemühten Arbeiten entwerten die mittelalterlichen Äußerungen zu «Kunst», «Schönheit» und «Sinneswahrnehmungen» nun insofern, als das Bemühen, eine ästhetische Theorie zu finden, forcierte Lesarten dessen provoziert, was in ganz anderem Kontext steht und auf völlig andere Voraussetzungen zurückgeht. Dass DeBruyne als Wegbereiter für eine systematische, quellenorientierte Untersuchung vormoderner Schönheit nicht unterschätzt werden kann, ist eine Seite der Medaille; dass seine Vorstellung einer idealistischen Ästhetik bzw. einer spezifisch mittelalterlichen Form von Ästhetik einer selbst nur spekulativ zu nennenden Forschung den Weg bahnte, die andere. Die Kritik am Ansatz DeBruynes und seiner Nachfolger bezieht sich also systematisch auf die Verwendung einer aktuellen ästhetischen Theorie als vermeintlich ahistorisches Paradigma der Betrachtung von Schönheit. Neuere Arbeiten, die sich ebenfalls von einer Vorgehensweise im Sinne DeBruynes distanzieren, verfolgen in Bezug auf Ästhetik und Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung in der Regel auch andere Ziele als die umfassenden positivistischen Überblicksdarstellungen. Der wichtigste Kritikpunkt an den Arbeiten bezieht sich dabei vor

35 DeBruyne, *Etudes*, Bd. 1, S. XVIII.

36 Zur Problematik solcher Alteritätskonzeptionen cf. Braun, *Alterität*, und in Bezug auf Schönheit, Kunst und Ästhetik ders., *Kristallworte*. Braun, *ars*, S. 91, schlägt auch vor, im Hinblick auf die eigentlich anachronistische Frage nach den sogenannten «schönen Künsten» im 13. bis 16. Jahrhundert eher von einer «protoästhetischen Theoriebildung» zu sprechen.

37 Cf. Carruthers, *Experience*, S. 8.

allem auf den kompilatorischen Charakter, der die Vielstimmigkeit der Vormoderne nivelliert und unter falschen Voraussetzungen rekonstruiert.

Andreas Speer, der die älteren Studien kritisch betrachtet und ihre Beliebigkeit in der Interpretation der Quellen betont, setzt in seiner (eher kunsthistorisch orientierten) Arbeit zunächst beim Kunsterleben an. Dabei wird Ästhetik zu einer hermeneutischen Kategorie, die «als selbst historisch zu begreifen [ist]» (S. 962). Im Rahmen der rekonstruktiven Hermeneutik, um die er bemüht ist, weiten sich die Fragen jedoch sehr schnell zu größter Komplexität und Schwierigkeit aus. Speer erkennt, dass die Definition durch den jeweiligen «Teil der Lebenswelt, in dem und für den das <Kunstwerk> steht», zu einer regelrechten Dekonstruktion führt (S. 963). (Re-)Konstruktiv ist dieser Ansatz jedoch im Hinblick auf Veränderungen in einzelnen Bereichen des Kunsterlebens – und der Kunstvorstellung: Speer konzentriert sich dabei in erster Linie auf das Verhältnis von Kunst und Schönheit. Mit der mittelalterlichen Vorstellung von Kunst zwischen Erfahrung und Wissenschaft trete dennoch eine Differenz auch in Theorie und Praxis des Kunsterlebens zutage, die sich ab dem 12. Jahrhundert etwa in einem gesteigerten Interesse am unmittelbaren technischen Verstehen dessen niederschlägt, was zuvor spiritueller Bedeutungsträger war (S. 964). Hintergrund auch solch differenzierter Arbeiten aber bleibt nach wie vor der Begriff der Schönheit, wie er zumeist aus den gelehrten Diskursen abgeleitet wird; schwerer aber wiegt, dass auch die neueren Arbeiten zur «Ästhetik» grundsätzlich der gleichen Problematik verhaftet sind wie ältere Versuche, die Schönheitsvorstellung der Vormoderne zu rekonstruieren: Selbst fachlich profilierte Arbeiten nämlich (die oft einzelne Aspekte betrachten) können sich – wo die Ästhetik nicht ohnehin nur eine ahistorische Analysekategorie der Texte bleibt³⁸ – der vormodernen Schönheit offenbar nur über die Kategorie der Alterität nähern.

Aus explizit germanistisch-mediävistischer Perspektive geht zuletzt ein Sammelband von 2008 umfassend dem *fremden Schönen* nach, wobei die Alterität gleich programmatisch in den Titel gesetzt ist und somit von vornherein den Zugriff auf die Konzepte von Kunst und Schönheit bestimmt. Einen Abriss der Forschung, die synthetische Präsentation der Beiträge sowie eine skizzierte Methode ästhetischer Untersuchungen in Bezug auf die Vormoderne bietet die Einleitung von Manuel Braun. Zunächst wird Ästhetik in der (exklusiven) Reflexion «auf den Kunstwerkcharakter» gesehen,³⁹ wodurch die Schwierigkeiten mit dem Ästhetikbegriff allerdings nur auf eine andere Ebene verschoben werden. Diese Verschiebung nämlich kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass neben der Kunst auch die Natur als schön beschrieben wird⁴⁰ und dass der Kunstbegriff in

38 Cf. Müller, *schin*.

39 Braun, *Kristallworte*, S. 5.

40 Cf. Flasch, *ars*.

der Vormoderne überhaupt nicht im modernen Sinne verwendet wurde.⁴¹ Der Versuch wäre nur insofern fruchtbar gewesen, wäre der Begriff ‹Kunst› erläutert worden. Mit ‹Kunst› als Paradigma aber werden den Texten lediglich andere Kategorien supponiert, die ebenfalls erst einer Historisierung bedürften. Braun versucht allerdings doch, Ästhetik (eben im Sinne der Reflexion auf den Kunstwerkcharakter) durch einen ahistorischen, nämlich soziologischen Ansatz für das Mittelalter fruchtbar zu machen. Dabei bleiben die Ausführungen – die bei dem tschechischen Strukturalisten Jan Mukařovský anknüpfen – einer zeichenhaften Vorstellung des Ästhetischen verhaftet. Mukařovský, der im strukturalistisch geprägten Prager Kreis der 1930er Jahre einen (proto-)soziologischen Ansatz zur Beschreibung von Schönheit erarbeitet, definiert die Ästhetik (bzw. die ‹ästhetische Funktion›), indem er von der Semiotik ausgeht: Eine Erscheinung erhält einen Wert (sc. Bedeutung), indem die Wirklichkeit ‹bei ihrem Eintritt in den Bereich der ästhetischen Einstellung› zu einem Zeichen wird.⁴² Das Ästhetische setze eine Haltung voraus, einen Modus besonderer ‹Aufmerksamkeit› für eine mögliche ästhetische Erfahrung.⁴³ Deshalb werde, was aufmerksam wahrgenommen wird, ‹zu einem Zeichen, und zwar zu einem Zeichen sui generis: denn die Eigenschaft des Zeichens ist es gerade, auf etwas außerhalb seiner selbst zu verweisen›; das Zeichen verweise dabei jedoch – in geradezu universeller Verallgemeinerung – auf ‹alle Wirklichkeiten, die der Mensch erlebt hat und noch erleben kann, auf das gesamte Universum von Dingen und Geschehnissen›.⁴⁴ Damit scheint – recht umständlich – die Bestimmung von Qualität umschrieben, die sich durchaus als arbiträre Wertung von Erscheinungen beschreiben lässt. Allerdings fehlt diesem semiotischen Ansatz die praktische Dimension, wie sie in der Theorie Bourdieus einen festen Platz hat. Zwar verweist Braun auf die Anschlussfähigkeit von Mukařovskýs Theorie, der bereits soziale Elemente inhärent sind; auf die soziale Distinktion nach Bourdieu, die sich an die ästhetische Funktion anschließen könne,⁴⁵ wird hier indes nur in ihrer reduktionistischen Lesart rekurriert.⁴⁶ Was nämlich eine ästhetische Funktion habe, wird eigentlich durch die Urteilsfähigkeit bestimmter sozialer Gruppen definiert:

Die ästhetische Funktion kann zu einem Faktor sozialer Differenzierung werden, in denen ein bestimmtes Ding (oder eine Handlung) in einem gesellschaftlichen Milieu eine ästhe-

41 Cf. Speer, *Kunst* (1994); dazu auch hier Kap. V.

42 Mukařovský, *Kunst*, S. 63.

43 Mukařovský, *Kunst*, S. 63. Cf. zur Aufmerksamkeit Baisch et al., *Verfahren*, und zur besonderen Haltung im Kunsterlebnis Danto, *Transfiguration*.

44 Mukařovský, *Kunst*, S. 63.

45 Braun, *Kristallworte*, S. 24 mit Anm. 104.

46 Cf. hier Kap. III.C, wo die wesentliche Ursache der Distinktionsbemühungen dargestellt ist.

tische Funktion hat und in einem anderen nicht, oder wenn seine ästhetische Funktion in einer sozialen Umwelt schwächer ist als in einer anderen.

(Mukařovský, Funktion, S. 32)

Das Ästhetische selbst sei demnach durch die besondere Verwendung von Gegenständen in Abhängigkeit von ihrer Bedeutung für eine Gruppe definiert. Der semiotische Ansatz erklärt die wahrgenommenen Erscheinungen jedoch als etwas, das nicht selbst einen Wert habe, sondern einen Wert aus dem Verweisen beziehe bzw. auf Werte verweise. Das aber ist richtig und falsch zugleich: Richtig ist, dass es um eine spezifische Art der Bedeutungsbildung geht, die auch tatsächlich von spezifischen Einstellungen abhängt; falsch aber ist, dass die Erscheinung sich in ein Zeichen verwandeln soll. Hier ist Mukařovský zu stark (s)einem semiotischen Denken verhaftet.⁴⁷ Die ästhetische Funktion würde damit Indices (oder Anzeichen) einer metaphysischen Welt der Bedeutung hinter der gegebenen, präsenten Welt beschreiben. Den Dingen wird damit aber ein (erlebbarer) Eigenwert abgesprochen.⁴⁸ Einen wirklichen Zugriff auf die Qualität ermöglicht der Ansatz deshalb nicht, weshalb die Frage nach der Genese von Bedeutung noch immer unbeantwortet bleibt. Es scheint sehr viel sinnvoller (vor allem wenn es darum geht, die vordergründige Qualität einer Erscheinung zu erfassen), vom Qualifizieren auszugehen. Damit wird das Subjekt als Interpret erkennbar, gleichzeitig aber erhält die tatsächliche Erscheinung einen Wert – und nicht nur einen Wert als Signifikant. Zudem macht die semiotische Theorie nicht deutlich, wie die Wertungen innerhalb gesellschaftlicher Milieus zustande kommen und sich verändern. Ohne Bezug zu den (kulturellen und materiellen) Ressourcen – zum Kapital – und den damit verbundenen Prozessen von Anerkennung können die Gegenstände nur als Zeichen verstanden werden, die den Anspruch erheben, «auf die Wirklichkeit als Ganzes zu verweisen und eine Beziehung des Menschen zum Universum auszudrücken und herzustellen».⁴⁹ Wenn Braun demnach den metaphysischen Schönheitsbegriff durch die ästhetische Funktion nach Mukařovský ersetzt, führt das ebenfalls nicht zu einer Konkretisierung: Da die Genese der zeichenhaft vermittelten Bedeutung nicht erklärt wird, bleibt die Theorie nicht minder metaphysisch als die von der Schönheit.

Explizit der Schönheit widmet sich auch die Arbeit von Mary Carruthers (2013), die allerdings der *Experience of Beauty in the Middle Ages* nachgeht und,

47 Cf. Mukařovský, Kunst, S. 62–64.

48 Die Erlebbbarkeit der Welt bzw. die Vermittlung von Bedeutung, die sich einer spezifischen Verbindung von Zeichen(-charakter) und Form verdankt, erfasst die Theorie der Medialität. Cf. Kiening, Medialität, S. 329; dazu auch Mersch, Ereignis, S. 119–131, bes. 129 f., und Gumbrecht, Präsenz, S. 46 f.

49 Mukařovský, Kunst, S. 63.

in der Nachfolge von DeBruyne und Eco, die überlieferten Reaktionen auf Schönes und Schönheit in einer enormen Fülle von Quellen verfolgt. In ganz hellsichtigen Betrachtungen einschlägiger Passagen von Cicero bis letztlich Burke (1757) wird die Erfahrung der Schönheit jedoch nicht nur konstatiert, sondern vor allem in ihrem Bezug zum Sozialen betrachtet. Kapitel wie «Taste and Good Taste» (S. 108–134) mit den überraschenden Abschnitten zu «Honest Taste» (112–125) oder «Tasty Wisdom» (S. 125–134) gehen, vor allem im Rückgriff auf den von Jaeger rekonstruierten Einfluss antik-lateinischer Konzepte wie *curialitas* oder *urbanitas* auf die westliche Kultur im 10. und 11. Jahrhundert, den mittelalterlichen Erfahrungen dessen nach, was als Schönes oder Schönheit, als *pulchritudo* und *suavitas*, als *splendor*, *dulcitudine* oder *honestus* (!) benannt wird. Die Äquivalente zum modernen Geschmacksbegriff, die Carruthers dabei aus den Quellen herausarbeitet, öffnen einen Einblick in den Erfahrungsbereich des Ästhetischen, der weit über das hinausgeht, was etwa Frackowiak den mittelalterlichen Menschen zugesteht. Das liegt in erster Linie daran, dass der Zugang nicht über philosophische oder metaphysische Ansätze erfolgt, sondern abhebt auf «the very first stage of understanding, as it were, that of ‹making sense› of physical sensations derived from human encounters with their own crafted artefacts» (S. 13).⁵⁰ Weil aber auch hier die soziale Dimension nur im Spiegel theoretischer Texte verhandelt wird, wenn etwa die *urbanitas* zur «educated sensibility» bei Burke in einen direkten, quasi teleologischen Bezug gesetzt wird (S. 125), bleiben die Äußerungen auf den theoretischen Diskurs beschränkt, dessen Verbindung mit dem Sozialen – dessen eigentliche Begründung im Sozialen – nicht gesehen wird: Die Geschmackstheorie wird auch hier unmittelbar und unreflektiert mit dem Geschmack gleichgesetzt. Ferner kommt die Verabsolutierung der Werte hinzu, die einen Blick auf die praktische Dynamik hinter den Begriffen eher verdunkelt als erhellt.

Da die Auseinandersetzung mit dem Schönen und der Schönheit in den meisten wissenschaftlichen Arbeiten auf Ästhetik und Kunst zurückfällt (und nicht auf das Qualifizieren), liegt in der Regel ein Zirkelschluss vor, da Kunst und Ästhetik im Grunde nur durch den Bezug zur Schönheit und zum Schönen definiert werden können. Die Bereiche, die jeweils im Fokus des Interesses stehen, werden immer nur von anderen Bereichen her beleuchtet – ohne dass diese wirklich definiert würden. Eine Annäherung an mittelalterliche Vorstellungen von Schönheit mittels ästhetischer Theorien erfasst dann auch stets nur eine Alterität, führt also weder zu einem Verständnis jener Zusammenhänge, in denen Schönheit verhandelt wird, noch zu einer umfassenden Erklärung dessen, was noch unter das Konzept der Schönheit subsumiert wird. Diese historische Diskrepanz lässt sich jedoch vor allem in der sperrigen, scholastischen Konzeption

50 Jaeger, Rez. Carruthers, S. 240, kritisiert in seiner Rezension die Einschränkung auf die «primal sensory experience and the narrowing perspective of rhetoric».

einer metaphysischen Schönheit begründen, die scheinbar quer steht zu dem, was letztlich mit Ästhetik erfasst werden soll: Die Schönheit werde nicht durch sinnliche Wahrnehmung bewertet, sondern habe einen regelrecht ontologischen Status, sinnliche Wahrnehmung sei nicht interesselos, sondern auf die Erkenntnis Gottes gerichtet, und die schönen Künste würden in Regelwerken aufgehen, welche handwerkliche Fähigkeiten dem Genie vorzögen.

B. Schönheit und Metaphysik

Der – zunächst heuristische – Versuch, die mittelalterliche Theorie der Schönheit nicht von der Ästhetik, sondern von ihrem spezifischen Verhältnis zur (soziologisch rekonstruierten) Praxis positiver Wertungen, des Anerkennens und Wohlgefallens her zu erklären, läuft weniger Gefahr, ästhetische Konzepte von Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung zum historischen Maßstab *a priori* zu machen. Da aber Qualität – formlos, gestaltlos, unbeschreibbar – nicht im Materiellen liegt,⁵¹ scheint sich eine zeichenhafte Interpretation der Schönheit zunächst tatsächlich aufzudrängen; die Schönheit (als Wert oder Bedeutung) läge damit eigentlich hinter der Welt der konkreten Dinge, die darauf nur verweisen würden. Das aber widerspricht der Erfahrung vom Sein der Dinge: Qualität wird als etwas erlebt, das den Dingen bzw. Erscheinungen eignet und sie wesentlich bestimmt. Entscheidend ist somit, nicht im Schönen die soziale Funktion zu sehen – da die Überlegungen sonst in eine regelrechte Ontologie zurückfallen –, sondern in der Bewertung der Erscheinungen, das heißt in der Bestimmung von Schönheit. Von daher soll im Folgenden die Bewertung als das entscheidende Prinzip hinter den diskutierten Werten und Wertungen verfolgt werden. Wird die mittelalterliche Schönheit also einmal nicht im Kontext der Metaphysik betrachtet, sondern – auf der Grundlage soziologischer Erkenntnisse zur positiven Bewertung von Qualität – als erlebtes Wohlgefallen verstanden, erscheint die Metaphysik nicht mehr als jene Kontrastfolie, vor der konkrete Aussagen zu deuten wären: Mit der Annahme einer allgemeinen Gültigkeit im Sozialen verankerter Geschmacksurteile (deren grundlegende Bedeutung für soziales Handeln sich bereits erwiesen hat) wird die Metaphysik deutlich relativiert. Sie kann nämlich nicht mehr als jener exklusive Sinnzusammenhang fungieren, aus dem sich die mittelalterlichen Schönheitsvorstellungen herleiten ließen, da die Erfahrung von Schönheit – in der Realität von Geschmacksurteilen – der Theorie vorausgeht, mithin der Theorie überhaupt erst zugrunde liegt. Um das zu verdeutlichen, soll die Metaphysik, die als einzige historische Möglichkeit erscheint, theoretisch auf Schönes reflektieren zu können, im Folgenden in ihrer immanenten Logik skizziert werden.

51 Pirsig, Zen, S. 257.

Im Platonismus, der dem (mittelalterlich-christlichen) metaphysischen Weltbild zugrunde liegt, werden ewig gültige Ideen angenommen, die für den Menschen erkennbar seien; dass der Mensch diese erkennen kann (und regelrecht dazu verpflichtet ist, sie zu erkennen), wird damit begründet, dass der Mensch als Mikrokosmos in die Schöpfung eines rationalen Demiurgen eingebunden und aufgrund einer alles durchdringenden, strukturierenden (Welt-)Seele mit dem Makrokosmos verbunden ist (Timaios 36e–37c). Die enorme Bedeutung, die dieser Vorstellung im Mittelalter zukommt, mag den Blick dafür verstellen, dass diese Anschauung nichts Natürliches oder teleologisch Unweigerliches ist, dem erst die Aufklärung ein vernünftiges, rationales Weltbild entgegengesetzt habe.⁵² Die Genese dieser Weltsicht lässt sich indes historisch, politisch und sozial überaus präzise erklären: Im 4. vorchristlichen Jahrhundert verändern sich – multifaktoriell bedingt – die Strukturen der griechischen Gesellschaft, die bis dahin aus agrarisch organisierten Stadtstaaten (*poleis*) besteht. Durch zunehmenden Handel entsteht neben den von der Organisation der Landwirtschaft lebenden Grundbesitzern eine neue soziale Schicht – nämlich die Händler.⁵³ Mit den unterschiedlichen Interessen prägen sich (stark vereinfacht) zwei gegensätzliche Mentalitäten aus: Dem konservativen, auf das häusliche Wohl bedachten Grundbesitzer (und eventuell Handwerker) tritt der progressive, auf Expansion und Profit bedachte Händler gegenüber. Die *polis* kann dann in ihrer ursprünglichen Struktur den Konflikt zwischen *zôon politikón* (Aristoteles)⁵⁴ und Kosmopolit nicht mehr bewältigen und es prägen sich neue gesellschaftliche Anforderungen aus. Auf den eigenen Profit bedacht und die Zusammenhänge der *polis* deutlich übersteigend, wird dabei Bildung zunehmend bedeutend. Mit den Händlern entsteht damit zugleich die Gruppe der Wanderlehrer (sc. Sophisten), die – auf den Bedarf reagierend – ihr Wissen für entsprechende Honorare vermitteln und die Händler vor allem im Hinblick auf etwaige Gerichtsverfahren in Recht und Rhetorik ausbilden. Was die Sophisten durch die Erziehung einiger reicher Kaufleute bewirken, ist nicht zuletzt die Entwicklung neuer Verhaltensformen, die sich einfach zwingend aus der Aufgabenteilung von Landwirtschaft und Handel ergeben. Redekunst, Schmeicheleien oder Täuschungen ergeben sich aus den Anforderungen einer internationalen (kosmopolitischen), auf Handel und Expansion ausgerichteten Machtelite. Strukturell geht elitäres Benehmen damit auf den Agon innerhalb einer gebildeten Kaufmannsschicht zurück. Platon legt dem Sophisten Thrasymachos quasi das Credo der Lehrer dieser Händler in den Mund, der – nach seiner Definition von Gerechtigkeit gefragt – betont: dass

52 Zum mittelalterlichen Platonismus cf. Jeck, *Platonica*, und Gersh/Hoene, *Tradition*, sowie mit Fokus auf die höfische Kultur Jaeger, *Humanism* (1977), und ders., *Schools*.

53 Cf. Kitto, *Griechen*, S. 121–136.

54 Cf. *Politik* 1253a; gemeint ist damit der Mensch, der von der Polis, der Organisation des antiken Stadtstaates her gedacht wird. Cf. Art. «*zôon politikón*», in: Höffe.

Gerechtigkeit nichts anderes sei «als das dem Überlegenen [oder: Mächtigeren] Zuträgliche» (Staat 338c). Diese Relativierung der Werte wertet H. D. F. Kitto (der seine Untersuchung zu den Griechen – das ist hier nicht unwesentlich – nach dem Zweiten Weltkrieg vorlegt) wie folgt:

Wir, die wir erlebt haben, zu wie scheußlichen Dingen die wissenschaftliche Lehre vom *survival of the fittest* mißbraucht werden kann, können uns leicht vorstellen, wie gewalttätige und ehrgeizige Männer mit dieser These umzugehen bereit waren. Sie konnte benutzt werden, um jeglicher Schandtat eine Aura von wissenschaftlicher und philosophischer Respektabilität zu verleihen.

(Kitto, Griechen, S. 135)

Und er fasst die sophistischen Lehren im Hinblick auf ihre Funktion entsprechend zusammen:

Die Menschen mußten nicht erst von den Sophisten lernen, wie man Schandtaten begeht, aber es war doch nützlich, sich die Begründungen und Redeweisen anzueignen, die sie vor den Einfältigen als gerecht erscheinen lassen würden.

(Kitto, Griechen, S. 135)

Dem stellt Platon die Vorstellung ewig gültiger, absoluter Wahrheiten entgegen, die zu erkennen (und an denen sich zu orientieren) dem Menschen eigentlich obliege. Ethik und Tugend sollten, um der permanenten Relativierung durch die Sophisten entgegenzuwirken, auf eine völlig unangreifbare, logische Grundlage gestellt und dadurch zu einer Sache strengen Wissens gemacht werden.⁵⁵ Damit zeigt sich – in soziologischer Perspektive –, dass der reinen Macht gegenüber ein Herrschaftssystem inauguriert wird, das auf Richtigkeit, Wahrheit und ethischen Werten basiert. Damit kann die faktische Macht deutlich relativiert werden, wobei auch diese Vorstellung (trotz ihrer abstrakten Logik) in die Gesellschaft eingebunden bleibt.⁵⁶

Der Rückblick auf das Attika des 4. Jahrhunderts v. Chr. legt somit Ursprung und Funktion der Metaphysik offen, die sich dadurch zugleich als an die soziale Praxis (zurück-)gekoppelt erweist: Mit ihrer Aufgabe, das Handeln der Menschen zu regulieren und der Vernunft (einer vernünftigen Elite) zu unterstellen, prägt sie zwangsläufig die Normen- und Wertsysteme. Das aber ist nicht einfach die Folge metaphysischer Theoriebildung, sondern deren genuine Absicht. Wie Platon in seinen Schriften immer wieder betont, muss die Ausbildung

55 Kitto, Griechen, S. 134.

56 Die Prozesse sind jetzt im Einzelnen noch nicht von Interesse. Cf. dazu hier Kap. IX.

in die Hände von Spezialisten – den Philosophen – gelegt werden;⁵⁷ diese allein könnten verhindern, dass die Wahrheit – wie er den Sophisten vorhält – durch Macht, Geld und Anerkennung bestimmt wird (Staat 338c). Die metaphysische Schönheitsspekulation aber, die dabei als theoretischer Reflex auf das Wohlgefallen verstanden werden kann, ist in sich nämlich differenziert: Bestimmend für die Theorie ist die grundsätzliche und deutliche Trennung von sinnlicher und rationaler Wahrnehmung, die zwingend aus dem spekulativen Charakter der rationalen Weltdeutung resultiert. Die platonische Metaphysik, das machte sie wohl auch für das christliche Mittelalter attraktiv,⁵⁸ setzt der sozialen Differenzierung der Normen und Werte (die infolge faktisch differenzierter Ressourcen zwangsläufig auftritt)⁵⁹ eine rational begründbare Verbindlichkeit entgegen. Es soll jedoch keine voreilige Identität der Aussagen zur metaphysischen Schönheit mit subjektiven und sozialen Urteilen postuliert oder auch nur suggeriert werden. Damit wäre einfach eine mögliche Lesart auf alte Texte projiziert, ohne dass dadurch die Praxis als Grundlage der Theorie bewiesen wäre. Auseinandersetzungen allerdings, die nur von der Ästhetik oder einer absoluten Geltung der Metaphysik ausgehen, tragen dieser im Hintergrund der Theorie stehenden Differenzierung in der Regel keine Rechnung, verkürzen die Theorie somit um eine entscheidende Dimension – nämlich ihre Einbindung in die Praxis. Der Betrachtung dieser Dimension gelten entsprechend die folgenden Abschnitte.

Ein grundlegendes Problem bei der Auseinandersetzung mit der praktischen Bedeutung der metaphysischen Schönheit besteht jedoch darin, dass die (theologischen) Philosophen das Konzept einer absoluten Schönheit vertreten, die «wenig mit der in den menschlichen Sinnen stattfindenden ästhetischen Erfahrung zu tun [hat]». ⁶⁰ Dass die eigentlich differenzierten Diskurse zwischen dem 4. und dem 13. Jahrhundert doch synthetisiert werden, soll nicht eine einzige Definition der Schönheit proklamieren, sondern die grundlegende Problematik auf den Punkt bringen, die hier im Zentrum des Interesses steht: Die Autoren setzen sich – in je spezifischer Weise – alle damit auseinander, was schön ist und was die Schönheit sei. Die Antworten fallen dann jedoch sehr differenziert aus, ebenso die Argumentationen im Hinblick auf die Bestimmung (bzw. die Bestimmbarkeit) der Schönheit. ⁶¹ Abgesehen von den methodischen Differenzen der Ansätze also geht es allgemein um die Erkenntnis und das Verständnis der Schönheit vor dem Hintergrund metaphysischer Vorstellungen; das heißt, es geht in der plato-

57 Cf. Staat 401d und die Ausführungen bei Giannarás, Wachthaus, S. 174 f., sowie hier Kap. VI.C.

58 Jaeger, *Humanism*, S. 126, spricht von einem mittelalterlichen «undercurrent of Platonism».

59 Prinzipiell Bourdieu, *Unterschiede, pass.*, und knapp in *ders.*, *Soziologie*, S. 60.

60 Wehrli, *Literatur*, S. 143.

61 Cf. Speer, *Kunst* (1994).

nischen Tradition, welche die (christliche) Philosophie vom 4. bis zum 13. Jahrhundert maßgeblich bestimmt,⁶² im Grunde um eine verstandesmäßig erkennbare, intelligible Schönheit.⁶³ Denn während das aufgeklärt-kritische Denken – spätestens seit Kant – die Kategorie der Schönheit von der des Wahren und der des Guten unterschieden wissen möchte, setzt das mittelalterliche Denken explizit «die Schönheit mit den Kategorien des Wahren und des Guten gleich».⁶⁴ Was jedoch zu einem Problem wird, wenn versucht wird, *sub specie aestheticae* ein eigentlich interesseloses Wohlgefallen mit dem metaphysischen Weltbild – als geistige und psychologische Realität – in Einklang zu bringen,⁶⁵ kann in soziologischer Perspektive gelöst werden: Wird das interesselose Wohlgefallen nämlich als Ideologie begriffen,⁶⁶ lässt es sich – unter bestimmten Voraussetzungen – schlicht und einfach dem Guten überhaupt zuschlagen: Das interesselose Wohlgefallen (etwa auch am Erscheinen der Objekte)⁶⁷ lässt sich demnach beschreiben als ein auf das Gute der Qualität bezogenes Interesse. Die scheinbare Interesselosigkeit, die Kant konstatiert, resultiert ja lediglich daraus, dass im Rahmen der philosophischen Ästhetik kein Zweck für Qualität (bzw. den Geschmack selbst) ausgemacht werden kann. Das hängt damit zusammen, dass in der Regel die soziale Prägung der Urteilskraft in den abstrakten theoretischen Konzeptionen nicht vorkommt. Zentral für diese Erklärung nämlich ist vor allem, dass die Qualitäten (bzw. eigentlich die Wertsysteme) von jenen Machthabern definiert werden, die über die – materiellen bzw. intellektuellen – Möglichkeit des Dekretierens verfügen.⁶⁸

62 Cf. den Überblick bei Jeck, *Platonica*.

63 Curtius, *Europäische Literatur*, S. 231 mit Anm. 1; Eco, *Kunst*, S. 221.

64 Assunto, *Theorie*, S. 43. Cf. Thomas von Aquin, *Summa I 5,4*: «das Gute und das Schöne in einem Ding sind sachlich eins, wie sie auch ein und dasselbe zur Grundlage haben: nämlich die (Wesens-)Form. Und darum wird das Gute auch als schön gerühmt» (*pulchrum et bonum in subiecto quidem sunt idem, quia super eandem rem fundantur, scilicet super formam: et propter hoc, bonum laudatur ut pulchrum*).

65 In der Regel werden Äußerungen zur Schönheit, die sich nicht auf das metaphysische Weltbild beziehen lassen, ästhetisch interpretiert. Das Mittelalter habe dann, quasi sekundär, «indem es das ästhetische Interesse auf den Bereich der nicht sinnlich wahrnehmbaren Schönheit ausdehnte, zugleich, auf dem Weg der Analogie [...], eine Reihe von Ansichten über das sinnlich wahrnehmbare Schöne, die Schönheit der Natur- und Kunstgegenstände erarbeitet» (Eco, *Kunst*, S. 17).

66 Bourdieu, *Unterschiede*, S. 133.

67 Das Erscheinen der Objekte wird etwa von Seel, *Ästhetik*, beschrieben.

68 Die Identität des Schönen mit dem Guten und Wahren lässt sich *sub specie aestheticae* jedoch ausschließlich als Differenz zur ästhetischen Schönheitsvorstellung, als Alterität oder gar Defizit erfassen – wenn Ästhetik (im Sinne Kants) als interesseloses Wohlgefallen begriffen wird. Das interesselose Wohlgefallen (also die vernünftige Bestimmung eines Gegenstandes durch unbestimmte Begriffe etc.) wird von Kant jedoch nur – durch hohen argumentativen

Der spekulativen Theorie aber stehen nicht nur – wie eingangs erwähnt – die prachtvollen Objekte hochmittelalterlicher Kultur gegenüber (in denen sich nicht zuletzt Versuche sehen lassen, der Theorie einen sinnfälligen Ausdruck zu verschaffen),⁶⁹ sondern – vornehmlich in der höfischen Dichtung – auch eine große Anzahl von Äußerungen zu einer Form der Schönheit, die nur mit Mühe ans Metaphysische gebunden werden könnte: Die *süeze*, mit der etwa Gottfried Isolde, ihr Musizieren und ihre Erscheinung charakterisiert, durch die er den Gesang der Minnesänger ausgezeichnet sieht, welche überhaupt die Liebe und das Liebesleid der Protagonisten (und das der Rezipienten) weicht und nicht zuletzt die heftigen Reaktionen der Rezipienten begründet, wird weder auf die Erkenntnis der Schönheit noch, wie es in der metaphysischen Theorie angelegt ist, auf die Erkenntnis Gottes bezogen.⁷⁰ Die *süeze* erscheint somit tatsächlich als das, «was den Sinnen in der Empfindung gefällt» (KdU § 3), das heißt, es geht um ein sinnlich erlebtes Wohlgefallen und also um genau jenes Angenehme, das Kant explizit von der Schönheit abgrenzt. Als Angenehmes aber entspricht die *süeze*, wenn sie als Kategorie der Wahrnehmung verstanden wird, genau dem, was seit Kant als Ästhetik im weitesten Sinne gilt.⁷¹ Damit zeigt sich auch in dieser Perspektive eine Differenz der Schönheit, eine Unterscheidung von metaphysischer Spekulation und sinnlichem Wohlgefallen.

1. Differenzierung der Schönheit

In soziologischer Perspektive kann die Schönheit zunächst als positive Wertung von Erscheinungen aufgefasst werden; als solche wird sie indes nur im Rahmen soziologischer Theoriebildung verstanden. Im Sozialen selbst spielt diese Definition keine Rolle – denn hier gilt Schönheit gemeinhin als objektive Qualität. Auch im Rahmen der (ästhetischen oder historischen) theoretischen Auseinandersetzung mit Schönheit werden jeweils eigene, vom Sozialen völlig unabhängige Kategorien und Vorstellungen bemüht. Die Eigenlogik der Erklärungsmodelle fasst jedoch die Diskrepanz, die sich zwischen ästhetischen Theorien und soziologischer Theorie bzw. Praxis aufzeigen lässt: Während Kant die Schönheit vom Angenehmen und Richtigen trennt, somit eine Trias des Wohlgefallens proklamiert, aus der für die Ästhetik im Grunde nur das interesselose Wohlgefallen von Interesse sei, rückt in soziologischer Perspektive vor allem die Differenz von an-

Aufwand (Braun, Kristallworte, S. 13) – vom Wohlgefallen durch unmittelbaren Genuss oder durch Interesse am Gegenstand selbst abstrahiert. Ausführlich dazu hier Kap. VIII und IX.

⁶⁹ Das Bemühen, die Wechselbezüge von Theorie und Praxis zu verdeutlichen, lässt sich etwa im historischen Teil von Assunto, Theorie, beobachten.

⁷⁰ Zur Ambivalenz der Semantik von *süeze* Braun, Kristallworte, S. 19.

⁷¹ Cf. Braun, Kristallworte, S. 13 (zu KdU §§ 3–5).

genehm und richtig in den Fokus.⁷² Die Argumentation einer Theorie der Schönheit lässt sich demnach weniger gut mit einer Theorie der Schönheit erklären, die gänzlich anderen Vorstellungen verpflichtet ist; von den sozialen Bedingungen positiver Bewertung ausgehend, erweisen sich die je spezifischen Theorien der Schönheit jedoch als Reaktionen auf Phänomene sozial relevanter Bewertungen von Qualität – in der Form sinnlicher Urteile (sc. angenehm) oder rational normierter Urteile (sc. richtig).

In der spekulativ-metaphysischen Theorie wird die Schönheit – ohne eine direkte Korrespondenz mit der soziologischen Dichotomie proklamieren zu wollen – ebenfalls differenziert: Der wahren Schönheit nämlich steht eine falsche, eine trügerische Schönheit gegenüber. Beispielhaft für diese Vorstellung mag der Kirchenvater Augustinus angeführt werden, der im zehnten Buch seiner Bekenntnisschrift (*Confessiones*; Ende 4. Jahrhundert) den Genuss des sinnlich Wahrnehmbaren (und ganz besonders den Gesang) verherrlicht *und* verteufelt, der ihn in den Dienst der Kirche stellen möchte *und* vor seiner Wirkung warnt, der dessen anagogischen Nutzen *und* dessen sirenenhafte Anziehungskraft selbst erlebt hat. Eine einfache Diskrepanz von rational-metaphysischer und irdisch-realer Schönheit allerdings geht damit nicht einher. Die Argumentation ist deutlich komplexer: Zwar sind es die Genüsse des Ohrs, die den Kirchenvater umgarnt und unterjocht haben, aus deren Fesseln ihn aber die Hinwendung zu Gott befreien konnte (Conf. X.XXXIII.49). Von daher möchte er, gerade für die Überzeugung zum Christentum und die Vermittlung christlicher Wahrheiten an schwächere Geister, nicht auf die Musik verzichten und gesteht: «So schwanke ich hin und her zwischen der Gefahr wollüstigen Genusses und der Erfahrung ihrer Heilswirkung» (Conf. X.XXXIII.50: *fluctuo inter periculum voluptatis et experimentum salubritatis magisque*). Gefährlich nämlich wird die Wirkung, wenn ihr zu große Bedeutung zugemessen wird und der fleischliche Genuss den Geist täuscht und schwächt. Den Weg aus dieser Ambivalenz findet Augustinus zunächst nur mithilfe eines Dritten, nämlich des gesungenen Textes: Nicht mehr die Gesänge selbst, sondern deren Inhalte bewegen den Kirchenvater (Conf. X.XXXIII.50: *nunc ipsum cum moveor non cantu, sed rebus quae cantantur*). Schließlich ringt er sich durch, den Nutzen eines angemessenen Gesangs anzuerkennen, der es einem schwächeren Geist ermöglicht, «sich auf dem Weg über den Genuss der Ohren zu einer wahren Frömmigkeit zu erheben» (Conf. X.XXXIII.50: *per oblectamenta aurium infirmior animus in affectum pietatis assurgat*). Anhand der irdischen Schönheit nämlich kann der Geist zum Göttlichen aufsteigen. Dieser anagogische Aspekt ist bereits angesprochen worden;⁷³ begründet wird diese Möglichkeit in einer ganz bestimmten Einstellung bezüglich der Wahrnehmung,

72 Kant, KdU §§ 3–5 (siehe hier Kap. III); cf. zur sozialen Praxis Bourdieu, Unterschiede, S. 104–115.

73 Siehe oben, Kap. III.D, zu Fulgentius und der *sene*, die *Isolde*, die *Sirene*, bewirkt.

im Rezeptionsverhalten mithin: Es geht um die richtige Einstellung zum sinnlich Wahrnehmbaren.⁷⁴

Der Vorstellung einer bloß als Allegorie begriffenen Schönheit⁷⁵ lassen sich zahlreiche Belege für die Vorstellung von konkreter Wirkung und unmittelbarem Wohlgefallen entgegenhalten, die zeigen, dass die sinnlich wahrnehmbare Schönheit einen eigenen Wert hat – und nicht unbedingt einen negativen.⁷⁶ Die konkreten Erscheinungen und ihre Bedeutungen (oder – etwa auf der Ebene der Dichtung – Form [*vox*] und Inhalt [*verbum*]),⁷⁷ stehen einfach in einem komplexen Verhältnis zueinander, das in Antike und Mittelalter heftig diskutiert wurde.⁷⁸ Das geht – in der christlichen Auslegung durch Augustinus – zurück auf den proklamierten Dualismus von Körper und Geist, dessen Spannung seit Platon (innerhalb einer intellektuellen Elite zumindest) durch die Vorstellung einer allein rational-geistig erkennbaren, ewigen Wahrheit tendenziell zugunsten des Letzteren aufgelöst wird.⁷⁹ Das Verständnis vormoderner Schönheitsvorstellungen kann demnach nur durch eine Auseinandersetzung mit dieser Differenz erhellt werden.

Der Differenz von spekulativ-intellektueller Schönheit auf der einen Seite und unmittelbar-angenehm wirkender auf der anderen entspricht eine Differenzierung der Wahrnehmung. Der sinnlichen Wahrnehmung nämlich steht ein rationaler Zugriff auf die wahrnehmbaren Gegenstände der Welt gegenüber, der – als metaphysische Erkenntnis – eben nur wenig mit der ästhetischen Erfahrung zu tun hat.⁸⁰ Diese Differenzierung aber spielt in der wissenschaftlichen Annäherung an die mittelalterlichen Vorstellungen von Schönheit in der Regel kaum eine Rolle. Das heißt nicht, dass die Differenz nicht erkannt und besprochen

74 Durch die Möglichkeit, das als richtig Erkannte in einem theologisch gesicherten Rahmen auf individuelle Art und Weise zu loben, legitimiert Augustinus in den Psalmenkommentaren letztlich auch die wort- und textlose *jubilatio*. Cf. Fuhrmann, Herz, S. 112–117.

75 Eco, Kunst, S. 79–115.

76 Eco, Kunst, pass., führt selbst zahlreiche Beispiele für die enorme Bedeutung der Schönheit an; eine Synthese von Theorie und Praxis gelingt ihm indes nicht.

77 Der Bezug zum Sprachdenken, in dem – besonders bei Augustinus – der empirischen Dimension einer äußeren Sprache (*vox*) die Sprache des Denkens (*verbum*) gegenübergestellt wird, macht noch einmal aus einer anderen Perspektive auf das Problem von Qualität aufmerksam, «denn die Wahrheit liegt nicht nur in der Beziehung zwischen Ding und Sprachzeichen [cf. zu *res* und *vox* etwa Schnell, Suche nach Wahrheit, S. 249 ff.], sondern und vor allem in der Beziehung zwischen *vox* und *verbum*» (Sziráky, Éros, S. 139).

78 Cf. Kiening, Medialität, S. 326–332 zum Prinzip und 332–342 zur geschichtlichen Dimension.

79 Cf. Jeck, Platonica.

80 Cf. Braun, Kristallworte, S. 2 ff., und die Polemik von Gumbrecht, Diesseits.

wird;⁸¹ die Betrachtung hebt jedoch vor allem ab auf die Andersartigkeit der spekulativen Schönheitsmetaphysik und die Differenz zur Ästhetik. Es mag zunächst verwundern, dass sich gerade die Auseinandersetzung mit mittelalterlicher Schönheit in erster Linie auf die metaphysische Erkenntnis, das Gute oder Wahre und – daran anschließend – eine entsprechende Philosophie der Kunst beschränkt, dass die Theorie sinnlicher Wahrnehmung hingegen fast völlig ignoriert wird, ist doch die Ästhetik bereits dem Namen nach (von griech. *aísthesis*) eine Theorie der Wahrnehmung. Und obwohl – wie gezeigt – die Untersuchung der Vorstellungen von Schönheit ebenso zwangsläufig in ästhetische Betrachtungen umzuschlagen scheint,⁸² wie die Suche nach der Ästhetik unweigerlich auf die Schönheit reduziert wird,⁸³ steht eine dezidierte Untersuchung der Theorien sinnlicher Wahrnehmung noch aus. Wie Eco betrachten zwar viele Wissenschaftler «die ästhetische Sensibilität im Mittelalter», eine Betrachtung der sinnlichen Wahrnehmung, die etwa die Sinne, das Wahrnehmen und das entsprechende Urteilsvermögen umfasst, wird jedoch kaum je auf die soziale Praxis bezogen.⁸⁴ Von der Wahrnehmung ist eigentlich nur dann die Rede, wenn aus ihr eine Erkenntnis im Rahmen der metaphysischen Theorie abgeleitet werden kann.

Der Zugang zur Welt (und damit zur Schöpfung Gottes) erfolgt jedoch zwangsläufig über die Sinne.⁸⁵ Die einfache musikalische Ausübung etwa führt Augustinus auf eine «Art Gehorsamkeit des Körpers» zurück (De mus. I.IV.7: *obtemperacioni cuidam corporis*), denn jedes Sinnesvermögen (*sensus*) und sogar das Gedächtnis (*memoria*) «existiert nicht ohne Körper» (De mus. I.IV.8: *non est sine corpore*). Die Erkenntnis aber, das heißt die verständige Einsicht in Gottes Plan für den Menschen (auch in den moralischen Unterschied von gut und schlecht), setzt – ebenso zwangsläufig – rationales Urteilsvermögen voraus.⁸⁶ Die Welt, in der sich der mittelalterliche Mensch bewegt, kann nämlich insofern als sinnvoll erlebt werden, als in ihr eine tiefere Ordnung gesehen werden kann: Gott – der Schöpfer, der erste *artifex* – habe alles, so hält es schon das Alte Testament fest, nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet (Sap. 11,20: *Sed omnia in*

81 Cf. Braun, Kristallworte, oder Huber, Merkmale, dazu allgemein Eco, Kunst, Assunto, Theorie, und DeBruyne, Etudes.

82 Eco, Kunst, S. 16, wo die «ästhetische Sensibilität im Mittelalter» besprochen wird.

83 Pochat, Ästhetik, S. 182 ff., zu den «Kriterien der Schönheit».

84 Eco, Kunst, S. 16 ff. Zur perzeptiven Perspektive cf. etwa Largier, Applikation, bes. S. 45–48, der die sinnlich-affektive Erfahrung bei der Textlektüre im monastischen Kontext untersucht, oder Müller, *schin*, S. 306, der auf die zunehmende Entkopplung von ethischen und ästhetischen Kategorien am Beispiel Konrads von Würzburg aufmerksam macht; die Ausführungen bleiben jedoch ohne Bezug zur praktisch-sozialen Genese der Urteilskraft.

85 Cf. Jütte, Geschichte, und Camille, Gaze.

86 Brachtendorf, Struktur, S. 194–212.

mensura et numero et pondere disposuisti).⁸⁷ In zahlreichen Darstellungen des Mittelalters wird Gott auch als *Deus geometra* mit Zirkel und Winkelmaß abgebildet, der die Welt vermisst und ordnet.⁸⁸ Diese Vorstellung ist jedoch nicht genuin (oder ausnahmslos) jüdisch-christlichen Ursprungs. Bereits in der griechischen Tradition, im Pythagoreismus (dem auch das Denken Platons verpflichtet ist), ist ein rationales, mathematisches Wesen der Welt (und der Schönheit) verhandelt worden. Grundlage dieser Vorstellung ist eine mathematische Vorstellung der Vernunft, wie etwa das griechische Wort *lógos* verdeutlicht, das gleichzeitig die sprachliche Rede und mathematische Verhältnisse beschreibt,⁸⁹ mithin Sprache und Verstand ebenso umfasst wie Zahlen und Logik. Diese Vorstellung prägt entsprechend auch den mittelalterlichen Platonismus. Wirklich erkannt werden könne die Welt in ihrer Ordnung demnach nur, wenn sie auch richtig wahrgenommen und beurteilt wird.⁹⁰ Ein rationaler, letztgültig erkennender Zugriff wird jedoch durch zahlreiche Hindernisse erschwert, wie die Theoretiker stets betonen. Der wichtigste Grund für die Unzulänglichkeit der menschlichen Erkenntnisfähigkeit ist der Körper, der seit dem Sündenfall der Orientierung in der Welt dient, aber defizitär ist in Bezug auf rein seelische, rationale Aspekte.⁹¹ Die Unterscheidung von sinnlicher Wahrnehmung und rationaler Beurteilung ist von daher zentral für die Fragen nach historischer Erkenntnis, Wahrnehmung und nicht zuletzt für Bedeutungen, Bewertungen und Legitimität. Da die Auseinandersetzung mit den Sinnen, wie sie auch für die Erkenntnistheorie entscheidend ist, die Grundlage für die Erklärung der Schönheit und besonders der Wirkung des Schönen darstellt, soll diesen Zusammenhängen und ihrer Verhandlung in der mittelalterlichen Theorie ausführlich nachgegangen werden.

Am Rande der gelehrten Tradition – für den Kontext weltlich-volkssprachiger Kultur dafür umso bedeutender – verhandelt Thomasin von Zerclaere in seinem *Welschen Gast* die Sinnesphysiologie in seiner Verhaltenslehre.⁹² Den – in-

⁸⁷ Innerhalb des platonisch-pythagoreischen Weltbildes ist diese Vorstellung ganz zentral. Neben der Tradition von Gott als Licht ist wohl die des Weltschöpfers die bedeutendste. Besonders in den Traktaten zur *musica* lässt sich die Vorstellung einer göttlichen Ordnung als bestimmend nachweisen. Die altgriechische Verehrung abstrakter Zahlenverhältnisse geht schließlich so weit, dass Gott selbst zum Ausgangspunkt aller mathematischen Spekulation wird: Er ist nicht nur der, sondern *das* Eine. (Daneben existiert allerdings auch die Vorstellung des *Homo-mensura*-Prinzips, womit seit der Antike, etwa bei Protagoras, der Mensch zum Maß aller Dinge erklärt wird.)

⁸⁸ Ohly, *Deus*.

⁸⁹ Lohmann, *Musiké*, S. 1.

⁹⁰ In mediävistischer Perspektive gut erläutert bei Schnell, *Suche*, S. 122–165.

⁹¹ Cf. Schnell, *Suche*, S. 133–140.

⁹² Die umfangreiche theologische Literatur zur mittelalterlichen Epistemologie, die Thomasins Werk in kondensierter Form zugrunde liegt, soll hier nicht im Einzelnen verfolgt werden (cf. Huber, *Aufnahme*, S. 46–59). Ein Teil der vormodernen wissenschaftlichen Auseinan-

szenierten – Einwand des Ungelehrten, die Wahrheit sei nur lesend aus den Schriften der Gelehrten zu beziehen, verwirft er im siebten Buch mit dem Hinweis auf die allgemeine Fähigkeit zu rationaler Wahrnehmung und sinnlicher Erkenntnis: Was die Kleriker (*phaffn*) mithilfe der Augen sich aneignen, könne ein Laie ebenso gut mit seinen Ohren erfahren. Die gleiche Information lässt sich nicht nur sehend bzw. *lesend*, sondern durchaus auch hörend aufnehmen (WG 9446 f.: *der selbe sin [gehe] / den leien durch diu ôren*). Thomasin präsentiert im Folgenden einen Abriss der Sinnesphysiologie, soweit sie seinem Anliegen dienlich ist.⁹³ Vornehmlich betont er die Bedeutung der fünf Sinne als Zugang zur Welt und zur Wahrheit, verbindet die sinnliche Wahrnehmung aber – *sub specie veritatis* – untrennbar mit den vier Verstandeskräften:

*Jâ hât ieglich man und wîp
vûmf tür in sinem lîp.
ein ist gesiht, diu ander gehoerde,
diu dritte wâz, diu vierde gerüerde,
die vûmfen ich gesmac heiz.
swaz man in der werlde weiz,
daz muoz in uns immer vür
ze etlicher der vûmf tür.*

(WG 9449–56)

(Jeder Mensch hat fünf Türen in seinem Körper: Gesichtssinn, Hörsinn, Geruchssinn, Tastsinn und Geschmack. Alles, was man von der Welt weiß, muss durch eine dieser Türen kommen.)

Die trügerischen Sinne können nur empfinden; sie können aber weder verstehen (sc. intellektuell bzw. rational begreifen) noch Gott (verstehend) erkennen (WG 9357–432). Was diese Sinne dem Gehirn an Eindrücken vermitteln, wird dann entsprechend von *imaginatio* (Einbildungskraft), *ratio* (Urteilkraft) und *intellectus* (Verstandeskraft) bewertet und von der *memoria* (Gedächtnis) bewahrt. Darauf hatte Thomasin schon hingewiesen, als er früher im siebten Buch die Erkenntniskraft überhaupt vorgestellt hatte (WG 8789–855). Die *memoria* bewahrt die wichtigen Dinge im Gedächtnis, nachdem die anderen Kräfte die Informationen beurteilt haben. Dem *intellectus* entspricht dabei die höhere Erkenntnisfähigkeit, während *ratio* das Urteilsvermögen, *imaginatio* das Vorstellungsvermögen

dersetzung wird im Folgenden ausführlich behandelt; Thomasins Werk bietet sich jedoch insofern als Ausgangspunkt an, als damit ein historisches Kondensat vorliegt und eine moderne Darstellung der Vielfältigkeit – die hier nicht von zentralem Interesse ist – umgangen werden kann. Cf. zur Wissensvermittlung auch Schanze, Tugendlehre.

⁹³ Als Quelle dient ihm dabei vor allem Alanus ab Insulis. Cf. Huber, Aufnahme, S. 23–78.

bezeichnet. Die *imaginatio* kann sich dabei auf Reales wie Fiktives beziehen und spielt eine entscheidende Rolle bei der Repräsentation.⁹⁴ Es handelt sich nämlich um jene vermittelnde Kraft, die den anderen Kräften die sinnlichen Informationen im Geist zugänglich machen kann (WG 8821–5). Die *ratio*, als zweite Verstandeskraft, soll die Eindrücke entsprechend beurteilen und entscheiden, was gut und schlecht sei und was die *memoria* behalten soll (WG 8827 f.: *Râtiô bescheiden sol / waz stê übel ode wol*). Die Verstandeskräfte – und besonders *imaginatio* und *ratio*, die unmittelbar mit den sinnlichen Eindrücken verbunden sind – sollen aber die Informationen nicht nur auswerten. Thomasin formuliert ferner einen Anspruch, der die gesamte Literatur zur sinnlichen Wahrnehmung durchdringt: Die Verstandeskräfte sollen die sinnlichen Eindrücke beherrschen, wie ein König sein Land beherrscht. Die Herrschaft aber kommt nicht aus den vier Kräften selbst, denn diese unterstehen ihrerseits der souveränen Seele:

*Umbe die sêle ist zaller vrist
als umbe einen künec ist.
vil rehte der künec rihten sol,
so ist beriht sîn lant wol.
rihtet er niht wol in sînem lant,
sîn lantliut tuont unreht zehant.*

(WG 9595–600)

(Die Seele gleicht einem König: Der König soll in seinem Land für Recht und Ordnung sorgen, dann steht es gut um sein Land. Sobald er sich nicht darum kümmert, verhalten sich seine Untertanen schlecht.)

Wenn aber die Seele den Körper nicht so beherrscht, wie sie es sollte, dann – und erst dann – handelt der Körper ihretwegen gegen Gott (WG 9607 f.: *sô tuot der lîp von ir schulde / dicke wider gotes hulde*). Um dem entgegenzuwirken, betont, erklärt und kontextualisiert Thomasin in seiner Lehre fortwährend die Tugenden.⁹⁵ Auch der Leib-Seele-Dualismus wird der Tugendhaftigkeit unterstellt, wobei der Seele eindeutig der höhere Wert zukommt. Damit die Seele aber sich (und den Leib) schützen und vor dem Verlust des Seelenheils bewahren kann, stehen ihr die gottgegebenen Verstandeskräfte zur Verfügung. Sich dieser zu bedienen übertrifft dann auch jede körperliche Stärke:

⁹⁴ Von daher ist bereits in Kap. I.B die Repräsentation so ausführlich behandelt worden.

⁹⁵ Die Kontextualisierung besteht vornehmlich in einer Höfisierung, das heißt: die Tugenden und ihre Bedeutung werden anhand von Beispielen und Situationen erläutert, die dem weltlichen Adel des 13. Jahrhunderts gegenwärtig sind (cf. zuletzt ausführlich Schanze, Tugendlehre, und Jerjen, Strukturieren).

*Alsô diu sêle tiwerre ist
 danne der lîp zaller vrist,
 alsô ist ouch der sêle kraft
 tiwerre danne des lîbes maht.
 ein ieglich wise man seit
 daz vür sterke gê bescheidenheit,
 sô ist der sin zaller vrist
 tiwerre dan diu snelle ist.
 bescheidenheit gewinnt uns mære
 beidiu guotes und ouch ère
 dan uns des lîbes sterke gewinne.*

*wir handeln sneller mit dem sinne,
 daz ein grôz dinc wirt bereit,
 dan mit des lîbes snellekeit.
 hie bî muget ir wizzen wol
 daz man der sêle kraft hân sol
 verre vür des lîbes kraft:
 der sêle kreft hânt meisterschaft.
 von sinne und von bescheidenheit
 sol sterke und snelle werdn beleit.
 Starke und snelheit sint enwiht,
 ob siu der sin beleitet niht.*

(WG 8509–30)

(Da die Seele wertvoller ist als der Körper, ist auch das Unterscheidungsvermögen wertvoller als Körperkraft. Jeder weise Mann bestätigt, dass das Unterscheidungsvermögen die Stärke übertrifft, wie auch der Verstand besser ist als die Schnelligkeit. Unterscheidungsvermögen bringt mehr Reichtum und Ansehen als Körperkraft. Wir vollbringen mit dem Verstand schneller etwas als mit dem Körper. Ihr sollt wissen, dass man die Verstandesvermögen weit höher schätzen soll als die Körperkraft: Die Verstandeskraft ist überlegen. Stärke und Schnelligkeit sollen von Sinn und Verstand geleitet werden. Stärke und Schnelligkeit sind nichts, wenn der Verstand sie nicht begleitet.)

Die Bedeutung des Unterscheidungsvermögens, das Thomasin hier über alle anderen körperlichen Fähigkeiten stellt, lässt sich im Rahmen der christlichen Theologie zwanglos auf die Verbindung zum Göttlichen beziehen: Als auszeichnende Fähigkeit bzw. bestimmendes Merkmal des (verständlich rezipierenden) Menschen gilt nämlich die *ratio* (griech. *lógos*), jenes Vermögen, «das Göttliche und Beste in der Welt»,⁹⁶ das die Menschen von den Tieren unterscheidet, wie Thomasin betont (WG 8579–82: *swaz niht mannes sêle hât / wizzet daz ez âne sin bestât. / dâ von ist unbescheiden gar / daz vihe, daz geloubt vür wâr*).⁹⁷

Aus der christlichen Verpflichtung des Menschen, die göttliche Ordnung zu ergründen und den adäquaten Platz im Kosmos zu finden, resultiert somit die Bedeutung von rationaler Erkenntnis und Verstand. Die Differenz von Erleben und Verstehen, die sich in der historischen Unterscheidung von sinnlichem Weltzugang (*sensus*) und verstehender Deutung (*ratio*) widerspiegelt, schlägt sich folglich auch in der Bewertung der Erscheinungen nieder. Trotz der episte-

⁹⁶ Art. «Ratio», in: LexMA, Sp. 459.

⁹⁷ Als Äquivalent zur *ratio* kann unter anderem das volkssprachliche Wortfeld um *sin* gelten, jenes geistige Vermögen, das Gott verleiht (cf. Trier, Wortschatz, und mit Bezug zur Dichtung Boesch, Kunstanschauung, S. 113–118). Cf. dazu hier den Exkurs zur Inspiration Konrads in Kap. V.

mologischen Trennung nämlich können die Erscheinungen – auf die eine oder andere Weise – bewertet werden.

Der Differenz von *ratio* und *sensus* (als Modi von Wahrnehmung und Erkenntnis) korrespondiert eine Differenzierung auch dessen, was positiv bewertet werden kann, mithin der Schönheit: Rein sinnlich erfahrenen Qualitäten stehen dabei rationale Werte zur Seite. Es ist bereits angesprochen worden, dass in der Theorie der Schönheit die Kategorien des Wahren und des Guten eine wesentliche Rolle spielen, dass die antik-mittelalterlichen Vorstellungen keine von diesen Werten abstrahierte Schönheit kennen.⁹⁸ Diese verallgemeinernden Aussagen, die einer absoluten Vorstellung von Schönheit verpflichtet sind, subsumieren jedoch oft die Vielfalt altsprachlicher Ausdrücke für Schönes, Schönheit und Wohlgefallen unter diese eine Kategorie. Damit aber wird die Differenzierung von rational-ethischer und sinnlicher Wahrnehmung bzw. Wertung völlig nivelliert: Die Konzepte werden nämlich in der historischen Theorie (mehr oder weniger) deutlich unterschieden.⁹⁹ Noch Kant trifft die Unterscheidung von sinnlicher Wahrnehmung und rationaler Urteilskraft, konzentriert sich aber vor allem auf die rationale Erkenntnis des sinnlich Wahrnehmbaren – nur: unter Absehung von ethischen und moralischen Aspekten. Letztlich abstrahiert er das Geschmacksurteil dadurch von der sinnlichen Wahrnehmung, dass er es exklusiv auf das Wohlgefallen bezieht (KdU § 1), das Wohlgefallen der Sinne jedoch gleichzeitig als das Angenehme der sinnlichen Empfindung vom Schönen unterscheidet (KdU § 3 und 5).¹⁰⁰ Die Differenz meint jedoch nicht zwingend eine Unterscheidung von gut und schlecht bzw. wahr und falsch; das wäre zu kategorisch und würde eine Trennung dort vornehmen, wo sich in der mittelalterlichen Theorie keine nachweisen lässt.¹⁰¹ Vielmehr geht es um die Kontrolle der sinnlichen Wahrnehmung – um eine sinnliche Urteilskraft. Zwar zeigt sich im Schön-

⁹⁸ Cf. Assunto, Theorie, S. 43.

⁹⁹ Dass die Unterscheidung einer rationalen Wahrnehmung von einer bloß sinnlichen in den Untersuchungen zur vormodernen Ästhetik keine Rolle spielt, liegt weniger daran, dass die vormodernen Texte unklar (oder die Kategorien in die Texte hineininterpretiert) wären, sondern eher daran, dass diese (genuin vormoderne) Differenz mit dem Konzept *der* Schönheit nicht erfasst werden kann.

¹⁰⁰ Cf. hier Kap. III.C.

¹⁰¹ Die mitunter noch immer vertretene – in drastischer Polemik von Nietzsche, etwa in der *Genealogie der Moral* oder im *Ecce homo* (S. 135: *Dionysos gegen den Gekreuzigten*), ausformulierte – Überzeugung von der Sinnenfeindlichkeit des christlichen Mittelalters darf mit Blick auf die historischen Texte in keinem Fall verallgemeinert werden. Der zumeist älteren Forschung (wie etwa Huizinga, Herbst, oder Curtius, Literatur, und Pochat, Ästhetik, sowie Eco, Kunst) stehen in dieser Hinsicht inzwischen zahlreiche Publikationen gegenüber, die zu deutlich differenzierteren Einschätzungen gelangen (etwa Largier, Applikation, oder der Band von Baisch et al., Verfahren, und bezüglich der Musiktheorie Walter, Begriff).

heitsdiskurs durchaus eine gewisse Zurückhaltung in Bezug auf die Schönheit, in keinem Fall aber eine Verachtung oder Ablehnung. Die (nach Eco) wirkmächtigste antike Definition der Schönheit im Mittelalter nun sei jene von Augustinus zur körperlichen Schönheit (*corporis pulchritudo*), die «im richtigen Verhältnis der Teile zueinander in Verbindung mit einer gewissen Lieblichkeit der Farbe» bestehe (Epistola 3: *congruentia partium cum quodam coloris suavitate*).¹⁰² Diese Definition zeigt deutlich, unabhängig davon, ob sie tatsächlich so bedeutend war, das Bemühen um eine kohärente begriffliche Darstellung der Schönheit. Dabei treffen hier zwei unterschiedliche, vielfach nachweisbare Begriffe für Schönheit (*pulchritudo* und *suavitas*) unmittelbar aufeinander, wobei die eine Schönheit (*pulchritudo*) regelrecht durch die andere (*suavitas*) definiert wird. Es zeigt sich aber zugleich, dass hier wohl eine wesentliche Differenz gedacht ist (eine, die sich nicht zwingend an die getrennte Begrifflichkeit heftet), da der wesentlichen Qualität des Körpers der irgendwie ephemere Eindruck der farblichen Eigenschaft gegenüberzustehen scheint.

An anderer Stelle wird diese Differenz der Schönheit sogar noch wesentlich eingehender betrachtet und erläutert – nämlich in *De musica*.¹⁰³ Die Nachtigall, so heißt es dort, singe im Frühjahr «wunderschön» – also (im Originaltext) in einer Doppelformel gefasst: *numerosus et suavissimus* (De mus. I.IV.5: «zahlhaft und überaus süß»). Dabei ist weder das Sinnliche schlecht noch dessen Süße. Im Sinnlichen nämlich, so führt Augustinus im Weiteren aus, finden sich ebenfalls zahlhaft gedachte Spuren der Vernunft, so dass – in der rationalen Erkenntnis – nichts (nicht einmal das Hässliche) der wahren Schönheit entbehren könne, die sich den Zahlen (*numeri*) verdanke (De mus. VI.XVII.56: *qui certe numeri minus minusque pulchri esse possunt, penitus vero carere pulchritudine non possunt*).¹⁰⁴ Als *numeri*¹⁰⁵ bezeichnet Augustinus im Rahmen seiner Argumentation Zahlen, Zahlenverhältnisse und Proportionen sowie konkrete Rhythmen. Doch auch wenn Augustinus die *musica* als Theorie – «rhetorisch-literarischer Schachzug»

102 Augustinus aber nimmt damit wohl eine Formulierung bei Cicero auf, die ihrerseits wieder auf stoische und andere antike Traditionen zurückgehe (cf. Eco, Kunst, S. 49).

103 Der vielleicht wichtigste Beitrag des Kirchenvaters zur Schönheit, der Traktat *De apto et pulchro* (wohl um 380), ist leider verloren. Cf. Hentschel, *De musica*, S. IX. Gleichzeitig werden die Ansichten, die Augustinus in diesem «Jugendwerk» vertritt, in *De musica* aufgegriffen, dabei revidiert und gleichzeitig vor einem christlich-theologischen Hintergrund entwickelt. Hentschel, *De musica*, S. XI (mit Verweis auf Conf. IV.XIII.20 und IV.XV.24).

104 Dabei charakterisiert die Süße ihrerseits die Erfahrung Gottes, so dass damit nicht allein Irdisches erfasst wird (De mus. VI.XVI.52, mit dem Psalmen-Zitat: *Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus*).

105 Zur Komplexität des Begriffs cf. Dragonetti, nombre, und Heilmann, Boethius, S. 140–143, sowie die erhellenden Ausführungen zur Zahlhaftigkeit in Augustins *De musica* bei Hentschel, *De musica*, S. XV–XIX; zur griechisch-antiken, pythagoreisch-platonischen Grundlegung Lohmann, Musiké.

des Autors¹⁰⁶ – von den Versfüßen herleitet, deren Rhythmen den Ausgangspunkt der Betrachtungen darstellen,¹⁰⁷ wird dieser sprachliche Ansatz alsbald hin zu den reinen Proportionen (die sich eben in der klingenden, irdischen Musik am einfachsten aufzeigen lassen) überstiegen. Die *numeri* bilden bei ihm nicht hintergehbare, intelligible Entitäten, deren – gemäß pythagoreisch-neuplatonischer Tradition vorgestellte – gottgewirkte Gesetzlichkeit letztlich Schönheit bewirke.¹⁰⁸ Gleichzeitig gelten sie als konkrete Manifestationen der *ratio* – wodurch sie sich im Grunde als der mathematische Aspekt des *lógos* erweisen. Im Hintergrund steht eindeutig der *lógos*, der das neuplatonisch-christliche Weltbild des frühen Mittelalters noch ganz entscheidend prägt.¹⁰⁹ Von daher ist es, um der *ratio* gerecht zu werden, unumgänglich, die Schönheit mit der «Reinheit und Wahrheit des Verstandes» wahrzunehmen (De mus. I.IV.9: *intellectus puritate ac veritate*). Zwar beurteilt der Mensch das Schöne zunächst ebenfalls mit den natürlichen Sinnen, wie sie auch die Tiere besitzen, dem folgt aber eine tiefere Einsicht (*intellegere*) in die grundlegenden Gesetzmäßigkeiten der die Schönheit eigentlich generierenden *numeri*. Dieses rationale Verständnis, und darauf läuft die Argumentation an dieser Stelle des ersten Buches hinaus, kann als *musica* bzw. als *scientia (bene modulandi)* bezeichnet werden. Entscheidend ist dabei vor allem, dass diese durchaus genussgeleitete Erkenntnis aus freien Stücken zum Höheren hin überstiegen wird: Und diese Zweckfreiheit der Beschäftigung ist überhaupt das vornehmliche Kriterium der *musica* als *disciplina*.

Augustinus etwa folgt mit seinem Ansatz einer platonisch-pythagoreischen Tradition, in deren Zentrum – quasi als Sinnbild und gleichzeitig Manifestation unveränderlicher, ewiger Wahrheiten – Zahlen und Zahlenverhältnisse (Proportionen oder *numeri*) stehen. Demnach wird in allem, was nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet ist (Sap. 11.20), eine Harmonie erkennbar, die logisch-rational erklärt werden kann; und letzten Endes verweisen die wohlgeordneten Proportionen auf eine «objektive Harmonie des Geschaffenen», die sich Gott, dem höchsten Musiker, verdanke.¹¹⁰ Die strukturierenden Zahlen, mit denen sich schließlich auch die Schönheit begründen lässt, haben in der Zahl Eins ihren Ausgangs- und Endpunkt.¹¹¹ Das Verhältnis von 1 : 1 stellt in dieser Vorstellung, in der die Eins mit dem Göttlichen in unmittelbarer Verbindung steht, einen

106 Hentschel, *De musica*, S. 177 in Anm. 1.

107 Der erste Satz des Traktats lautet im Übrigen: *Modus, qui pes est?* (De mus. I.I.1: «Welcher Versfuß ist ‹Modus› [lat. für ‹Art und Weise, Maß›]?») Das zeigt zugleich, wie stark die *musica* als Denkmodus auch sprachliche Aspekte berührt und diesen eigentlich sogar zugrunde liegt.

108 Cf. Hentschel, *De musica*, S. XV–XIX.

109 Im Hoch- und Spätmittelalter wird die zahlhaft-logische Vorstellung durch eine zunehmend bedeutende Metaphysik des Lichts ergänzt (cf. Assunto, *Theorie*, S. 98; Eco, *Kunst*, S. 67 ff.).

110 Assunto, *Theorie*, S. 93.

111 Cf. Dragonetti, *nombre*.

Ausdruck höchster Ruhe und erstrebenswerter Einheit dar.¹¹² Die minutiösen Berechnungen der Intervalle im Rahmen der *ars musica* dienen dabei vor allem der Demonstration der sinnlich nachvollziehbaren Zahlhaftigkeit perfekter Schönheit: Die Mischung aus mathematischer Simplizität (bei gleichzeitiger Vollkommenheit) sowie akustisch ausgesprochen hohem Konsonanzgrad macht den Sinnen wieder zugänglich und tatsächlich erfahrbar, was zahlhaft-mathematische Wahrheit ist: «Dinge, die sich nicht verändern, ewige Wesenheiten, körperlos und unzerstörbar, unabhängig von den unzulänglichen Sinnen, vollständig durch den Geist faßbar».¹¹³ Darüber hinaus lassen sich die Intervalle als ganzzahlige, rationale Verhältnisse darstellen: 2 : 1 für die Oktave, 3 : 2 für die Quinte und 4 : 3 für die Quarte; es kann also kaum verwundern, dass den Pythagoreern die Tetraktys, die Pyramide aus 1, 2, 3 und 4 (mit der 10 als Summe, jeweils 4 als Seitenlänge und einer quasi natürlichen Hierarchisierung der Intervalle) ein Heiliges darstellte, auf das sie sogar geschworen haben (siehe Abb. 1).¹¹⁴

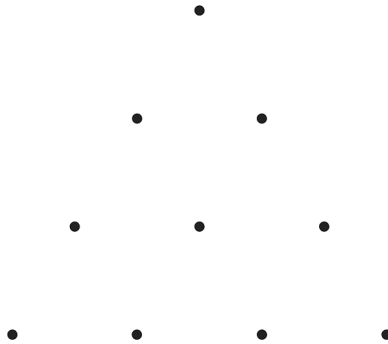


Abb. 1 Die Tetraktys

112 Die unterschiedlichen Verhältnisse streben dabei regelrecht zur Einheit, zu Gott: «Dieses harmonisierende Zusammenfügen wird im christlichen Mittelalter von dem Gesetz der Liebe und Gleichheit bestimmt, denn es allein sichert bzw. offenbart in allen Bereichen des Kosmos und der menschlichen Existenz die *reductio ad unum*» (Sziráky, Éros, S. 383). Auch Augustinus betont, dass die Zahl aus dem Einen hervorgeht, «und sie ist aufgrund von Gleichheit und Ähnlichkeit [*similitudine*] schön und in eine Ordnung eingebunden» (De mus. VI.XVII.56: *Numerus autem et ab uno incipit et aequalitate ac similitudine pulcher est et ordine copulatur*).

113 Kitto, Griechen, S. 157.

114 Cf. Kaden, Das Unerhörte, S. 102. Zum Schwur «Bei dem, der die Tetraktys unserer Weisheit fand, welche [sc. die Tetraktys] die Quelle und Wurzel der immerfließenden Natur innehat» und in Bezug auf die mittelalterliche Rezeption (am Beispiel von Boethius, De inst. mus.) Heilmann, Boethius, S. 230–242, die zugleich erläutert, weshalb die Zahlentheorie an dieser Stelle so eng mit der Philosophie verbunden ist. Zur griechischen Tradition Lohmann, Musiké, sowie zur Bedeutung der Tetraktys bei Augustinus cf. Hentschel, *De musica*, S. XVII mit Anm. 13.

Die rationalen Grundlagen des Schönen bestimmen entsprechend die Vorstellung einer rationalen Schönheit: Da sich die «Süße» der perfekten Konsonanzen (das heißt: die angenehme Wirkung auf die Sinne) ganzzahligen Verhältnissen verdankt, scheint es einen rationalen Schlüssel zur Schönheit zu geben, so dass sich nicht nur der Wohlklang (*suavitas*) rational begründen lässt. Es ist, als dienten die Zahlen nicht der Darstellung, sondern wären – in ihrer Unveränderlichkeit – der Grund für die Perfektion. Im Gegensatz also zur Ästhetik (cf. Kant, KdU, Folgerung aus dem zweiten Moment § 9) kann die Schönheit hier tatsächlich auf Begriffe gebracht werden: Über wahre Schönheit kann diskutiert werden, da nur wahrhaft schön ist, was begründbar ist. Mit dem Einblick in die rationalen Grundlagen der wahren Schönheit zeigt sich zugleich die verstandesmäßige Auseinandersetzung mit dem Wohlgefallen. Mehr noch aber wird darin die Fähigkeit der Sinne charakterisiert, etwas Vollkommenes wahrnehmen – und sogar beurteilen – zu können. In den Sinnen nämlich wirke die Schönheit ganz direkt, da der Mensch ja nach Gottes Ebenbild erschaffen ist. Und mit der zahlhaften Struktur und dem göttlichen Ursprung der Seele ist immer ein Bezug zu Gott gegeben:

Obwohl sich diese Zahlen zunehmend vom Schönen entfernen können, so können sie doch nicht völlig der Schönheit entbehren. Der übergute und übergerechte Gott aber missgönnt niemandem seine Schönheit, ob sie in Verdammung, in Rückkehr oder im Verweilen einer Seele hervorgebracht werden.

(De mus. VI.xvii.56)

(qui certe numeri minus minusque pulchri esse possunt, penitus vero carere pulchritudine non possunt. Deus autem summe bonus et summe iustus nulli invidet pulchritudini, quae sive damnatione animae sive regressione sive permansione fabricatur.)

Was bei der Auseinandersetzung mit dieser «Schönheit» allerdings nicht unbedingt sofort auffällt, ist die Fülle der Begriffe, die faktisch zur Bezeichnung von Qualitäten, sinnlichen Wahrnehmungen, Eindrücken und Objekten zur Verfügung stehen und verwendet werden. Die Konzentration auf das abstrakte Konzept von Schönheit nivelliert mitunter die sprachlich-lexikalische Vielfalt, die sich in den Texten finden lässt:¹¹⁵ In den lateinischen Quellen steht (im Zusammenhang mit der Wahrnehmung und der Qualität) neben *pulcher* und *pulchritudo* (schön bzw. Schönheit) auch *suavis* (süß, lieblich), *dulcis* (süß, angenehm) oder gar *formosus* (schöne Gestalt, Schönheit) etc. Es ließen sich weiterhin viele

¹¹⁵ Cf. die Kompilationen relevanter Passagen bei DeBruyne, Etudes, sowie Assunto, Theorie, oder Tartakiewicz, Ästhetik, die letztlich (vor allem auch in den Übersetzungen lateinischer Quellen) eine enorme Vielfalt von Lexemen auf eine Schönheitskonzeption beziehen.

Begriffe finden, die – in einem bestimmten Kontext – die Bedeutung von «Schönheit» annehmen. In der spekulativen Theorie der Schönheit, die auf den mathematischen Konzepten der Pythagoreer beruht, kann aber vor allem auch «Zahlhaftigkeit» (*numerositas*) zum Synonym für Schönheit werden.¹¹⁶ Dadurch wird einerseits die rationale Ebene des Schönen betont, und andererseits zeigt sich zugleich eine ethische Dimension der Vorstellung, da die Verbindung mit dem Guten und Tugendhaften nicht künstlich erzeugt wird, sondern den Begriff eigentlich definiert.¹¹⁷ Darauf wird später noch ausführlich einzugehen sein,¹¹⁸ doch ist zu betonen, dass die Differenz von gut und schlecht auch in Bezug auf die Schönheit eine ganz entscheidende Rolle spielt, dass sich diese Unterscheidung aber nicht *tel quel* auf die Differenz von sinnlich wahrnehmbaren und rational-ethisch bestimmten Erscheinungen übertragen lässt. Auch sinnliche Erscheinungen sind – vornehmlich im Rahmen platonischer Ideale – rational, da ihnen die Zahlen zugrunde liegen, die vom Verstand erkannt werden können.¹¹⁹

Mit der konsequenten Differenzierung der Schönheit in den sinnlich wahrnehmbaren Eindruck bzw. die Wirkung (alles, was mit *sensus* zusammenhängt) und eine ethisch-rationale Bewertung bzw. eine regelrecht ontische Qualität (was durch die *ratio* definiert ist) kann das Sinnliche selbst differenziert werden. Wenn Eco die *suavitas* mit Augustinus (*De ordine*) den niederen Sinnen zuordnet und gegenüber der *pulchritudo* abwertet,¹²⁰ ist dadurch keine Generalisierung

116 Ernst, Liber, S. 444. Umgekehrt stellt sich die Versprachlichung des Schönen in der griechischen Antike dar: Im Gegensatz zur lateinischen Sprache nämlich ist im Griechischen das Gute (*agathos*) schon begrifflich untrennbar mit dem Schönen und Angenehmen (*kálos*) vermischt, so dass die konzeptuelle Differenzierung von schön und gut sprachlich im Grunde aufgehoben wird – wenn sie nicht (etwa in modernen Übersetzungen) durch Interpretation evident gemacht wird (cf. etwa Kitto, Griechen, S. 137 f.). Das betrifft nicht nur die Synthese in der *kalokagathía*, sondern bereits in der Verwendung von *kálos* für das, was heute vor allem unter ästhetischen Gesichtspunkten bewertet wird.

117 Cf. Kitto, Griechen, S. 137–141, der *kalón* mit «unserer vollen Bewunderung wert» wiedergibt (S. 138) und so die absolute Ungeschiedenheit von *schön* und *tugendhaft* oder *ehrenwert* betont.

118 Die Bedeutung (und Aufnahme) der Theorie differenzierter Schönheit in der volkssprachigen Dichtung wird hier weiter unten ausführlich behandelt (cf. hier den Abschnitt C sowie Kap. VI.B, IX.C und D).

119 Cf. Ernst, Liber, S. 444.

120 Eco, Kunst, S. 118. Unter der Überschrift «Die ästhetische Emotion» beschreibt Eco das Verhältnis von Subjekt und Objekt in dem, was er unter ästhetischem Erleben im Mittelalter versteht. Die Entsprechung von Kunst und Wahrnehmung (von Physis und Psyche) sei immer schon verhandelt worden: «Und Augustinus schrieb dann auch, in *De ordine*, ästhetischen Wert allein den visuellen Empfindungen und den moralischen Werten zu (beim Gehörsinn und den niedrigen Sinnen gibt es nicht *pulchritudo*, sondern nur *suavitas*)» (Eco, Kunst, S. 117 f.). Mit der Differenzierung von angenehm und wahr bzw. richtig löst sich diese einfache

möglich: Die Unterscheidung von gut und schlecht verläuft nicht zwischen Sinnlichem und Ethisch-Rationalem, sondern *jeweils* durch das sinnlich und ethisch-rational Bewertete. Der übersüße Gott wird als *suavitas* erfahren; und *pulchritudo* findet sich «hinab bis zur niedrigsten Verderbtheit des Fleisches»¹²¹ – sie muss nur erkannt werden (können). Es zeigt sich somit, dass wahre Schönheit zwar nicht sinnlich erkannt, dennoch erlebt und mit dem Verstand sogar genossen werden kann. Die Definition körperlicher Schönheit von Augustinus, die Eco gleichfalls zitiert, setzte ja gerade beide Begriffe – im Zusammenhang mit dem Sehen – in eine enge Beziehung zueinander: Körperliche Schönheit (*corporis pulchritudo*) bestehe laut dem Kirchenvater eben «im [verstandesmäßig] richtigen Verhältnis der Teile zueinander in Verbindung mit einer gewissen [sinnlich erlebbaren] Lieblichkeit der Farbe» (*congruentia partium cum quodam coloris suavitate*). Allerdings obliegt die Bewertung des Sinnlichen dem rationalen Verstandesurteil; das heißt, die Bewertung steht der sinnlichen Erscheinung nicht (als *das* Gute) gegenüber, sondern ist Voraussetzung dafür, den Wert der Erscheinung zu erkennen: Der Verstand bestimmt eigentlich den Wert aller Erscheinungen – auch den des Schönen. Dadurch aber wird es, anders als im Rahmen ästhetischer Theorien, möglich, die Schönheit zu begründen.¹²²

2. Begründung der Schönheit

Mit der Vorstellung der Begründbarkeit des Schönen und der Schönheit eröffnet sich nun eine weitere Dimension des sinnlich Wahrnehmbaren. Die Theorie der *numeri* unterläuft somit in gewisser Weise jeden Versuch, den Schönheitsbegriff mit einer ästhetischen Theorie adäquat zu erfassen. Da sich die Ästhetik aber (aus soziologischer Perspektive) ohnehin als eine vornehmlich begründende und legitimierende Theorie eigentlich im Sozialen definierter Werte erwies, ist deren Erklärungspotenzial nur bedingt gültig. Auch die Differenzierung der Schönheit, die letztlich als Resultat differenzierter Wahrnehmung begriffen werden muss, betrifft ja nur die Einstellung zu den Erscheinungen, nicht die Schönheit selbst. Von daher scheint es zunächst so, als träten Schönheit und Wahrnehmung in der theoretischen Diskussion letztlich doch auseinander, da Letztere immer nur als Bewertung von Qualitäten auftritt. Bereits Kant aber hat gesehen – und die so-

Klassierung indes auf: Da es um die Ordnung geht, steht die wahre Schönheit (bzw. die *schöne Wahrheit*) entsprechend im Vordergrund.

¹²¹ Augustinus, De mus. VI.XVII.56: *usque ad infimam carnis corruptionem*.

¹²² Kant hingegen bestimmt, dass schön sei, «was in der bloßen Beurteilung (nicht in der Sinnenempfindung, noch durch einen Begriff) gefällt» (KdU § 45); Antike und Mittelalter hingegen zeichnen sich dadurch aus, dass sie auch das Schöne noch auf einen Begriff bringen *können*: Schönheit erweist sich in dieser Vorstellung tatsächlich (noch) als die «Anschaubarkeit des Wahren und des Guten» (Assunto, Theorie, S. 70).

ziologische Theorie bekräftigt diese Ansicht –, dass Qualitäten durch das wahrnehmende Subjekt nicht eigentlich erkannt, sondern konstruiert werden. Damit könnte tatsächlich ein berechtigter Einwand erhoben werden gegen eine soziologische Lesart antik-mittelalterlicher Theorien der Schönheit und des Schönen, die in der Annäherung an Gottes Schöpfung die Objektivität rationaler Qualitäten belegen wollen. Es hatte sich aber bereits gezeigt, dass die Theorie – und auch die Theorie Kants – der Alltagserfahrung und der enormen Wirkung dessen, was eigentlich nur bewertet wird, diametral gegenübersteht. Mit der Theorie wird demnach nicht das Wesen der Schönheit greifbar, sondern der theoretische Reflex auf das Erleben von Schönheit.

Reflexe auf das Erleben von Schönheit aber lassen sich – ist der Blick einmal darauf abgestellt – vielfach nachweisen. Vor allem in den Texten zur Musik und zur Musiktheorie (*ars musica*), das hat sich schon in Bezug auf Augustinus gezeigt, spielen Schönheit und sinnliche Wahrnehmung eine wesentliche Rolle. Anhand der Traktate zur *ars musica* sollen die Zusammenhänge von Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung im Folgenden entsprechend paradigmatisch vorgestellt werden, nicht zuletzt, weil der Musiktheorie – wie sich im Folgenden zeigen wird – eine zentrale Rolle bei der Vermittlung dieser Vorstellungen zukommt. Wie zentral die Untersuchung der Sinne und der Wahrnehmung bei der Betrachtung von Schönheit ist, zeigt sich schon in den ersten Sätzen aus *De institutione musica* von Boethius (Anfang 6. Jahrhundert).¹²³ In dem Text geht es – sehr akribisch – um die Töne, um die zahlmäßige Beschaffenheit der Klänge und um die mathematisch-physikalische Begründung von Konsonanz und Dissonanz. Den Einstieg zu dieser präzisen Darstellung bildet jedoch eine Auseinandersetzung mit dem Sinnesvermögen, insbesondere (aber nicht ausschließlich) mit dem Hörsinn. Der erste Satz lautet entsprechend:

Die Wahrnehmung ist gewissen Lebewesen derart unmittelbar und natürlich gegeben, dass ohne diese ein empfindungsfähiges Wesen nicht [als solches] erkannt werden kann.

(De inst. mus. I.1)

(Omnium quidem perceptio sensuum ita sponte ac naturaliter quibusdam viventibus adest, ut sine his animal non possit intellegi.)

123 Der Musiktraktat des Boethius zählt allein auf der Grundlage der handschriftlichen Überlieferung zu den verbreitetsten überhaupt und kann in Bezug auf die Musikvorstellung und die *musica* als einer der wirkmächtigsten Texte vom 7. bis etwa zum 16. Jahrhundert gelten (cf. Bernhard, Überlieferung, bes. S. 24–31 mit der Auflistung überlieferter Handschriftenzeugnisse).

Wesentlich für die *ars musica* aber ist, dass der *sensus* zwar eine durchaus wichtige Rolle spielt – denn ohne die Sinne könnte der Mensch die Umwelt nicht wahrnehmen –, dass sich die Auseinandersetzung dann aber in erster Linie auf die *ratio*, die rationale Urteilskraft, konzentriert: Es geht eben nicht nur um den Genuss, sondern um die Wahrheit, die Erklärung des Genusses und – ganz dezidiert im Rahmen der *musica* – um ethische und moralische Zusammenhänge. Der Zusammenhang von zahlhafter Ordnung der Welt (Kosmos) und den Modi der Erkenntnis wird nämlich *in extenso* im Rahmen der *ars musica* verhandelt. Die spekulative Theorie der *musica* hat dabei – der vertraute Name wird hier zum *false friend* – mit Musik im nachromantischen Sinne kaum mehr etwas gemein. Während Musik seit dem 19. Jahrhundert – ausgehend vom Ideal absoluter Kunst – etwa als «tönend bewegte Form» beschrieben werden konnte,¹²⁴ liegt der mittelalterlichen Ausprägung der *musica* eine völlig andere Vorstellung zugrunde: Es geht um ganzheitliche Vorstellungen von kosmologischen Aspekten, die den sinnlichen Klang auf rationale und theologische Konzepte beziehen. Die Beschäftigung mit der *musica* umfasst demnach weniger Ton- und Taktarten, Harmonien und ihre Wertigkeit in Bezug auf eine Tonika – oder gar spezifische Gattungen. In den Texten von Aristoxenos (4. Jahrhundert v. Chr.), Augustinus (4. Jahrhundert), Boethius (6. Jahrhundert), Regino von Prüm (10. Jahrhundert), Guido von Arezzo (11. Jahrhundert) oder auch noch Johannes de Grocheio (13. Jahrhundert) geht es zwar – in mitunter spezifisch pointierten oder scheinbar gegensätzlichen Ausprägungen – durchaus um Tonarten und Intervalle, um Rhythmik und Melodik, um Harmonie und Proportion; diese Aspekte aber werden alle im Hinblick auf ihre rationale Beschaffenheit und Erkennbarkeit betrachtet, weniger im Hinblick auf die Analyse oder Produktion eines Werkes.¹²⁵ Das eigentliche Erkenntnisinteresse liegt somit im Grunde jenseits der

124 Hanslick, «Vom Musikalisch-Schönen» (1854). Diese Vorstellung von Musik hat sich seit Hanslick natürlich weiterentwickelt. Cf. Kaden, *Das Unerhörte* (mit dem Untertitel: «Was Musik ist, was Musik sein kann»), der die Pluralität jener Vorstellungen, die mit dem Begriff verbunden werden, nicht nur diachron, sondern – auch in der Moderne – durchaus synchron nachweisen kann.

125 Athanasius Kircher verankert die bereits modern anmutende Musiktheorie in seiner *Musurgia universalis* 1650 (wieder) in kosmologischen Vorstellungen, wenn er in der Widmung betont: «Es stellt sich dem scharfen Blick Eurer Majestät die *Große Kunst der Konsonanz und Dissonanz*, durch die vor allem Euer Deutschland, die Mutter des Römischen Reiches und vieler Kaiser, die in unserer Zeit allzu dissonanten Sitten der Christenheit zu einem ruhigen Zusammenklang in Frieden zurückführen soll. Konsonanz kann ohne Dissonanz, Dissonanz ohne Konsonanz nicht bestehen, das lehren Gott, Natur und Politik. Wenn der größte und beste Gott, der in der äußerst weisen Abmessung der Welt alles durch die Zahl unterschied, mit dem Gewicht befestigte und mit dem Maß begrenzte, was tat er anderes als das Amt eines in allen Zahlen absoluten Harmostes ausfüllen?» (*Musurgia, Dedicatio: Sistit se conspectui fulgentissimo Serenitatis Tuae Ars Magna Consoni, et Dissoni, quo potissimum tempore plus nimio*

sinnlichen Wahrnehmung: Im Zentrum stehen vielmehr Fragen nach der wissenschaftlichen Bestimmbarkeit von Qualität, nach der Möglichkeit einer rationalen Erkenntnis von Wahrheit und nach dem Göttlichen.

Die Schönheit als umfassendes Prinzip, mit dem im Rahmen der Musiktheorie die besonders eindringliche Wirkung von Schönheit und Harmonie erklärt wird, hat in der platonisch-pythagoreischen Tradition folglich einen logisch-mathematischen Kern. Bereits im griechischen *lógos* ist, mit dem etymologischen Bezug zum Rechnen, die Zahl enthalten.¹²⁶ Die antik-christlichen Denker übernehmen mit dem Platonismus das zentrale Konzept einer den Kosmos und den im Kosmos positionierten Menschen bestimmenden rational-zahlhaften Ordnung.¹²⁷ Durch die Gottähnlichkeit der menschlichen Seele (und der *ratio*) könne ein zahlhaft gedachter Gott vom Verständigen in reinen und harmonischen Zahlenverhältnissen bzw. als durch diese vertreten erkannt werden. Grundlegend ist dabei der Gedanke, dass Schönes auf Mathematisch-Intelligibles zurückgeht: Etwas Schönes wird demnach aufgrund einer rationalen Schönheit als schön empfunden (sc. angenehm, genießbar). Der Genuss resultiert dabei aus einer Disposition der Sinne, die Schönes aufgrund ihrer Ähnlichkeit mit Gottes Schöpfung (*similitudine*) als angenehm empfinden. Doch muss der sinnliche Genuss dafür (um die qualitativ höherwertige, intellektuelle Schönheit intellektuell erfassen zu können) transzendiert werden. Was demnach einem entsprechend Disponierten *qua* Schönheit gefällt, ist zugleich theologisch gut – und bereits das griechische *kalokagáthia* formuliert diese Engführung von Wohlgefallen und Ethik. In einer begriffsgeschichtlichen Auseinandersetzung mit der *musiké* zeigt sich allerdings, dass der Begriff – als «Musen-Bezügliche» – bereits bei Pindar im 5. vorchristlichen Jahrhundert erscheint. Damit tritt *musiké* neben den älteren Begriff *molpé*, das reine Melos-Machen.¹²⁸ Es zeigt sich jedoch, dass der neue Begriff nicht nur – wie eigentlich schon der ältere – die (körperlich-handlungsorientierte) Ganzheit von Singen, Spielen und Tanzen bezeichnet, denn im Begriff *musiké* ist zusätzlich noch der mythische Kontext gefasst, so dass dem *terminus technicus* für das Melos-Machen ein sachlich identischer, dennoch mythologi-

dissonantes Christianae Reip[ublicae] mores ad tranquillum pacis concentum revocat Tua, et Imperii Rom[ani] et magnorum Principum parens Germania. Consonum sine dissono, dissonum sine consono subsistere nequaquam posse Deus, Natura, Politice, docet. Deus Opt[imus] Max[imus] in sapientissima moderatione mundi, dum numero distinguit omnia, pondere solidat, mensura definit, quid aliud nisi Harmostae omnibus numeris absoluti explet officium?. Cf. dazu Mackensen, Gott.

126 Lohmann, Musiké, S. 2.

127 Mit der Amalgamierung «der Erkenntnis des durch den *numerus* geordneten Mikro- und Makrokosmos [...] und der Welt des christlichen Glaubens» begründet Hammerstein, Musik, S. 120, die folgenreiche «Akzentverschiebung vom antiken zum christlichen Bildungs- und Musikbegriff». Dazu Keller, Augustinus, S. 280–291.

128 Als Verbform wird auch *melpain* gebraucht. Kaden, Das Unerhörte, S. 68.

scher Begriff mit «ideologischer und ethisch-sozialer Orientierungswirkung» zur Seite tritt.¹²⁹ Der Bezug von Singen, Spielen und Tanzen zu den Musen nämlich spiegelt den krassen Gegensatz zu tönend bewegter Form wider, denn er hebt ab auf Regeln des Kultes und religiöser Zeremonien. Obzwar die *ars musica* nur noch «einen schwachen Abglanz [davon] bewahrt hat»,¹³⁰ findet sich in den Traktaten der lateinischen Antike und des frühen Mittelalters dennoch – und zum Teil sogar gesteigert – die harmonische Einheit von All und Seele (*kósmos* und *psyché*), von Wort und Klang, von Grammatik und Mathematik, «die der λόγος [*lógos*], d. i. der griechische Begriff der ‹Sprache›, zugleich formuliert und ist».¹³¹ Daraus resultiert für die mittelalterliche Theorie, dass Fragen der Wahrnehmung stets im Zusammenhang mit theologisch-ethischen Aspekten stehen, die über ein rein sinnlich-subjektives Erleben hinausweisen (können). Die intellektuelle Betrachtung setzt sich dabei nur nachrangig mit der objektiven Erscheinung auseinander; zentral für die anagogische Auseinandersetzung mit Dichtung und Musik ist die Betrachtung des eigenen Genussempfindens als Möglichkeit, göttliche Wahrheit zu erleben und nicht einfach um ihrer selbst willen zu genießen.

C. Schönheit und Wahrheit

Die göttlichen *numeri* (die in den Sinnen *und* im Sinnlichen sich befindend gedacht werden) fordern nun die *ratio* des Menschen regelrecht ein – und heraus, denn es gilt, die eigentliche Bedeutung des Schönen (bzw. der ganzen Schöpfung) zu erfassen.¹³² Diese Bedeutung (sc. Sinn bzw. *ratio*) sei im Schönen durchaus präsent; und von daher sei sie als göttliche *ratio* oder als *numeri* im Sinne einer Manifestation des göttlichen (Ordnungs-)Willens konkret erfahrbar: «Letztlich sollen die mathematischen Wissenschaften zu einer Erkenntnis des Göttlichen führen, das sich in der Ordnung der Schöpfung ausdrückt».¹³³ Es gibt jedoch auch Schönes, das nicht gut wirkt. Schönes ist zwar immer schön – gerade, weil es schön (das heißt *zahlhaft*) ist, denn aufgrund der göttlichen Ordnung, die allem Geschaffenen zugrunde liegt, kann nichts («hinab bis zur niedrigsten Verderbtheit des Fleisches»; De mus. VI.XVII.56: *ad infimam carnis corruptio-*

129 Kaden, *Das Unerhörte*, S. 69.

130 Lohmann, *Musiké*, S. 1.

131 Lohmann, *Musiké*, S. 1.

132 Cf. De mus. VI.XVII.56; in De mus. VI.XIV.48 allerdings wird bereits deutlich, dass der eigentliche Wert in der Seele selbst begründet liegt, «weil wir Gott im Innern besitzen, wo alles, was wir lieben, sicher und unveränderlich ist» (*nostra gaudia collocemus habentes in intimo deum, ubi certum est et incommutabile omne, quod amamus*).

133 Hentschel, *De musica*, S. XI; cf. De mus. VI.XVII.58.

nem) der zahlhaft-intelligiblen Schönheit entbehren, die es zu erkennen gilt.¹³⁴ Dabei kämpft die Seele aber mit dem Körperlichen, denn sie ist mitunter verstrickt in Empfindungen, die sie von ihrer eigentlichen Ordnung ablenken. Was demnach den Sinnen gefällt (mithin als schön empfunden wird, nicht aber rational begründet und also wahrhaft schön ist), kann die Seele unterhalb der Wahrnehmungsschwelle beeinflussen und von der Wahrheit entfernen. Das größte Bemühen der Theoretiker gilt demnach der Erkenntnis des Wahren – auch in Bezug auf die zahlhaft gedachte Schönheit.

Gleichzeitig aber, da die Theorie – mit der Schönheit bzw. dem entsprechend erlebten Wohlgefallen als Konkretisierung bestimmter Normen und Werte – rational begründbar erscheint, hat sie praktisch einen regelrecht normativen Charakter. Die Begründbarkeit der Ordnung ist somit spekulativ, und dennoch ist sie zugleich für den praktischen Umgang mit Schönerem relevant: Die Möglichkeit nämlich, etwa in den Intervallen der klingenden Musik perfekte Zahlenverhältnisse (*numeri*) sinnfällig als Wohlklang zu erleben, setzt die Theorie in eine ganz spezifische Relation zur Praxis.¹³⁵ Jede sinnlich wahrnehmbare Schönheit nämlich, die nicht auf einen Begriff gebracht (das heißt: rational begründet) werden kann, erscheint in dieser Perspektive zwangsläufig als defizitär. Obgleich die Argumentationen der Autoren im Einzelnen unterschiedlich akzentuiert sein können, kann die Vorstellung zahlhafter Ordnung als zentraler Aspekt der Auseinandersetzung mit Schönheit, Wohlgefallen und Genuss gelten.¹³⁶ Während aber etwa bei Boethius, der – zumindest im überlieferten Teil seiner Musiktheorie – kein großes Gewicht auf die theologischen Implikationen legt, der ethische Aspekt sehr stark auf das menschliche Miteinander ausgerichtet ist,¹³⁷ betont Augustinus in seinen Ausführungen zur *musica* mit dem Seelenheil vor allem theologische Aspekte.¹³⁸ Zwar liegen beiden Argumentationen identische Vorstellungen zugrunde, auf welche sich die Zielrichtungen stützen: Jeweils geht es um rationale Ordnungen, die erkannt, bestimmt und bewertet werden müssen. Die Konzeption der Ordnung bei Augustinus aber zeitigt insofern einen enormen Einfluss auf die Vorstellung von Schönheit, als der Kirchenvater unter dem Be-

134 Der Seele ist es göttliches Gebot – und eigentlich inneres Bedürfnis –, sich Gott zuzuwenden; denn nur in der «Süße der Ewigkeit» (De mus. VI.xvi.52: *suavitate aeternarum*) findet die Seele, was sie sucht – nämlich Beständigkeit und Ruhe.

135 Cf. dazu ausführlich auch hier Kap. VIII.B.2 und IX.C.

136 Spitzer, *Ideas*, S. 13, betont: «Thus the element numbers, guaranteeing beauty, order, and measure to the cosmos, is the one important and lasting element of the world soul, and consequently of the human soul: a beauty hidden to mortal man, though graspable by the mathematically trained philosopher and musicologist.» Cf. dazu auch Heilmann, Boethius, S. 259 f., oder Haas, *Denken*, S. 54 f.

137 Das wird in aller Deutlichkeit von Heilmann, Boethius, herausgearbeitet.

138 Das legt Hentschel, *De musica*, in seiner Einleitung sehr gut dar.

griff der *musica* pythagoreische Rationalität und christliche Liebe synthetisiert:¹³⁹ Während die Pythagoreer *musica* mit Ordnung identifizieren, das Christentum *musica* mit Liebe, läuft die *musica* bei Augustinus quasi auf die platonisch ausgegerichtete Identität von Ordnung und Liebe hinaus.¹⁴⁰ Das erste Gebot der christlichen Lehre, vor allem Gott und den Nächsten zu lieben,¹⁴¹ erhält seine ethische Dimension vornehmlich durch diesen Bezug zur göttlichen Ordnung: Aus der rational erkennbar gedachten Wahrheit resultiert zugleich – so lässt sich Augustinus (nach De mus. VI.xiv.43–xvii.59) paraphrasieren – die Verpflichtung für den Menschen, das, was den Sinnen nur gefällt, unbedingt mit der Vernunft auf den Wahrheitsgehalt hin zu prüfen.¹⁴² Die Schwierigkeit bei dieser Erkenntnisleistung besteht jedoch darin, dass der Mensch in diese Ordnung eingebunden und unweigerlich ein Teil selbiger ist. In der Erkenntnis muss er die Ordnung demnach von seiner Position aus rekonstruieren (De mus. VI.xi.30), was ausnahmslos die Vernunft leisten könne. Dadurch aber, dass die zahlhaft geordnete Welt nicht nur Ähnlichkeiten mit dem Verstand (der Seele bzw. der *ratio*) aufweist, sondern schon in den Sinnen als angenehm empfunden werden kann, gehen nur die wenigsten Menschen über das sinnliche Urteil hinaus. Bemüht sich der Mensch indes bei der Erkenntnis nicht um die Wahrheit, bleibt er dem trügerischen Genuss verhaftet.

Der Wahrheit (bzw. der Auseinandersetzung mit der Erkenntnis – und objektiven *Beschaffenheit* – der Wahrheit) gilt das Interesse der christlichen (und bereits antiken) Denker. Die Wahrheit interessiert jedoch weniger in einem abstrakten, wissenschaftlichen Sinne, sondern im Hinblick auf die Erkenntnis der göttlichen Schöpfung. Zwar sind die Sinne (Gottes umfassendem Schöpfungsplan entsprechend) gerade daraufhin angelegt, zahlhaft Strukturiertes erkennen zu

139 Cf. Hammerstein, Engel, S. 121, sowie Spitzer, Ideas, S. 20–34, bes. 20 mit der Herleitung aus antiken Vorstellungen, und allgemein Mausbach, Ethik, S. 174–184. Sehr feinfühlig und mit Bezug zur mittelalterlichen (genauer: Gottfried'schen) Poetik und Poetologie bezieht Sziráky, Éros, diese Vorstellungen auf mittelalterlich-volkssprachige Dichtung.

140 Cf. Spitzer, Ideas, S. 20.

141 Zum Grundsatz «*Primum est: <Audi, Israel: Dominus Deus noster Dominus unus est, / et diliges Dominum Deum tuum ex toto corde tuo et ex tota anima tua et ex tota mente tua et ex tota virtute tua>. / Secundum est illud: <Diliges proximum tuum tamquam teipsum>. Maius horum aliud mandatum non est*» des Neuen Testaments (nach Mk. 12.29–31) cf. bereits Lev. 19,18. Augustinus greift das explizit in De mus. VI.xiv.43 auf, wenn er die Heilige Schrift als Anleitung versteht, «unseren Gott und Herrn von ganzem Herzen, mit der ganzen Seele und dem ganzen Geist zu lieben und unseren Nächsten zu lieben wie uns selbst» (*diligamus deum et dominum nostrum ex toto corde ex tota anima et ex tota mente et diligamus proximum nostrum tamquam nosmetipsos*). Dazu Mausbach, Ethik, S. 198 ff.; cf. auch hier Kap. VII.B.1.

142 Hentschel, *De musica*, resümiert, dass die Vernunft nicht nur dazu diene, «den musikalischen Gegenstand zu analysieren», sondern sich im Rahmen der metaphysischen Erkenntnis zwangsläufig auf sich selbst richtet: «Der Wahrheit Suchende wendet sich also innerlich Gott zu».

können; die Sinne aber sind nicht eigentlich verständig, sondern leiten lediglich ihre Eindrücke – das sinnliche Urteil (*sensus*) – an den Verstand weiter.¹⁴³ Dass die Sinne urteilen, liegt an ihrer Funktion, die Eindrücke der Welt an den Verstand weiterzuleiten. Ihr Unterscheidungsvermögen aber bleibt reduziert auf die einfache Differenz von angenehm und unangenehm (weshalb die Sinne vor allem Wohlgefallen [sc. Genuss, *delectatio*] oder das Gegenteil empfinden). Die Wahrnehmung ist dabei ein wesentliches Charakteristikum der Lebewesen (cf. *De inst. mus. I.1*); doch erst das Vermögen, Sinneseindrücke rational beurteilen zu können, ist es, was den Menschen von den Tieren unterscheidet. Der menschliche Verstand (*ratio*) gilt als jene besondere Kraft, die den Menschen – mit seiner von Gott gegebenen Seele – über alle Kreaturen hebt, auszeichnet und zur Selbsterkenntnis befähigt, denn die Vernunft – als Spitze der Seele – erkennt, welche Rolle der Seele u. a. beim Wahrnehmen zukommt.¹⁴⁴ In Bezug auf die göttliche Schöpfung aber ist der Mensch (seit dem Sündenfall) auf seine körperlichen Sinne zurückgeworfen; eine unmittelbare Erkenntnis der rationalen Ordnung ist dadurch eben nicht mehr möglich.¹⁴⁵ Augustinus etwa setzt die «Reinheit und Wahrheit des Verstandes» (*De mus. I.IV.8: intellectus puritate ac veritate*) über die sinnliche Wahrnehmung. In seiner Darstellung der zahlhaften Grundlagen bedeutet das, dass Zahlen, die sich in den Sinnen befinden, von jenen, die von der Vernunft gebraucht werden, beurteilt werden:

Die Vernunft ergründet also das fleischliche Vergnügen der Seele, das die urteilenden Funktionen für sich in Anspruch nahm, und untersucht – da der Seele die Gleichheit in den Rhythmen von Zeiträumen angenehm ist –, ob zwei kurze Silben (gleich, welche gehört wurden) wahrhaft gleich sind.¹⁴⁶

(*De mus. VI.x.28*)

(*Quaerit ergo ratio et carnalem animae delectationem, quae iudicales partes sibi vindicabat, interrogat, cum eam in spatiorum temporalium numeris aequalitas mulceat, utrum duae syllabae breves quascumque audierit vere sint aequales.*)

Dem sinnlichen Genuss der zahlhaften Schönheit setzt der Kirchenvater den höheren Genuss der rationalen Erkenntnis dieses Genusses bzw. der allgemeinen

¹⁴³ Cf. hier Kap. I.B.2 und Jütte, Geschichte.

¹⁴⁴ Cf. auch Art. «Seele» und «ratio», in: LexMA.

¹⁴⁵ Die *ars musica* dient ebenfalls dazu, den Lesern eine Anleitung zu bieten, «damit sie sich in Liebe zur unveränderlichen Wahrheit dem einen Gott und Herrn aller Dinge anheften, der den menschlichen Geist ohne zwischengeordnete Natur leitet» (*De mus. VI.I.1: atque uni Deo et Domino rerum omnium, qui humanis mentibus nulla natura interposita praesidet, incommutabilis veritatis amore adhaerescerent*).

¹⁴⁶ Cf. Augustinus, *De mus. VI.IX.24*.

Genussfähigkeit entgegen, die sich der von Gott eingerichteten Korrespondenz von *numeri* und *sensus* verdanke. Vor der Erkenntnis aber steht das rationale Urteil, in welchem der Verstand die Wahrheit erkennen soll.¹⁴⁷ Die Wahrheit aber kann – die entsprechenden Aussagen würden, aus dem Kontext gerissen, darüber hinwegtäuschen – nicht allein durch den rationalen Zugang zur Welt bestimmt werden: Der rationalen Grundlage der Welt steht nämlich die ethische Verpflichtung des Menschen gegenüber, sich tatsächlich um deren Erkenntnis – als Wahrheit und Ausdruck der göttlichen *intentio* – zu bemühen. Es zeigt sich dabei, dass die schöne Wahrheit bzw. die wahre Schönheit (*pulchritudo*) zwar durchaus objektiv beschrieben werden kann (*numerositas*), dass sich die Erkenntnis (*ratio*) aber im Grunde mithilfe der Tugenden (*moralitas*) gegen die Unmittelbarkeit der Wirkung (*suavitas*) durchsetzen muss. Der Grund für das Bemühen der Theoretiker um die exakte rationale Beschreibung der Musik liegt dabei in dem historisch vorgestellten ethischen Einfluss der *musica* auf die Moral und die Seele des Menschen.¹⁴⁸ Die Schönheit hat demnach rationale Grundlagen, die den sinnlichen Eindruck erkennbar und begründbar machen. Die Traktate der *ars musica* entfalten im Rahmen ihrer Erklärungen durchaus minutiös diese rationalen Grundlagen, erklären und berechnen die Proportionen und diskutieren (fernab scheinbar von jedwedem praktischen Nutzen) die harmonischen Verhältnisse von Ganz- und Halbtönen; letztlich aber geht es vor allem um ethische Grundlagen:

So kommt es, dass von den vier mathematischen Lehrfächern drei zur Erkenntnis der Wahrheit dienen, während die *musica* nicht nur eine Art der Betrachtung des Wahren darstellt, sondern gleichzeitig mit der Moral verbunden ist.

(De inst. mus. I.1)

(*Unde fit ut, cum sint quattuor mathesos disciplinae, ceterae quidem in investigatione veritatis laborent, musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit.*)

147 Auch Boethius weist im Übrigen darauf hin, dass die Sinne die Gegenstände durchaus – und ganz unmittelbar – erkennen würden: Dreiecke oder Vierecke könnten ohne Mühe von jedem Menschen, der über den Sehsinn verfüge, erkannt werden; das Wesen von Drei- und Viereck aber, ihre wahre Beschaffenheit (*natura*), könne nur der Mathematiker aufgrund seiner wissenschaftlichen Kenntnisse exakt bestimmen (De inst. mus. I.1: *Rursus cum quis triangulum respicit vel quadratum, facile id quod oculis intuetur agnoscit, sed quaenam quadrati vel trianguli sit natura, a mathematico necesse est petat*).

148 Der Bezug zur Ethik ist eben, nicht zuletzt seit der Konzeptualisierung der *musiké* im antiken Griechenland, wesentlich für die grundlegenden Vorstellungen von sinnlicher Wahrnehmung und Schönheit, von erlebter Wirkung und sozialer Praxis.

Im Folgenden müssen demnach, neben der zahlhaft-mathematischen Wahrheit, die ethischen Aspekte von sinnlicher Wahrnehmung und Erkenntnis betrachtet werden.

D. Schönheit und Moral

Die *musica* ist nicht nur für das Verständnis der Töne und Klänge relevant, sondern dezidiert für die Moral (De inst. mus. I.1: *moralitati coniuncta sit*). Die Berechnungen von Intervallen und Konsonanzen, die Boethius im Verlauf seiner Spekulation anstellt, werden am Anfang seiner Argumentation (unter Rückgriff auf Platon) durch die Wirkung der *musica* und ihrer ethischen Funktion begründet: Der Verstand müsse penibel auf die Erscheinungen achten, da selbst kleinste, von den Sinnen nicht unbedingt erkennbare Veränderungen der akustischen Formen enorme Auswirkungen auf die Seele zeitigen könnten. Boethius zitiert zur Illustration ein längeres Dekret, das die Verurteilung des Timothet von Milet durch die Spartaner behandelt (cf. De inst. mus. I.1):¹⁴⁹ Die Verantwortlichen warfen dem Musiker vor, durch die Erweiterung der Kithara um eine Saite die Ohren und Seelen der Jugend korrumpiert zu haben. Das ist insofern zentral, als die Wirkung der Musik, die aus der formalen Gestalt resultiert, das Ethos betrifft, weshalb die je konkrete, sinnlich wahrnehmbare Erscheinung (also z. B. auch die höfische Dichtung) mit Tugenden und – vor der Folie des Tugendadels – mit Ehre zusammenhängt. Deshalb bestimmt Platon, «dass die größte Sorgfalt darauf gelegt werden muss, dass an einer Musik nichts verändert wird, die gut zu den Tugenden passt» (De inst. mus. I.1: *Unde Plato etiam maxime cavendum existimat, ne de bene morata musica aliquid permutetur*).¹⁵⁰ Die Bewertung dessen allerdings, was gut ist und zu den Tugenden passend, sei von daher die wichtigste Aufgabe des Theoretikers und werde am besten dem Urteil verständiger Spezialisten überlassen: Nicht jeder könne – trotz seiner Sinne – beurteilen, was der wahre Wert der Gegenstände sei, denn dieser lasse sich eben nur mittels präziser Berechnungen und ethischer Achtsamkeit bestimmen.

Und was in diesem Sinne passend ist (*bene*), entscheidet schon bei Augustinus der Theoretiker bzw. der *musicus*,¹⁵¹ denn bereits in der Definition der *musi-*

¹⁴⁹ Meyer, *De institutione*, S. 27 mit Anm. 10, nimmt an, dass Boethius (der einzige Zeuge für diesen Text) die Harmonielehre des Nicomachus von Gerasa zitiert, wobei das Dekret selbst wohl eine Fälschung aus dem ersten oder zweiten Jahrhundert vor Christus ist. Zu Nicomachus (1./2. Jahrhundert) cf. Matheison, *Lyre*, S. 390–411.

¹⁵⁰ Boethius bezieht sich hier auf Platons *Staat* (Staat 399–402); cf. Meyer, *De institutione*, S. 25 mit Anm. 7.

¹⁵¹ Der *musicus* ist, das wird in Kap. VI ausführlich erläutert, ein Theoretiker, der sich mit abstrakten Zahlenverhältnissen in der Welt befasst, kein Musiktheoretiker im heutigen Sinne –

ca ist die ethische Komponente enthalten: *Musica* nämlich sei «die Wissenschaft vom richtigen Abmessen» (De mus. I.II.2: *scientia bene modulandi*). Damit wendet Augustinus die *musica* ebenfalls ins Ethische, denn abgesehen von der generellen Ordnung einer Bewegung muss diese jeweils der Situation angemessen sein, so dass man sich nicht etwas eigentlich Richtigem auf die falsche Art bedient (De mus. I.III.4: *incongruenter utitur*). Obwohl das Abmessen aber (das *bene moveri*) immer schon von allem ausgesagt ist, das zahlhaft geordnet wird, kann die Definition als *bene modulandi* nicht unbedingt als tautologisch begriffen werden. Zwar bezieht sich bereits «Abmessung ihrem Sinngehalt nach auf richtige, das heißt zahlhaft geordnete Bewegung»,¹⁵² und diese situative Dimension spielt im weiteren Verlauf von *De musica* keine Rolle mehr; der ethische Aspekt aber hat wohl die Funktion einer in der Einleitung aufgestellten Prämisse, die das ganze Werk und die Argumentation auf ein platonisch geprägtes Fundament stellt. Wesentlich ist jedoch, dass Augustinus am Ende des sechsten Buches darum bemüht ist, den Aufstieg zu den ewigen Wahrheiten und zu Gott nicht allein rational, sondern ethisch zu begründen (cf. De mus. VI.XIII.37–XVI.55). Der Aussage von Hentschel, dass «die Hinzufügung von <richtig> (III.4) in der Definition der Musiktheorie als überflüssig» erscheint, muss demnach entschieden widersprochen werden:¹⁵³ Denn obgleich Augustinus tatsächlich nicht wieder auf die Bedeutung einer praktischen Ethik eingeht, stellen Tugenden doch das Ziel seiner Argumentation dar. Allerdings basiert der «moraltheologische[] Epilog» immer weniger auf musiktheoretischen Aussagen, sondern zunehmend auf «ethische[n] Axiomen des Christentums», was «die sich häufenden Bibelzitate veranschaulichen».¹⁵⁴ Um sich nämlich vom sinnlichen Genuss losreißen zu können, muss sich die ewige Seele von den Eindrücken, die ihr von den Sinnen widerfahren, befreien. Dazu braucht sie jedoch vor allem Klugheit (*prudentia*), dann aber auch Selbstbeherrschung (*temperantia*), Gerechtigkeit (*iustitia*) und Tapferkeit (*fortitudo*). Hentschel selbst fasst die Schlussfolgerungen entsprechend zusammen: «Daß all diese Tugenden auch nach dem Tod Eigenschaften der Seele bleiben, leitet Augustinus aus einer Analyse des Psalms 35 (36) [in De mus. VI.XVI.52 ff.] ab».¹⁵⁵ Während die Tugenden bei Boethius also eher pragmatisch gedacht werden und die *musica* im Bezug zur praktischen Moral der Menschen gesehen wird,¹⁵⁶ richten sie sich bei Augustinus auf die Erkenntnis Gottes, auf das individuelle Seelenheil mithin, weshalb sie (als Seelenkräfte) ihre Funkti-

und schon gar nicht Sänger, Instrumentalist oder Komponist (cf. dazu Boethius, De inst. mus. I. XXXIV).

152 Hentschel, *De musica*, S. XIII.

153 Hentschel, *De musica*, S. XIII.

154 Hentschel, *De musica*, S. XXVI f.

155 Hentschel, *De musica*, S. XXVIII.

156 Heilmann, Boethius, S. 284 ff.

on auch vor Gott nicht verlieren dürften. Die enorme Bedeutung von Tugenden, Ethik und Moral lässt sich hier nur andeuten. Als theoretische, theologische und praktisch-soziale Dimension kommt den Tugenden nämlich eine zentrale Funktion in Bezug auf Schönheit (und also auch Literaturförderung) zu. Es geht um die Bestimmung dessen, was richtig und falsch ist – mit zumindest prinzipiell normativem Anspruch bezüglich des richtigen Verhaltens im Hinblick auf die göttliche Ordnung und des Seelenheils.

Während die Schönheit somit historisch zur absoluten Wahrheit erklärt wird, kann die rational begründete Wahrheit von einem sinnlichen Wohlgefallen unterschieden werden. Die *musica* erweist sich im Hinblick auf Kunst, Schönheit und Sinneswahrnehmung weniger als eine vordergründig auf die Berechnung der Intervalle hin ausgelegte Theorie der Akustik und noch weniger als eine Theorie der Musik (im Sinne tönend bewegter Form), sondern vielmehr als Erklärung der Bedeutung richtiger Wahrnehmung. Der mathematische Aspekt der *musica*, der wohl – je nach Autor unterschiedlich bewertet und mit der Zeit an Bedeutung verlierend – vornehmlich dazu dient, die Rationalität des Wohlgefallens zu demonstrieren, tritt in den meisten Fällen hinter der Bedeutung der Wahrnehmung des Richtigen zurück.¹⁵⁷ Das Verhältnis von Schönheit, Wirkung und Wahrheit aber wird nicht nur bei den Autoritäten der Antike und des frühen Christentums behandelt: Das ganze Mittelalter hindurch werden die Texte nämlich, über eine bloße Rezeption hinaus, immer auch durch neue Ansätze und Tendenzen modifiziert.¹⁵⁸ Die unweigerliche Wirkung des Angenehmen findet sich z. B. in einem für das hohe Mittelalter extrem bedeutenden Traktat zur *ars musica* aus dem 11. Jahrhundert beschrieben und anschaulich ins Bild gesetzt.

Guido von Arezzo behandelt nämlich in seinem *Micrologus* ebenfalls – in zwar ganz eigenständigem Kontext, doch durchaus traditioneller Prägung – die ethische Wirkung der *musica*:¹⁵⁹ Während der Traktat zahlreiche musikprakti-

157 Bei Aristoxenos, Augustinus und Boethius spielen die Berechnungen eine enorme Rolle, sind aber nicht reiner Selbstzweck, sondern resultieren aus dem Bedürfnis, das Angenehme (*suavitas*) durch rationale Verhältnisse (*numeri*) erklären zu wollen. Spätere Auseinandersetzungen mit der *musica* – die zunehmend mit tatsächlich klingender Musik verbunden werden (wie etwa bei Regino von Prüm, Guido von Arezzo oder Johannes de Grocheio) – rekurren auf die traditionellen Konzepte, legen den Fokus aber deutlicher auf praktische Aspekte der Musik. Für das Spektrum mittelalterlicher Musikvorstellungen in Theorie und Praxis cf. die Aufsätze im Band von Hentschel zum komplexen Verhältnis von *musica* und *philosophia*, in dem etwa Bower, Wechselwirkung, S. 183, den «harmonischen Zusammenklang» von Philosophie und Mathematik aufzeigt und Walter, Begriff, S. 66, die «fortschreitende Eroberung ästhetisch nutzbarer Harmoniebeziehungen» als Gegensatz zur Metaphysik anführt.

158 Bernhard, Überlieferung, und ders., Fachschrifttum.

159 «Guido galt schon in der zweiten Hälfte des 11. Jh. als bedeutendster Autor der *ars musica* nach Boethius. Seit um 1100 erscheint sein Name in *Auctores*-Reihen; im Zuge der sich im 12. Jh. etablierenden Trennung zwischen *musica theorica* und *musica practica* wird Guido in wach-

sche Neuerungen präsentiert,¹⁶⁰ bleibt das nur kurz behandelte Verständnis der theoretischen *musica* insgesamt eher traditionell. Die Auseinandersetzung mit dem Einfluss des Angenehmen im XIV. Kapitel (*Item de tropis et virtute musicae*) unterscheidet sich entsprechend kaum von der Argumentation bei Augustinus oder Boethius;¹⁶¹ zumal Guido auf mehrere *loci communes* der Musiktheorie verweist und anmerkt, dass der Arzt Äskulap Kranke durch Gesang heilen können, dass ein von der Musik liebestoll gewordener Jüngling mit der Kithara und entsprechenden Modi auch wieder zur Vernunft gebracht werden könne oder David (nach 1 Sam. 16.14–23) Saul von seinen Dämonen habe befreien können.¹⁶² Dabei bezieht er sich vor allem auf die quasi natürliche Kongruenz von materiellen Erscheinungen, den aufnehmenden Sinnen und der spezifischen Struktur der Seele. Daraus leitet er in einer überaus pointierten, geradezu lyrisch formulierten Nebenbemerkung jedoch eine nicht mehr rational fassbare Wirkmacht der *musica* ab und weist darauf hin, dass «so nämlich [...] die Süße angenehmer Dinge wunderbarerweise durch die Fenster des Körpers in das Herz ein[tritt]» (*Micrologus*, Cap. XIV: *Sic enim per fenestram corporis delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetralia cordis*). Dabei geht es um die besondere Wirkung von Umwelteindrücken auf die Sinne und schließlich um die ethische Bedeutung.

Der ethische Aspekt wird zwar nicht *in extenso* ausgeführt, er wird jedoch im Hintergrund der Ausführungen erkennbar, denn letztlich ist auch das Bezugssystem der individuell erlebten Wirkung das Metaphysische: Die rational nicht mehr bestimmbar Aspekte der *musica* nämlich, jenes Wunderbare der sinnlichen Empfindung, das trotz minutiöser Berechnungen der Proportionen unerklärlich bleibt, werden exklusiv der göttlichen Weisheit unterstellt. Selbst jene Musik nämlich, die im Gottesdienst Verwendung findet, bleibt – in der Reproduktion wirksamer Formen – faktisch unerklärbar:

sendem Maße als Musterautor der praxisbezogenen Musiklehre, nach 1200 auch der *musica plana* im Gegensatz zur *musica mensurabilis* gewertet. Die frühe Rezeption seiner Schriften ist auf den *Micrologus* konzentriert, der von Norditalien aus zunächst in den süddeutschen und nordfranzösischen Raum gelangte und am Ende des 11. Jh. europaweit verbreitet war» (Art. «Guido von Arezzo», in: MGG, Sp. 226).

¹⁶⁰ Cf. Eggebrecht, *Musik*, S. 30–35. Guido entwickelt und präsentiert das heute verwendete Fünf-Linien-System musikalischer Notation und stellt eine Methode vor, neue Musik zu komponieren (cf. *Micrologus* VII: *Quod ad cantum regiditur omne, quod digitur*).

¹⁶¹ Cf. etwa De inst. mus. I.1 zum Einfluss der zahlhaften Ordnung auf Sinne (*sensus*) und Geist (*ratio*) und I.ii: *Tres esse musicas; in quo de vi musicae*. Dazu Bernhard, *Überlieferung*.

¹⁶² Cf. *Micrologus*, Cap. XIV: *Ita quondam, ut legitur, quidam phreneticus canente Asclepiade medico ab insaniam revocatus. Et item alius quidam citharae suavitate in tantam libidinem incitatus, ut cubiculum puellae quaereret effringere dementatus: moxque citharoedo mutante modum voluptatis poenitentia ductum recessisse confusum. Item et David Saul daemonium cithara mitigabat, et daemoniam feritatem huius artis potenti vi ac suavitate frangebat.*

Die Kraft der *musica* nämlich ist nur der göttlichen Weisheit vollkommen einsichtig. Wir brauchen im Lob Gottes lediglich, was wir von dem Geheimnisvollen erfasst haben. Und wir erkennen nur, was wir überhaupt von der Kraft dieser Kunst mit Mühe an Geringstem [...] einsehen können.

(Micrologus, Cap. XIV)

(Quae tamen vis solum divinae sapientiae ad plenum patet. Nos vero quae in aenigmate ab inde percipimus, in divinis laudibus utamur. Sed quia de huius artis virtute vix pauca libavimus [...] videamus.)

Damit wird der *musica* ein Mehrwert attestiert, der eine Reduktion auf die Mathematik und logisch-rational darstellbare Proportionen verhindert.¹⁶³ Es geht eher um den enigmatischen Ursprung der wirksamen Formen, welcher – im theozentrischen Weltbild zwingend – im Bereich des Göttlichen verortet wird: Die Korrespondenz von Schöpfung und Geschöpf (von Makro- und Mikrokosmos) stellt damit einen Zusammenhang dar, der auf den gemeinsamen Schöpfer verweist. Die Wirkung auf die Seele wird somit, auch ohne rationale Durchdringung, zu einer Gewissheit und zu einer eindeutigen Folge göttlicher Vorsehung. Und aus dieser Vorstellung resultiert letztlich die Dringlichkeit einer rationalen, zumindest aber ethisch-moralischen Beschäftigung mit den sinnlichen Eindrücken – um eben zumindest das Geringste des Geheimnisvollen einsehen zu können.

Die Auseinandersetzung mit den Zusammenhängen von Schönheit, Wirkung und Wahrheit lässt sich nun in verschiedenen Konstellationen auch über die theoretischen Traktate hinaus verfolgen: Die Wirkung bzw. die entsprechend wertende Wahrnehmung des Wirkenden wird nämlich auch in literarischen Texten dargestellt – die (das hat bereits die Einleitung verdeutlichen können) gerade ihre eigene Schönheit betonen. Damit können zum einen die theoretischen Äußerungen, die sich in den scheinbar völlig abstrakten Traktaten finden lassen, ganz neu bewertet werden (lässt sich doch eine Aufnahme der Konzepte jenseits spezialisiert-spekulativer Diskurse ausmachen); und zum anderen zeigt sich der extrem weite geistige, geradezu philosophische Kontext, in dem auch die höfische Dichtung und ihre praktische Rezeption verortet werden können.¹⁶⁴ Von daher soll die Aufnahme der Zusammenhänge von Schönheit und Wahrheit anhand

¹⁶³ Die Mehrdimensionalität der *musica* lässt sich auch dem Mythos von Orpheus entnehmen, wie Fulgentius zeigt, denn mit Eurydike sei die tiefe Einsicht unwiederbringlich ans Jenseits verloren, während die beste Stimme weiter in der Welt wirke: *Haec igitur fabula artis est musicae designatio. Orpheus [enim] dicitur oreafone, id est optima uox, Euridice uero profunda diiudicatio* (Mit. lib. III.x).

¹⁶⁴ Cf. dazu die Thesen Jaegers zum Einfluss der klerikalen Kultur auf die weltlichen Machthaber, die er etwa in Humanism, Entstehung oder Patrons vertritt.

einer der intensivsten volkssprachigen Auseinandersetzungen mit den musiktheoretischen Konzepten in der notwendigen Ausführlichkeit vorgestellt werden.

Die schon mehrfach betrachtete Darstellung Gottfrieds von Isoldes sirenenhaftem Gesang erlaubt nämlich, weit über die mythischen Bezüge hinaus,¹⁶⁵ einen Blick in die konkret vermittelten Vorstellungen der *musica*.¹⁶⁶ Die Königstochter bietet ihr Können dem erlesenen Publikum bei Hofe dar, und mit *höfsllicher liste und schoener site, / dâ kürzete s'ime die stunde mite / und mit im manegem an der stete* (Tristan 8036–9; «mit all ihrem Können in höfischer Kunst [*höfsllicher liste*] und feinem Anstand [*schoener site*] unterhielt sie ihn und viele andere dort»). Und weiter heißt es zunächst:

*swaz vröude sî dem vater getete,
daz vröute s'al geliche:
arme unde riche
sî haeten an ir beide
eine saelige ougenweide,
der ôren unde des herzen lust.
ûzen und innerhalb der brust
dâ was ir lust gemeine.
diu süeze Îsôt, diu reine
sî sang in, sî schreip und sî las.
und swaz ir aller vröude was,
daz was ir banekîe.*

(Tristan 8040–57)

(Womit sie ihren Vater erfreute, das freute alle gleichermaßen. Ob mächtig oder von geringerem Stande, alle genossen ihren beglückenden Anblick, das Vergnügen für Ohren und Herzen. In ihrer Brust und auch außerhalb war ihre Freude ungeteilt. Die liebliche, reine Isolde sang, dichtete und las vor. Und was sie alle erfreute, war Erquickung [und Vergnügen] für sie selbst.)

Die Reaktionen des Königs und der gesamten Hofgemeinschaft bezüglich Isoldes Auftritt ließen sich – in der Perspektive des Geschmacks – als positive Reaktionen auf eine präsentierte Qualität bzw. schlicht als Wohlgefallen beschreiben. Die *vröude*, die alle Anwesenden (unmittelbar und in gleichem Maße) überkommt, verdankt sich dabei offenbar jener Wirkung, die von der vollendeten Darbietung ausgeht. Die *lust*, die empfunden wird, scheint jedoch deckungsgleich mit dem Genuss (*delectatio*) dessen, was dabei sowohl den Sinnen (*ôren, sensus*) als auch

¹⁶⁵ Cf. etwa Kern, Isolde, und ders., Tropfen.

¹⁶⁶ Cf. konkret zur Stelle Schaik, Appendix, S. 201 ff., und zu den Kontexten auch Sziráky, Éros, bes. S. 498–502, sowie Trínca, Amor, S. 169–177, die allerdings gegen eine anagogische Dimension des Gesangs plädiert.

der Seele (*herz, anima*) gefällt.¹⁶⁷ Allerdings lassen sich weder ein konkreter Geschmack noch an das Konzept angelehnte Vorstellungen einfach aus dem geschilderten Wohlgefallen ableiten: Die mittelalterliche Dichtung kann nicht mehr in ihrem historischen Wert bzw. in den entsprechend vermittelten Wertungen rekonstruiert werden, da mit dem komplexen historischen Wertzusammenhang und den Akteuren die Möglichkeit verloren gegangen ist, sie auch nur annähernd einzuordnen. Inwieweit die Schilderung also einen ganz bestimmten Geschmack reflektiert, lässt sich unter keinen Umständen mehr erfassen. Zumal in der Darstellung Gottfrieds lediglich die Wirkung bestimmter Erscheinungen, der literarisch vermittelte (unweigerlich inszenierte) Eindruck mithin, erscheint. Bemerkenswert ist darüber hinaus, dass von den wahrgenommenen Objekten eine Wirkung ausgeht, die nicht auf die Objekte selbst, sondern auf eine ganz eigene, unabhängige Qualität zurückgeführt wird: Wenn die junge Königstochter nämlich mit Gesang, Saitenspiel und Dichtung unterhält, vermittelt sie eher eine absolut gedachte Qualität, denn

*durch sî wart wunder gedâht,
als ir wol wizzet, daz geschiht,
dâ man ein solich wunder siht
von schoene und von gevuocheit,
als an Îsôte was geleit.*

(Tristan 8080–4)

(Sie regte wundersame Betrachtungen an, wie es, wie ihr genau wisst, geschehen kann, wenn man ein solches Wunder an Schönheit und Geschick erblickt, wie es sich in Isolde offenbarte.)

Gottfried betont, dass sich *schoene* und *gevuocheit* – als tatsächliche Qualitäten – in Isolde manifestieren bzw. «an sie gelegt werden», wie es wörtlich heißt. Die Wahrnehmung bezieht sich somit auf etwas, das mit Isolde zwar erscheint, gleichzeitig aber als unabhängig von ihr gedacht werden kann. Damit scheint indes eine gewisse Gefahr verbunden, denn daran schließt Gottfried seinen drastischen Vergleich an, den er als rhetorische Frage an die Einstellung des Publikums zurückbindet:

¹⁶⁷ Trínca, Amor, S. 171 f., deutet die *lust* als regelrechtes Verlangen; zur *delectatio* Carruthers, Experience, S. 72–77.

*Wem mag ich sî gelichen
die schoenen, saelderichen
wan den Syrënen eine,
die mit dem agesteine
die kiele ziehent ze sich?*

(Tristan 8085–9)

(Mit wem kann ich die Schöne, Glückselige vergleichen, wenn nicht mit den Sirenen, die mit dem Magneten die Schiffe anziehen?)¹⁶⁸

Die Anziehungskraft, mit welcher der Sirenengesang so fatal auf die Seeleute wirkt,¹⁶⁹ wird hier zum *tertium comparationis* für Isoldes Auftreten, da ihre Erscheinung auf die gleiche Art zu einer Gefahr für ihr Publikum wird – zu einer Gefahr nicht für das Leben, sondern für das Glück, denn

*als zôch Îsôt, sô dunket mich,
vil herzen unde gedanken in,
die doch vil sicher wânden sîn
von senedem ungemache.*

(Tristan 8090–3)

(Ebenso zog Isolde, so meine ich, viele Gedanken und Herzen an, die sich vor Liebeskummer ganz sicher glaubten.)

Gottfried führt dazu aus, dass eine im Grunde ungerichtete Liebeserwartung des Publikums (*der ungewisse minnen muot*, Tristan 8103) von der ungeheuren Wirkung der Königstochter unweigerlich angezogen werde, woraus hier der Liebeskummer resultiere. Was sich in der Summe (verstärkt noch dadurch, dass Isolde im Folgenden ihren Mann betrügen wird, ihrer vertrauten Zofe nach dem Leben trachtet und schließlich sogar Gott manipuliert) absolut negativ ausnimmt und den Vergleich mit der Sirene hinreichend zu begründen scheint, erweist sich bei der Auseinandersetzung mit der Episode allerdings als weitaus komplexer. Vor allem die detaillierte Beschreibung von Isoldes Wirkung macht die Anbindung an die Vorstellungen von der *musica* deutlich. Zu Isoldes Auftritt heißt es nämlich in der oben bereits anzitierten dunklen Passage:

¹⁶⁸ Der Magnetstein, der den Sirenengesang der Schönheit ergänzt, bewirke laut Backes, Isolde, S. 170, «eine extreme Entrückung in die Welt des Symbols».

¹⁶⁹ Cf. bereits Homer, Odyssee (12.184–191); zur Tradition (bis ins Mittelalter) cf. Backes, Isolde, sowie Ebenbauer, Apollonius, und Kern, Isolde.

*si sanc in maneges herzen muot
 offenlichen unde tougen
 durch ören und durch ougen.
 ir sanc, den s'offenliche tete
 beide anderswâ und an der stete,
 daz was ir süeze singen,
 ir senftez seiten clingen,
 daz lûte und offenliche
 durch der ören künnicriche
 hin nider in diu herzen clanc.*

*sô was der tougenliche sanc
 ir wunderlichiu schoene,
 diu mit ir muotgedoene
 verholne unde tougen
 durch diu venster der ougen
 in vil manic edele herze sleich
 und daz zouber dar in streich,
 daz die gedanke zehant
 vienc unde vâhende bant
 mit sene und mit seneder nôt.*

(Tristan 8112–31)

(Sie sang sich in viele Herzen, offen und heimlich, durch die Augen und Ohren. Ihr Gesang, den sie öffentlich dort und überall anstimmte, war ihr angenehmes Singen, ihr liebliches Saitenspiel, das laut und vernehmlich durch das Königreich der Ohren ins Herz drang. Ihr heimlicher Gesang dagegen war ihre wundersame Schönheit, die mit ihrem *muotgedoene* heimlich und verborgen durch die Fenster der Augen in viele vornehme Herzen schlich und dort einen Zauber bewirkte, der die Gedanken sofort einfieng und mit Sehnsucht und Liebesschmerz fesselte.)

Während der eindeutige Gesang ihrer musikalischen Darbietung hier ohne Weiteres verständlich ist, geht die unheimliche Wirkung ihres «heimlichen» Gesangs, der die Herzen in Liebeskummer fesselt, von Isoldes wundersamer Schönheit aus. Diese überaus komplexe, rätselhafte und viel diskutierte Stelle zu einem akustischen und einem optischen Gesang erschließt sich auf der Ebene «musicalischer» Vorstellungen zunächst von dem zentralen Begriff des *muotgedoene*. Gottfried fasst in diesem bereits erwähnten Begriff nicht nur einen «herrlichen Klang»,¹⁷⁰ ein «lustgetön»¹⁷¹ oder «den Reichtum der *doene* oder Melodien, die von den Ohren des Herzens wahrgenommen werden und den *muot*, die erotische Sehnsucht des Zuhörers wecken»,¹⁷² sondern tatsächlich eine «Innigkeit», die ganz im Sinne der *musica* gedacht und verstanden werden kann.¹⁷³ Im Kontext ließe sich der Begriff somit als «Seelen- oder Geistklang» übersetzen, da Gottfried vor allem die Wirkung auf die Gedanken betont (Tristan 8079 f. und

170 Übersetzung nach Krohn.

171 Art. «*muotgedoene*», in: Lexer.

172 Schaik, Musik, S. 204.

173 Begriff nach Art. «*muotgedoene*», in: Hennig; cf. Sziráky, Éros, S. 502: «Die Erfahrung der singenden, musizierenden und strahlenden Isolde sammelt sich nämlich auf dem Grund der *edelen herzen* als *muotgedoene*, als edelster Ausdruck der *musica humana*, die sich der weltumfassenden Lebensmacht, der Minne, öffnet.»

8129);¹⁷⁴ allerdings scheint die (etwas ungelenke) Übertragung als ‚geistige Harmonie‘ noch treffender, da Bezüge zum Klang gänzlich ausgeklammert bleiben. Das dürfte der weiten Bedeutung, die dem Begriff zugrunde liegt, insofern gerecht werden, als *gedoene* (von lat. *tonus*) ja nicht nur mit Klang verbunden ist, sondern – gemäß der *ars musica* – wesentlich mit den *numeri*, die als Schwingungen im Geist gedacht werden können. In Gottfrieds Neologismus wären somit Gegebenheiten angesprochen, die im Grunde den lateinischen, häufig im musiktheoretischen Kontext genutzten Begriff des *modus* beschreiben:¹⁷⁵ Dieser umfasst nicht nur die musikalische Form (man würde heute von der «Tonart» sprechen), sondern zugleich die Idee eines korrelierten Ethos: Die Wirkung der Harmonien auf den (ethisch geprägten) Geist zeigt sich nämlich auch an anderen Stellen deutlich, z. B. wenn Boethius in *De institutione musica* bemerkt, dass «den Menschen eine Tonart aufgrund der Ähnlichkeit mit ihrem Charakter erfreut» (De inst. mus. I.1: dass *gaudet vero gens modis morum similitudine*).¹⁷⁶ Das *muotgedoene* lässt sich dadurch leichter als ein rationales Prinzip allgemeiner harmonischer Schönheit vorstellen, das durch *similitudo* dazu prädestiniert ist, gerade auf den *muot* zu wirken – den Geist, der im Herzen situiert wird.¹⁷⁷

Neben der Begrifflichkeit lassen sich die Bezüge der Aussagen zur *ars musica* jedoch auch auf konzeptueller Ebene herstellen: Was Isoldes Wirkung nämlich auszeichnet (und so gefährlich erscheinen lässt), ist die *wunderlichiu schoene* (8123) des *wunderlichen wunders* Isolde (cf. 8080 ff. mit 15861), die wunderbarerweise durch die Fenster der Augen in die Seele schleicht. Aufgrund der extremen Ähnlichkeit mit Guidos Formulierung von der Süße angenehmer Dinge, welche *per fenestram corporis delectabilium rerum suavitas intrat mirabiliter penetrabilia cordis* (Micrologus, Cap. XIV), rückt die wundervolle Schönheit Isoldes

174 Backes, Isolde, S. 162, schlägt die Übersetzung ‚Geistklang‘ nach der traditionellen Etymologie gemäß Bernardus Silvestris im Kommentar von Martianus Capella vor: «*Camena = canema = canens animae*: ‚für die Seele singend‘». Im Kontext des Vergleichs mit der Sirene spricht einiges – wenn auch über Umwege – dafür: Hahn, Literaturschau, S. 447 mit Anm. 63, bemerkt, dass sich eine Vermischung von Sirenen und Musen bei Boethius findet (Cons. I.1.p.); der italische Name der Musen aber lautet *Kamönen*.

175 Bereits in der Definition der *musica* als *scientia bene modulandi*, die auch Augustinus in *De musica* präsentiert (De mus. I.11.2), ist der *Modus* enthalten. Gleich im ersten Satz des Traktats aber – einer rhetorischen Frage im pädagogisch inszenierten Lehrer-Schüler-Dialog des Traktats – wird anhand des Wortes *modus* (Maß) bereits die Untersuchung dessen, was Abmessen ist, begonnen: «Welcher Versfuß ist *Modus*?» (De mus. I.1.1: *Modus, quis pes est?*).

176 Auch Guido verweist im Micrologus, Kap. XIV, auf die unterschiedliche Resonanz spezieller Modi (hier: Tropen) in den Menschen, da *diversitas troporum diversitati mentium copatur, ut unus autenti deuteri fractis saltibus delectetur; alius plagae triti eligat voluptatem; uni garrulitas tetrardi autenti magis placet; alter eiusdem plagae suavitatem probat*.

177 Zum Begriff cf. Art. «*muot*», in: Lexer, und Bartsch, Programmwortschatz, S. 335–357, mit einem langen Kapitel zum *muot* im *Tristan*, in dem *muotgedoene* allerdings nicht berücksichtigt wird.

folglich in die Nähe dessen, «was wir [überhaupt, mit Mühe] von dem Geheimnisvollen erfassen können» (ibid.: *quae in aenigmate ab inde percepimus*). Unter Berücksichtigung des Kontextes der Stelle lässt sich ein Bezug hier über die Formulierung hinaus plausibilisieren, geht es doch auch Guido um die Wirkung der Umwelteindrücke auf die Sinne sowie deren Aufnahme in der Seele.¹⁷⁸ Während also Gesang und Saitenspiel rational nachvollziehbar, begründbar und ganz *offenliche* einsichtig sind, gründet die physische Schönheit in jenem enigmatischen Bereich, der – ganz im Sinne der Theorie der *ars musica* – in der Seele wirkt, dem Verstand aber nicht unbedingt zugänglich ist. Damit erklärt sich, weshalb dadurch die Gedanken der Rezipienten angezogen werden – und weshalb das positiv zu verstehen ist: Was sich im Bild zunächst negativ ausnimmt, kann von einem erkenntniskritischen Standpunkt aus positiv bewertet werden, denn der Eindruck ist nur für jene Rezipienten verwirrend, die der wahren Schönheit nichts abgewinnen können. Den *edelen herzen* indes steht *iht vor ougen, / dâ mite der muot z'unnmuoze gât* – und *daz entsorget sorgenhaften muot, / daz ist ze herzesorgen guot* (Tristan 77–80: sie haben «etwas vor Augen, womit sich der Geist beschäftigt», «das lindert einen mit Sorgen beladenen Geist und Liebeskummer»). Dem liegt eine Wertvorstellung zugrunde, die einen bewegten Geist (*unnmuoze*) idealisiert.¹⁷⁹ Dass die Gedanken schließlich mit *sene* gebunden werden, lässt sich – im Zusammenhang mit der Charakteristik des *muotes* – ebenfalls positiv verstehen: Der *wiselôse ger* (Tristan 8102: ein «vages Verlangen») wird durch Isoldes wundersame Schönheit offenbar in einem regelrecht anagogisch zu denkenden Prozess auf einen adäquaten Gegenstand bezogen.

Der Rezipient von Isolde und ihrer Darbietung (wie übrigens auch der Rezipient von Gottfrieds Darstellung von Isolde und ihrer Darbietung) darf sich nämlich nicht davon verwirren lassen, dass geradezu sirenenhaft zwei unterschiedliche Aspekte auf zwei Ebenen verhandelt werden: Im akustisch wahrnehmbaren Musizieren wird dabei jedoch ausnahmslos auf die rationalen Aspekte von *musica* fokussiert, denn der *sanc, den* [Isolde] *offenliche tete* (Tristan

178 Dass sich Gottfried mit dem *Micrologus* auseinandergesetzt hätte, ist nicht auszuschließen, muss aber in dieser konkreten Form nicht vorausgesetzt werden: Vorstellbar ist, dass Gottfried – der etwa in der Heidelberger Liederhandschrift C (Abb. fol. 364) und bei Konrad (GS 87 und Herzmaere 23) explizit *meister* (i. e. *magister*) genannt wird – diese Formulierung einer musiktheoretischen Sammelhandschrift oder einer entsprechenden Kompilation entnommen hat. Cf. Bernhard, Fachschriftum. In der Edition von Guidos *Regule Rithmice, Prologus in Antiphonarium* und *Epistola ad Michaelem* von Dolores Pesce findet sich der Inhalt von etwa 70 Musikhandschriften angegeben. Demnach zeigt sich, dass oft nur einzelne Kapitel und Abschnitte der heute komplett edierten Traktate versammelt und in den Überlieferungsträgern eher nach thematischen Gesichtspunkten kompiliert wurden (etwa zu «Glocken» oder zur ethischen «Wirkung» von *musica*). Cf. zum hohen Ausbildungsniveau der volkssprachigen Dichter Henkel, *Litteratus*.

179 Cf. Lutz, *lesen*.

8115), bereitet in der Wahrnehmung keine Deutungsprobleme. Die *wunderlîchiu schoene* von Isolde hingegen, ein göttliches Wunder, ist so wunderbar, dass der Mensch mit seiner *ratio* an die Grenze des Sagbaren kommt (oder, wie Guido formuliert hatte, dass wir nur mit Mühe ein Geringes davon erfassen, wie das Angenehme wirkt). Gottfried geht also bei der Verhandlung des Wunderbaren, das von eindeutigen verstehbaren Aspekten des Wirkenden unterschieden wird, zugleich vom akustischen in den optischen Bereich über. Allerdings kann sogar in diesem Wunderbaren, das zudem von der *morâliteit* gerahmt bleibt, doch – die richtige Wahrnehmung vorausgesetzt – ein unweigerlich *sene* bewirkendes, dadurch zum Wunderbaren und Göttlichenweisendes Phänomen erlebt werden. Dieses Phänomen ist letztlich positiv einzuschätzen, wenn man davon ausgeht, dass der wahrhaft Liebende die *sene* geradezu liebt (Tristan 121 f.: *der edele sene-daere, / der minnet senediu maere*).¹⁸⁰ Ein weiterer, ebenfalls «musicalischer» Hinweis auf eine Positivierung der Anziehung ist in der besonderen Ausbildung von Isolde durch Tristan/Tantris zu sehen. Isolde nämlich wird in ihrer Ausbildung zwar nominell durch Tristan (der eigentlich als kranker Spielmann zu Isoldes Mutter gereist war, um bei der zauberkundigen Königin – erfolgreich – um Heilung zu bitten),¹⁸¹ dann aber vor allem durch die von Tristan eingeführte *amme* aller *edelen herzen* gelehrt, durch *daz sîeze lesen* und die wichtigste *unmîezekeit: die heizen wir morâliteit* (Tristan 8004: «die nennen wir *moralitas*»). Gottfried führt diesen Aspekt – und das darf bei der Bewertung von Isoldes Wirkung nicht unbeachtet bleiben – unmittelbar vor der Sirenenepisode aus, sozusagen als antizipierte Begründung ihrer besonderen Wirkung, indem er erläutert:

180 Die *sene* ist hier, darin ist Sziráky, Éros, unbedingt zu folgen, ein Modus des Weltzugangs, der in den Harmonievorstellungen der *musica* (cf. *similitudine, amicitia, concordia* etc.) verankert zu sein scheint. Damit ist auch die Tristanminne keine ausnahmslos weltliche (oder gar erotische) Größe, sondern wesentlicher Aspekt eines epistemologischen Programms, wie bereits überzeugend von Schnell, *Suche*, bes. S. 220 ff., dargelegt worden ist.

181 Tristan wird, als er mit Isoldes Onkel Morold kämpft (Tristan 6833–7085), von diesem mit einem vergifteten Schwert verwundet (Tristan 6942–7). Tristan begibt sich, nachdem er Morold erschlagen hat, als Spielmann Tantris verkleidet zu Isoldes Mutter, die das Gegenmittel kennt (Tristan 7362). Tristan musiziert dann in Dublin so wundervoll, dass alle Leute von seiner Musik ganz ergriffen werden (Tristan 7522) und die Königin ihm die musisch-musikalische Ausbildung Isoldes überantwortet (Tristan 7844).

diu kunst diu lèret schoene site.
 dâ solten alle vrouwen mite
 in ir jugent unnuëzic wesen.
 morâliteit daz sîeze lesen
 deist saelic unde reine.
 ir lère hât gemeine
 mit der werlde und mit gote.
 si lèret uns in ir gebote
 got unde der werlde gevallen.
 s'ist edelen herzen allen

ze einer ammen gegeben,
 daz si ir lipnar unde ir leben
 suochen in ir lère.
 wan sîne hânt guot noch ère,
 ezn lère sî morâliteit.
 diz was ir meiste unnuëzekeit
 der jungen küniginne.
 hie banekete s'ir sinne
 und ir gedanke dicke mite.

(Tristan 8005–26)

(Diese Kunst vermittelt feinen Anstand. Alle vornehmen Damen sollten sich damit in ihrer Jugend beschäftigen. Sittenlehre ist eine liebliche Wissenschaft, beseligend und rein. Sie befindet sich in Übereinstimmung mit der Welt und Gott. In ihren Gesetzen unterweist sie uns darin, Gott und zugleich der Welt zu gefallen. Allen vornehmen Menschen ist sie als Nährmutter zugeordnet, damit sie Nahrung und Lebenskraft aus dieser Kunst beziehen. Denn weder Besitz noch Ansehen wird ihnen zuteil, wenn sie nicht in Sittenlehre unterwiesen sind. Damit beschäftigte sich die junge Königin am ausführlichsten. Hiermit übte sie ihren Geist und ihre Gedanken sehr oft.)

Die Schilderung von Isoldes Ausbildung geschieht indes nicht um ihrer selbst willen; es geht vor allem um die Darstellung des Wechselverhältnisses von Wissen und Ethik. Gelernt wird nicht, um zu wissen, sondern um richtig und falsch unterscheiden zu können – wobei die Ethik eine entscheidende Rolle spielt.¹⁸² Die Darstellung geht wohl, das ist lange schon bekannt,¹⁸³ unmittelbar auf jene Stelle in *De institutione musica* von Boethius zurück, die besagt, dass die *musica* nicht nur mit Wissen, sondern auch mit der Ethik verbunden sei (De inst. mus. I.1: *musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit*). Beachtenswert ist dabei, dass Isolde bereits vor der Unterweisung durch Tristan schon mehrere Sprachen und Instrumente beherrscht und *ê schon kunde schoene vuoge / und höfischeit genouge / mit handen und mit munde* (Tristan 7981–3). Was sie kann, beherrscht sie somit schon formal (unreflektiert, imitierend viel-

¹⁸² Cf. dazu noch einmal Kap. VIII.B.

¹⁸³ Der Zusammenhang von *morâliteit* bei Gottfried und der *moralitas* bei Boethius ist zuerst von Jackson, Künstler, S. 291, erkannt worden, der für die Postulierung einer allzu direkten Abhängigkeit von Dietz, Tristan, S. 87 f., heftig kritisiert wird, aber u. a. von Firestone, Influence, S. 160 u. ö., und (völlig unverstanden) von Bekker, Tristan, S. 129, herangezogen wird, um mit dem Bezug des *Tristan* zu *De institutione musica* darauf hinzuweisen, inwieweit Gottfried mit der Musiktheorie seiner Zeit vertraut ist.

leicht);¹⁸⁴ durch den Bezug zu *morâliteit* wird indes noch einmal deutlich ins Bewusstsein gehoben, dass ihrem Auftreten das Wissen um die Richtigkeit ihres Handelns zugrunde liegt, denn

*hie von sô wart si wol gesite,
schône unde reine gemuot,
ir gebaerde süeze unde guot.
[Und] sus kam diu süeze junge
ze solher bezzerunge
an lère und an gebâre
in dem halben jâre,
daz von ir saelekeite
allez daz lant seite.*

(Tristan 8024–32)

(Dadurch bekam sie ein feines Benehmen, ihr Geist wurde anmutig und vollkommen, ihr Auftreten lieblich und angenehm. [Und] so machte die anmutige Jungfrau in einem halben Jahr solche Fortschritte im Hinblick auf Wissen und Benehmen, dass jedermann von ihrer Anmut sprach.)

Was Isolde im Anschluss an ihre Ausbildung in *morâliteit* präsentiert, kann somit nicht schlecht sein. Damit steht der positiven Wirkung ihrer künstlerischen Darbietung nun doppelt kontrastiv die wunderbare, natürlich-physische Schönheit gegenüber, deren sirenenhafte Wirkmacht (wie Gottfried in Bezug auf Konzeptionen, wie sie auch bei Guido auftauchen, beschreibt) weiterhin rätselhaft bleibt. Doch auch hier lässt sich eine Positivierung feststellen, denn mit Gott als universellem Schöpfer kann der Ursprung des Wunderbaren nur auf der metaphysischen Ebene des Göttlichen verortet werden. Vor dem Hintergrund der *ars musica* wandelt sich die Sirene somit in eine Herausforderung für jenes Urteilsvermögen, das auf Aspekte zu achten hat, die hinter dem sinnlich Wirkenden liegen.

Allerdings macht es Gottfried an und *mit* dieser Stelle den Rezipienten nicht leicht, diese Mehrdimensionalität zu erkennen, da er zum einen mit dem negativ konnotierten Bild der Sirene arbeitet und zum anderen den akustischen mit dem optischen Bereich überblendet.¹⁸⁵ Ihre «wunderliche Schönheit» bewegt dem-

¹⁸⁴ Cf. hier die Nähe zu den nachtigallengleichen Histrionen bei Augustinus in *De mus.* I.v.10.

¹⁸⁵ Die negative Auslegung bestimmt die Interpretationen von Isolde bei Kraß, Meerjungfrauen, S. 62–68, Ebenbauer, Apollonius, S. 43, Kern, Isolde, S. 11–16, und ders., Tropfen, S. 141, sowie Huber, Merkmale, S. 136, und Trínca, Amor, S. 171 ff.; differenzierter Sziráky, Éros, S. 498–502, und Backes, Isolde, S. 168–178.

nach die Gemüter, die der geheimnisvollen Wirkung von etwas, das ihnen so zwingend gefällt, unmittelbar ausgesetzt sind.¹⁸⁶ Gottfried beschreibt, indem er die Wirkung Isoldes auf eine Resonanz in *edelen Herzen* zurückführt, die Schönheit ganz objektiv. Dabei schildert er im Grunde – von der Theorie des Geschmacks ausgehend – den Fall einer Korrespondenz von Subjekt und Objekt, die einer Erfüllung gleichkommt: Das Erkenntnisinteresse an etwas wird dadurch geweckt, dass es sehr intensiv wahrgenommen wird. Dass die Korrespondenz nur aufgrund anerzogener Wertvorstellungen und Urteilskompetenzen zustande kommen kann, spielt hier – vor dem Hintergrund der historischen Schönheitsvorstellungen – naturgemäß keine Rolle. Die Szene aber lässt sich dennoch (bezüglich der Vorstellung einer sinnlichen Urteilsfähigkeit) als Darstellung und rationale Reaktion auf die bewusste Wahrnehmung einer eigentlichen geschmacklichen Entsprechung verstehen.

Es zeigt sich somit (und zwar in der Terminologie eines *senemaere*),¹⁸⁷ dass die Wirkung sinnlicher Schönheit unweigerlich zu anagogischen, die eigene Handlungsgrundlage reflektierenden Gedanken anregen kann.¹⁸⁸ Voraussetzung aber ist, dass zeigt sich im Sirenenvergleich deutlich, nicht unbedingt eine ethisch-moralische Grundlage der sinnlichen Erscheinung, sondern eine adäquate Rezeptionshaltung: Mit Isoldes Auftritt wird, neben der Wirkung der rationalen *musica* in Form einer ethischen Musikdarbietung, zugleich die Wirkmacht einer sinnlichen Schönheit verhandelt, die sich nicht auf Proportionen und rationale Zusammenhänge herunterbrechen lässt. Gottfried zeigt mit dem Rekurs auf *morâliteit*, *minne* und *muotgedoene* folglich die «musicalische» Dimension sinnlicher Erscheinungen und gleichzeitig das (vorgestellte) Wirkprinzip sowie die unbedingt notwendige Urteilskompetenz des Publikums. Ganz analog wird somit auch die Darstellung der schönen Isolde im Roman nur von jenen Rezipienten als Sinnbild des Verderbens lesbar, die in der Wahrnehmung allein auf oberflächliche (Sinnes-)Reize reagieren – ohne sich in eine rationale Distanz zum Beurteilen, also zu Isoldes wunderbarer Erscheinung, zu bringen. Eine solche Distanz aber ist notwendig, wenn der Wahrheitsgehalt des Wirkenden beurteilt werden soll, möchte man Gott und der Welt gefallen.

186 Sziráky, *Éros*, S. 498 ff. Cf. zur analogen Wirkung der Musik Tristans Tristan 3572 ff.

187 So steht etwa die *sene* für ein spezifisch-liebendes Wissenwollen, der *muot* in jedem Falle für eine auch erkenntnistheoretisch zu lesende Innerlichkeit und die *unmuoze* (neben konstruktiver Beschäftigung) für die Suche nach Wahrheit. Cf. Schnell, *Suche*, S. 202–219, und Lutz, *lesen*, sowie allgemein Sziráky, *Éros*.

188 Cf. dazu Fulgentius und speziell zu Gottfried Lutz, *lesen*.

Zusammenfassung

Entgegen einigen hartnäckigen Vorurteilen ist dem christlichen Mittelalter der sinnliche Genuss durchaus nicht fremd.¹⁸⁹ Es lässt sich nicht einmal aufzeigen, dass der sinnliche Genuss *per se* schlecht sei;¹⁹⁰ für eine solche Verallgemeinerung sind die Traditionsströme sowie die argumentativen Kontexte einzelner Anschauungen einfach zu disparat. Deutlich tritt indes eine Diskrepanz zur philosophischen Ästhetik in Erscheinung, da mit der Metaphysik Ethik und Moral in das Zentrum der Schönheitsvorstellung rücken: Schönheit, die mit den Sinnen erfahren werden kann, ist zwar real und angenehm, die Sinne aber können nicht beurteilen, ob die erlebte Schönheit auch gut ist. Erst mit dem Verstand könne er- bzw. sogar begründet werden, ob eine Erscheinung gut, mithin wahrhaft schön und dem Seelenheil zuträglich ist.

Diese strenge Dichotomie verdankt sich der platonischen Vorstellung absoluter und ewiger Wahrheiten, die, das lässt sich etwa anhand der *ars musica* aufzeigen, nur mit dem Verstand zu erkennen sind. Die Vorstellung einer auf Zahlen basierenden, unveränderlichen Schönheit, die das Göttliche ebenso charakterisiert wie die göttliche und die – als Imitation geduldete – menschliche Schöpfung, kann letztlich sogar den Genuss legitimieren. Um eine Erscheinung indes genießen zu dürfen, muss deren wahrer Wert bestimmt werden. Da die Schönheit jedoch unmittelbar auf die Sinne wirkt (die – als Teil der göttlichen Schöpfung – für alles zahlhaft strukturierte empfänglich sind), muss selbst noch ein etwaiger Genuss durch rationale und ethische Anstrengungen zur Wahrheit hin transzendiert werden. Deutlich zeigt sich somit, dass Ästhetiktheorien – denen jedweder Bezug zu einer Ethik abgeht – zur Betrachtung historischer Schönheitsvorstellungen weitgehend ungeeignet sind. Die Bewertung mittelalterlicher Schönheitsanschauungen und -theorien führt also unweigerlich zu Verkürzungen, wenn die ethische Dimension außen vor bleibt.

Die zentrale Bedeutung der Ethik, das hat sich schon bei der Auseinandersetzung mit der *ars musica* deutlich gezeigt, ist aber nicht nur für die Schönheitsvorstellung entscheidend, sondern zugleich für den Umgang mit Kunst – und zwar sowohl rezeptiv als auch produktiv.

189 Die überspitzten Formulierungen, die sich dahingehend etwa bei Nietzsche finden (cf. *Ecce homo* oder *Zur Genealogie der Moral*, Kap. 22, wo vom asketischen Priester die Rede ist, der den Geschmack verdorben habe in *artibus et litteris*, «wo er auch nur zur Herrschaft gekommen ist»), sind natürlich nicht mit den Äußerungen etwa von Curtius oder Eco zu vergleichen – gemeinsam aber ist ihnen, dass dem die Motivation zugrunde liegt, abstrakte Ideen mit konkreten Gegenständen zu vereinen, ohne dabei die komplexe Reziprozität von Theorie und Praxis zu beachten.

190 Mit Carruthers, *Experience*, S. 125, gegen Eco, *Kunst*, S. 51, oder Assunto, *Theorie*, S. 23–29.

V. *kunst.* Das richtige Handeln

Vor dem Hintergrund der ethisch-rationalen Fundierung von Schönheit, Wirkung und Wahrnehmung stellt sich natürlich die Frage nach der ethischen Dimension auch dessen, was quasi schön ist. Die Unterscheidung der durch einen Bezug zu Ethik und Moral definierten wahren Schönheit von der rein sinnlich wahrnehmbaren Schönheit sowie die Verbindung mit ethischen Normen und Werten aber ist weder die alleinige noch überhaupt die entscheidende Differenz zu gegenwärtigen ästhetischen Konzeptionen: Auch der Geschmack kann dafür Sorge tragen, dass das Richtige als schön empfunden wird. Wesentlich bedeutender ist demnach die Möglichkeit, Schönes (also die tatsächlich erlebte Schönheit) in Bezug auf die Ethik rational zu begründen und zu bestimmen. Es hatte sich gezeigt, dass allein eine rational bestimmbare Ordnung als wahr und schön zugleich verstanden wird; daraus aber folgt – in der spezifischen Logik einer auf Wahrheit und Ordnung abzielenden Schönheitsvorstellung –, dass wahre Schönheit im Umkehrschluss nur in dieser rationalen Ordnung bestehen könne. Und diese Vorstellung hat wiederum zwei Konsequenzen, die für das Verständnis von Schönheit grundlegend sind: Zum einen nämlich, das hat sich im letzten Kapitel gezeigt, lässt sich die wahre Schönheit – im Gegensatz zur philosophischen Ästhetik in der Nachfolge Kants – auf einen rational bestimmbaren Begriff bringen. Damit aber lässt sie sich offensichtlich nicht auf den Geschmack und die sozial relevanten Formen der Anerkennung zurückführen, denn sie unterliegt einer davon teilweise unabhängigen Genese¹ und entspricht dem, was gerade nicht durch die Sinne (*sensus*) bestimmt wird. Zum anderen aber, darum geht es im Folgenden, legt die Theorie der rationalen Bestimmbarkeit (dialektisch geradezu) im Grunde zugleich selbst fest, was überhaupt schön ist.

¹ Im Zusammenhang mit dem Geschmack in einer soziologischen Perspektive zeigt sich (cf. hier Kap. III), dass Machtstrukturen die Wertungen – mithin das Wohlgefallen des Subjekts – wesentlich bestimmen; der rationale Ansatz, den der Platonismus von Sokrates bis zu den Scholastikern gegen dieses Prinzip stellt, wertet die Erscheinung eher nach den Gesetzen der Logik und der rationalen Begründbarkeit.

A. Die kosmische Ordnung

Die Wahrheit, die gemäß antik-mittelalterlichem Verständnis mit Schönheit assoziiert ist, offenbare sich, das hat das letzte Kapitel anhand der Vorstellungen von den *numeri* deutlich machen können, dem Verstand in einer bzw. als Ordnung. Es ist vor allem eine rational darstellbare Ordnung, die als Begründung von wahrer Schönheit postuliert wird. Im Rahmen der *ars musica* (als der wichtigsten und umfassendsten Theorie sinnlicher Wahrnehmung) sind es etwa die Intervallverhältnisse, die als paradigmatisch für die göttliche Ordnung der Schönheit angesehen werden (können).² Seit Platon, mehr noch – und darüber hinaus für das Mittelalter konkret bedeutsamer – seit der Vermittlung platonischer Konzepte durch Augustinus und Boethius, kann das Wesen der Welt (mitsamt ihrer Erscheinungen und Qualitäten) als Ausdruck der (zählhaften) Rationalität der Schöpfung erklärt werden. Gott habe seine Schöpfung zahlhaft geordnet, so dass die Welt von rationalen Verhältnissen durchdrungen sei (und im Grunde aus diesen Verhältnissen bestehe).³ Diese Vorstellung prägt, darum soll es im Folgenden gehen, die theoretischen Erklärungen mittelalterlicher Autoren im Hinblick auf Wirkung und Wohlgefallen. Die intensive Auseinandersetzung mit diesen Erklärungsmustern ist insofern unumgänglich, als sich Theorien zur Schönheit und zum Wohlgefallen in einem bestimmten Verhältnis zur sozialen Praxis der Geschmacksurteile ausbilden.⁴ Theoretisch aber wird der Zusammenhang natürlich (und darum soll es zunächst vorrangig gehen) gemäß ganz spezifischen theoretischen Konzepten verhandelt.

Entscheidend für die Vorstellung einer harmonischen, musiktheoretisch fundierten Schönheit ist demnach deren Begründung in der – theoretisch entwickelten – harmonischen, musiktheoretisch fundierten Ordnung der Welt. Dabei geht es nicht nur um die Beschreibung der Zahl, die, wie gesehen, als Grundlage dieser Zusammenhänge angesehen wird, sondern um die dialektisch damit verbundene Auswirkung dieser Vorstellung auf die kulturell bedeutenden Normen- und Wertsysteme. Paradigmatisch und vor allem für das ganze Mittelalter prägend entfaltet Boethius diese Zusammenhänge in *De institutione musica* (6. Jahrhundert):⁵ Der musikalisch geordneten Welt nämlich würde, das leitet Boethius aus einer ebenfalls zahlenspekulativ bedeutenden Interpretation des *Timaios* ab,

2 Die Tetraktys (cf. Kap. IV) stellt in perfekter Harmonie die mathematisch-rationale Schönheit der perfekten Konsonanzen dar. Cf. Heilmann, Musiktheorie, S. 230–242 und 127 ff. zur vorgestellten göttlichen Grundlage.

3 Zu Sap. 11.20 (*Sed omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*) cf. bereits Kap. IV. Grundlegend zur Zahlenspekulation im Mittelalter Dragonetti, nombre. Cf. darüber hinaus den Band von Hentschel zur *musica* sowie Sziráky, Éros, oder Ernst, Liber, zur Bedeutung auch für die mittelalterliche Dichtung.

4 Bourdieu, Unterschiede. Cf. dazu hier Kap. III.C.2.

5 Cf. dazu Bernhard, Überlieferung, sowie ders., Fachschrifttum, und Heilmann, Boethius.

eine Dreiteilung der *musica* zugrunde liegen, die begrifflich und konzeptuell in *musica mundana* (Weltmusik), *musica humana* («Menschenmusik») und *musica instrumentalis* (Instrumentenmusik) unterschieden werden könne (cf. De inst. mus. I.ii). Dadurch sind letztlich die Bewegungen der sieben bekannten Planeten – die mit den sieben Tönen der Tonleiter assoziiert werden⁶ – und der Wechsel der Jahreszeiten (*musica mundana*) ebenso mit dem Herzschlag des Menschen und der harmonischen Verbindung von Körper und Geist (*musica humana*) verbunden wie mit jener Musik, die in der Rezeption zumeist auf Instrumentalmusik reduziert wird (*musica instrumentalis*).⁷ Mit dem Konzept der Unterteilung der *musica* in *mundana* und *humana* (und der *musica instrumentalis* als mehr oder minder sinnfälligem Demonstrationsobjekt) wird nämlich die platonisch verstandene Untrennbarkeit der Maße der Welt und des Menschen bezeichnet.⁸ Aus den Überlegungen, die Boethius hauptsächlich in den ersten beiden Kapiteln seiner Schrift präsentiert, lässt sich entsprechend ableiten, dass die menschliche Musik (*musica humana*) eng mit der Musik des Kosmos (*musica mundana*) zusammenhängt, dass sie im Grunde deren Konkretisierung darstellt.⁹ Mit der im 9. Jahrhundert beginnenden mittelalterlichen Boethius-Rezeption, deren Glossierung im 11. und 12. Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebt und die noch an den Universitäten das Musikstudium prägt,¹⁰ wird der Bezug zur *musica mundana* und die Einbindung der *musica humana* über die Proportionen und Harmonien sogar in sprachlichen Ausdrucksformen wirksam:

Diese Harmonie ist konkret; sie erwächst aus der Bewegung sichtbarer Dinge, aus dem Körper des Menschen selbst – dessen Rhythmen und Schwingungen das Grundmaß aller Dinge sind – und aus der «Konsonanz» der Klänge, Bewegungen und Modulationen. Darin wohnt die Schönheit der Welt. Sie erregt und bewegt durch die Sinne, d. h. durch die untrennbare Einheit von Bedeutung und sinnlicher Wahrnehmung.

(Zumthor, Körper, S. 710)¹¹

⁶ Cf. Richter, *sonus*.

⁷ Kaden, Das Unerhörte, S. 127, verweist auf die eigentlich präzise Definition der *musica instrumentalis* als jene, «von der man sagt, dass ihr Instrumente – Klangwerkzeuge, Messgeräte – die Essenz gäben» (De inst. mus. I.ii: *quae in quibusdam consistere dicitur instrumentis*); cf. in diesem Sinne Haas, Musikalisches Denken, S. 92 (mit Verweis auf F. Reckow), für den *musica instrumentalis* «in bestimmten Instrumenten «angelegt», «fest eingerichtet», «vorhanden» ist». Cf. dazu Diehr, Literatur, S. 16 f.

⁸ Leider wirft Boethius dahingehend nur einige Fragen auf, wie Meyer, *De institutione*, S. 35 mit Anm. 22, anmerkt, deren Beantwortung er in dem Fragment gebliebenen Werk schuldig bleibt.

⁹ Cf. DeBruyne, *Etudes*, Bd. 1, S. 27.

¹⁰ Bernhard, Überlieferung, S. 24–31.

¹¹ Auf den Zusammenhang von Bewegung und Musik verweist schon die alternative Definition als *ars bene movendi*. Dazu Kaden, Gesicht, sowie De inst. mus. I.i: «Wird nicht einer,

Dieses «Denken in Musik» stellt dabei einen genuin mittelalterlichen Zugang zur Welt dar,¹² mit der *musica mundana* quasi als Grundlage für eine holistische Vorstellung des Kosmos und seiner Interpretation: Es geht «um eine musikzentrierte Erfahrung der Welt»,¹³ wobei es weniger um Klänge geht, sondern um die mathematisch geordneten Harmonien im weitesten Sinne – immer aber bezogen auf konkrete, sinnlich wahrnehmbare Erscheinungen.¹⁴ Die grundlegenden Zahlen (*numeri*) gelten dabei als sinnlich-wahrnehmbarer Ausdruck der *ratio* (griech. auch *lógos*); sie werden aber gleichzeitig, weil die (ebenfalls zahlhaft strukturierte) Seele aufgrund von Ähnlichkeiten auf die unterschiedlichen Grade rationaler Perfektion reagiert, als verantwortlich für das Erleben von Schönheit angesehen.¹⁵ Die Übereinstimmung der Ordnung in der Erkenntnis mit jener der Erscheinung selbst wird in der (Musik-)Theorie durch die zahlhafte Ähnlichkeit der göttlich geordneten Welt, der wahrnehmenden Sinnesorgane und der wertenden Seele bzw. der *ratio* erklärt. Was Boethius unter Verweis auf Platon nur kurz anspricht, ist allerdings besonders ausdrücklich bereits von Augustinus formuliert worden.¹⁶

Die Zahl aber geht auch aus dem Einen hervor, und sie ist aufgrund von Gleichheit und Ähnlichkeit schön und in eine Ordnung eingebunden. Wer deswegen einsieht, daß jedes Wesen, um zu sein, was es ist, nach Einheit strebt und, soweit es kann, sich selbst ähnlich zu sein versucht und daß es die ich[m] eigene Ordnung sowie auch [sein] Wohlfinden

wenn er eine Melodie gern mit den Ohren und dem Geist aufnimmt, so beeinflusst, dass sein Körper eine der gehörten Melodie ähnliche Bewegung vollführt?» (*quod cum aliquis cantilenam libentius auribus atque animo capit, ad illud etiam non sponte convertitur, ut motum quoque aliquem similem auditae cantilenaе corpus effingat?*).

12 Cf. dazu Haas, Denken, und den Band von Hentschel zur *musica*; zu den Grundlagen im Pythagoreismus cf. Lohmann, Musiké, und zur Poesie Sziráky, Éros, S. 373.

13 Sziráky, Éros, S. 378.

14 Der starke Drang zur Theorie kann nicht auf das Wesen mittelalterlicher Theoretiker oder die Erscheinungen selbst zurückgeführt werden, sondern muss dem Bedürfnis zugeschrieben werden, die konkret-sinnliche Wirkung rational zu begreifen. Cf. dazu Hirtler, *musica*.

15 Auf dieser Prämisse beruht die Argumentation von Boethius, *De inst. mus.* I.1: «Weil, daran kann es keinen Zweifel geben, der Zustand unseres Geistes und unseres Körpers quasi in den gleichen Verhältnissen zusammengesetzt ist, in denen, wie die spätere Diskussion zeigen wird, die Harmonien der Tonarten verbunden und verknüpft sind.» (*Quia non potest dubitari, quin nostrae animae et corporis status eisdem quodammodo proportionibus videatur esse compositus, quibus harmonicas modulationes posterior disputatio coniungi copularique monstrabit.*)

16 Der Einfluss von Augustinus auf Boethius kann kaum direkt vorgestellt werden, da sich keine Spuren von *De musica* in *De institutione musica* nachweisen lassen (cf. Haas, Denken, S. 285 f.); dennoch legt Augustinus wesentliche Grundlagen für eine Amalgamierung der antiken Wissensbestände mit christlichen Aporien (cf. Hammerstein, Musik, S. 120), die auch die Argumentation bei Boethius bestimmen. In der argumentativen Ausrichtung gibt es indes wesentliche Unterschiede. Cf. dazu Heilmann, Boethius, S. 267–276, und hier das Folgende.

gemäß Raum, Zeit und einer Art unkörperlichem Gleichgewicht bewahrt: der muß auch einsehen, daß von dem Prinzip alles – was und in welchem Maße es auch immer sei – erschaffen und begründet ist, und zwar durch eine ihm im Hinblick auf seinen Reichtum an Gutheit gleiche und ähnliche Form, die – wenn ich so sagen darf – aufgrund liebevollster Liebe das von sich aus Eine und das Eine, das durch jenes Eine ein Eines ist, verbindet.

(De mus. VI.xvi.56)

(Numerus autem et ab uno iucipit, et aequalitate ac similitudine pulcher est, et ordine copulatur. Quamobrem quisquis fatetur nullam esse naturam, quae non ut sit quidquid est, appetat unitatem, suiue similis, in quantum potest, esse conetur, atque ordinem proprium vel locis vel temporibus, vel in corpore quodam libramento salutem suam teneat: debet fate-ri ab uno principio per aequalem illi ac similem speciem divitiis bonitatis ejus, qua inter se unum et de uno unum charissima, ut ita dicam, caritate junguntur, omnia facta esse atque condita quaecumque sunt, in quantumcumque sunt.)

Dicht gedrängt, fast mystisch im Duktus (bzw. regelrecht mystagogisch),¹⁷ erklärt Augustinus, dass es eine Verbindung gibt zwischen Gott («das von sich aus Eine») und seiner Schöpfung (dem Einen, «das durch jenes Eine ein Eines ist»). Dass diese Verbindung in der Zahlhaftigkeit begründet wird, hängt bereits mit dem generell platonisch-pythagoreischen Weltbild zusammen; dass die Geschöpfe in der zahlhaften Ordnung des Kosmos ihren Platz suchen, ist aber genuin christliches Gedankengut. Der Versuch, «sich selbst ähnlich zu sein» (*sui similis esse*) und also die göttliche Anlage zu erfüllen, muss entsprechend als Ausdruck dieses Bedürfnisses verstanden werden.¹⁸ Von daher wird auch die Schönheit in diesen harmonischen Zusammenhängen und Korrespondenzen gesehen und begründet. Im Vergleich zu nach-romantischen Vorstellungen wird das Verhältnis von Schönheit und Ordnung im Mittelalter also quasi umgekehrt gedacht: Zwar prägt die Vorstellung des Empfindens von Schönheit aufgrund einer Ordnung (bzw. eben der Korrespondenz) von Kosmos und Seele sowie sinnlicher Wahrnehmung und ewiger Wahrheiten ganzheitliche Konzepte des Schönen über das Mittelalter hinaus. Baumgarten etwa stellt diesen Bezug noch im 18. Jahrhundert ganz explizit heraus:

¹⁷ Cf. Hentschel, *De musica*, S. XXVI: Nachdem Augustinus in den ersten fünf Büchern dargelegt hat, dass ein Wissenschaftler die göttlichen Wahrheiten eigentlich in sich und folglich als höher (an-)erkennen könne, folgt am Ende des sechsten Buches «eine Art moraltheologischer Epilog, in dem der Schüler kaum noch zu Wort kommt».

¹⁸ Bei Augustinus heißt es an anderer Stelle noch, dass die Hinwendung der Seele zum Herrn (*ad dominum*) zu einer freien Ruhe führen würde (*otium liberum*); «und so erkennt sie, daß Gott allein ihr Herr ist, dem einzig man in höchster Freiheit dient» (De mus. VI.v.14: *sic cognoscit solum Deum esse Dominum suum, cui uni summa libertate servitur*).

Die allgemeine Schönheit der sinnlichen Erkenntnis ist, da es keine Vollkommenheit ohne Ordnung gibt, die Übereinstimmung der Ordnung, in der wir die schön gedachten Sachen überdenken, mit sich selbst und mit den Sachen, soweit sie in Erscheinung tritt, das heißt *die Schönheit der Ordnung* und der Disposition.

(Aesthetica § 19)

(*Pulchritudo cognitionis sensitivae universalis, quia nulla perfectio sine ordine, consensus ordinis est, quo res pulchre cogitatas meditemus, et internus et cum rebus, phaenomenon, pulchritudo ordinis et dispositionis.*)

Schönheit kann demnach ganz eindeutig als Ordnung gedacht werden; dagegen aber, dass Schönes – umgekehrt – durch eine rational bestimmte Ordnung definiert werden könne, verwehren sich Theoretiker seit der Aufklärung vehement.¹⁹ Kant z. B. argumentiert konsequent gegen die Vollkommenheit als Begriff der Schönheit (KdU § 15) – nicht zuletzt, weil sie als Begriff vom Objekt gelten kann und im Widerspruch zur Schönheit als «Zweckmäßigkeit ohne Zweck» (KdU §§ 10 f.) steht; entscheidend jedoch dafür, dass die Ordnung nicht als Vollkommenheit angesehen werden kann, dürfte sein, dass sie ja nicht als innere Zweckmäßigkeit gelten kann (KdU § 15), sondern eine quasi wertneutrale, strukturelle Sinnzuschreibung darstellt. Als legitime Vorstellung hat die rational bestimmbare Ordnung demnach wohl im 17./18. Jahrhundert – vor allem mit der emphatischen Aufladung von *Musik* (mit der Entkoppelung der Klänge von ihrer rationalen Erklärung) – an Relevanz verloren.²⁰ Augustinus jedoch führt Schönheit noch – in neuplatonischer Tradition – ausdrücklich auf Zahlen und Zahlenverhältnisse (*numeri*) zurück, auf eine Proportionalität, die zwar «auf konkreten und organischen Harmoniebeziehungen beruht und nicht auf abstrakten Zahlen»,²¹ die aber doch durch den Bezug zum Abstrakten gewertet wird. Die Zahlen erklären bzw. begründen die Schönheit nicht einfach, sondern sie werden selbst als eigentliche Schönheit begriffen. Die sinnlichen Manifestationen der Schönheit verlieren somit, innerhalb spekulativer Betrachtungen, tatsächlich etwas an Bedeutung; letztlich aber stellen sie den Ausgangspunkt und den eigentlichen Grund der theoretischen Bemühungen dar: Da die *musica* nämlich – als Wirkung jedes numerisch geordneten, harmonischen Verhältnisses – alles Lebendige anzieht, das in einer sinnlichen Beziehung zur Welt steht, erklärt sich die durchaus praktische Relevanz der Überlegungen.²² Gewährsmann für diese Überzeu-

19 Gerade postmoderne Theorieentwürfe betonen – in einer nach-kantianischen Wendung – die Subjektivität selbst rationaler Urteile. Cf. etwa Seel, Ästhetik, oder Danto, Transfiguration.

20 Cf. Haas, Denken, S. 16; auch hier Kap. IV.B.

21 Eco, Kunst, S. 50.

22 Boethius greift zur Erläuterung dieser Zusammenhänge explizit auf den *Timaios* (34a–36d) zurück, wenn er Platon zitiert und sagt, dass «die Weltseele in einer perfekten Harmonie

gung ist Platon selbst. Boethius verweist auf dessen Argumentation im *Staat*, wonach die Philosophen äußerst streng darauf zu achten hätten, welche Musik den Jünglingen und in Sonderheit den jungen Wächtern zu Ohren kommt.²³ Seine eigene Argumentation für eine ausschließlich rationale Beurteilung des sinnlich Wahrnehmbaren begründet Boethius damit, dass das, was

hier und da durch kleinste Abweichungen verändert wird, nicht unbedingt wahrgenommen wird, dass sich aber letztlich doch, weil die Veränderungen über die Ohren direkt auf die Seele einwirken, große Unterschiede feststellen lassen.

(De inst. mus. I.1)

(*quod si quo modo per parvissimas mutationes hinc aliquid permutaretur, recens quidem minime sentiri, post vero magnam facere differentiam et per aures ad animum usque delabi.*)

Das strenge Bemühen um eine rationale Begründung der Bewahrung von Traditionen erklärt sich dabei zuerst aus der Skepsis gegenüber einer unkontrollierten Veränderung dessen, was – in der platonischen Vorstellung – über die Sinne auf das Wesen der Menschen wirke. Was Boethius allerdings im Rahmen einer auf Moral (sc. Ethik) bezogenen Argumentation beschreibt, lässt sich in soziologischer Perspektive auch als Veränderung des Geschmacks (sc. Ethos) interpretieren: Die form- und gestaltlose Qualität einer Erscheinung (sc. deren göttlich gedachte *ratio*), die *qua musica mundana* weitgehend unbemerkt auf die Seele wirke, kann durch die Soziogenese des Geschmacks erklärt werden. Das Prinzip hinter der Sorge um eine Veränderung gemäß dem sinnlichen Wohlgefallen spiegelt wohl die Veränderung der Normen- und Wertsysteme durch jede Form von Kapital wider: Eine neue (emotional gewertete) Erfahrung, eine bestimmte soziale Situation (in der mächtige oder geachtete Akteure involviert sind), einfaches Lernen oder eine neue (materielle) Möglichkeit verändern die Wertsysteme –

der *musica* verbunden sei» (De inst. mus. I.1: *Hinc etiam internosci potest, quod non frustra a Platone dictum sit, mundi animam musica convenientia fuisse coniunctam*). Bei Platon heißt es: «Nachdem dem Schöpfer das gesamte Gefüge der [Welt-]Seele [*psychés*] nach Wunsch gelungen war, konstruierte er danach alles Körperliche in ihrem Inneren und fügte es passend – Mitte an Mitte – zusammen. [...] Und der Körper des Himmels ist sichtbar erschaffen, sie selbst aber ist unsichtbar, hat als Seele Anteil am Denken und an der Harmonie [*hármonías*] und wurde von dem Besten des Denkbaren und ewig Seienden als Bestes des Gewordenen geschaffen.» Dazu Meyer, *De institutione*, S. 23 mit Anm. 3, und Heilmann, Boethius, S. 249, sowie Spitzer, *Ideas*, S. 27 f., zu Platons Weltmusik.

²³ Boethius, De inst. mus. I.1, mit Verweis auf Staat 399–402. Cf. dazu Meyer, *De institutione*, S. 25 mit Anm. 6 und 7, sowie Giannarás, Wachthaus, zu Platon selbst.

temporär oder (bei Gewöhnung) nachhaltig.²⁴ Was die Veränderung im Geschmack und – sobald sich die veränderten Normen durchsetzen – im Ethos bewirkt, ist demnach fast völlig von der eigentlichen Erscheinung unabhängig. Solche Effekte sind folglich nicht mit den Sinnen wahrnehmbar, verändern aber die Bedeutung mitunter extrem.²⁵ Wie gezeigt, ist das Sinnliche dabei nicht *per se* schlecht (denn es kann – als Teil der Schöpfung – gar nicht vollständig der Zahlhaftigkeit entbehren); verstrickt sich der Mensch aber im bloß sinnlichen Genuss, verliert er die Wahrheit aus dem Blick – jene ewige, göttliche Wahrheit, die zu erkennen dem Christen obliegt.²⁶ Dass dem Menschen – dem einzigen Lebewesen mit einer vernunftbegabten Seele – dabei allerdings die letztgültige Einsicht in die (theologischen) Zusammenhänge der göttlichen Ordnung verwehrt bleibt, erklärt sich vor allem dadurch, dass Gottes Walten nicht ergründet werden könne und die Intention Gottes (*intentio*) dem Menschen somit zwangsläufig verborgen und ein *aenigma* bleibe.²⁷ Das Bemühen des Menschen, den Geheimnissen der Schönheit und der Wirkung des Schönen auf den Grund zu gehen, bleibt (trotz der Unmöglichkeit einer letztgültigen Erkenntnis) unumgänglich.²⁸ Obgleich also die göttliche Ordnung – schon aufgrund der Einbindung des Menschen in diese Ordnung – nicht umfassend erkannt werden kann, bleibt die Verpflichtung zur Wahrheitsfindung – und zwar *gerade* aufgrund dieser Einbindung in die göttliche Ordnung – doch bestehen: Die erkannte (zahlhafte) Ordnung nämlich soll so weit wie möglich zur Grundlage des Handelns gemacht werden. Das ist göttliches Gebot.²⁹

Damit ist die erkannte göttliche Ordnung nicht nur von theoretischem Interesse. Das Erkennen der *ratio* hat zwar ein spekulatives Moment, da die Betrachtung der Schöpfung zunächst auf die absolute Erkenntnis der Ordnung abzielt; diese Erkenntnis aber wird eigentlich als Grundlage für eine weit umfassendere Bestimmung von Ordnung verstanden: Die neuplatonisch ausge-

24 Cf. dazu ausführlich hier Kap. III.B.2 zur sozialen Funktion des Geschmacks nach Bourdieu.

25 Die soziale Dimension antiker und mittelalterlicher Theorien zum Geschmack wird hier in Kap. VIII und XI noch ausführlich thematisiert.

26 Cf. Kap. IV.B mit Augustinus De mus. VI.I.1 (*incommutabilis veritatis*).

27 Cf. Schnell, Suche, S. 59–79, sowie Guido, Micrologus, Cap. XIV (*aenigmatem*).

28 Die Annäherung an Gott über das Schöne begründet Augustinus in der Unveränderlichkeit und dem göttlichen Ursprung der Zahlen (*numeri*): «Von wo sonst aber sollte der Seele dargeboten werden, was ewig und unveränderlich ist, als von dem einen ewigen und unveränderlichen Gott?» (De mus. VI.XII.36: *Unde ergo credendum est animae tribui, quod aeternum est et incommutabile, nisi ab uno aeterno et incommutabili Deo?*)

29 Cf. hier VI.B.1 zur Nächstenliebe vor allem bei Augustinus (De mus. VI.XIV.45). Heilmann, Boethius, S. 106, spricht davon, dass die göttliche Würde in der philosophischen Erkenntnis «von einem gleichsam widernatürlichen Zustand in die wahre Ordnung zurückführt», dass der um Einsicht Bemühte also im Grunde gnadenhaft belohnt wird.

richtete Auseinandersetzung mit der *ratio* erfolgt nämlich auch (und eigentlich ursprünglich) im Hinblick auf die Praxis.³⁰ Wenn Platon ewige Wahrheiten postuliert, die – einmal erkannt – der Orientierung im Leben dienen könnten,³¹ reagiert er damit auf eine Situation, in der sich (historisch-soziologisch betrachtet) mit einer drastischen Veränderung in der Verteilung (und dem Erwerb) der Ressourcen die damit verbundenen Normen- und Wertssysteme ausdifferenzieren: Die traditionellen, verbindlichen (anerkannten) Vorstellungen der antiken *polis* im Hinblick auf richtig und falsch werden zersetzt, als sich die Gesellschaft – aufgrund expansiver (Kriegs-)Politik – von kooperierenden Grundbesitzern (die – sporadisch, demokratisch und eventuell nach Einkommen gestaffelt – politische Ämter übernahmen) in spezialisierte Akteure differenziert.³² In diesen Zeretzungsprozess gesellschaftlicher Ordnung hinein entwirft Platon seine Staatsphilosophie (mit durchaus diktatorischen Zügen), weshalb die ersten Christen mit dem platonischen Weltbild entsprechend die Entwürfe sozialer Ordnungsleistung übernehmen.³³ Für die Christen aber steht das Erkennen der göttlichen Ordnung an erster Stelle, hängt doch vom richtigen Verhalten nicht nur das Wohlergehen auf Erden ab, sondern vor allem das Seelenheil.³⁴ Die unmittelbare Einsicht jedoch hat der Mensch mit dem Sündenfall verloren: Der bittere Nachgeschmack des Apfels nämlich ist, weil die Selbsterkenntnis den Menschen von Gott entfernt hat, der Verlust unmittelbarer Erkenntnis.³⁵ Der Mensch ist demnach zurückgeworfen auf seine Sinne und seinen irdischen Verstand – den (sc. die *ratio*) hat er noch; in erster Linie aber hat er ihn, um Gott erkennen zu können. Aus dieser Konstellation resultiert für den Christen die besondere Aufmerksamkeit in Bezug auf Gott bzw. Gottes Wirken und die göttliche Ordnung. Diese zu erkennen und zum Maßstab des eigenen Handelns zu machen nämlich gilt als möglich und zugleich als sicherster Weg ins Paradies.³⁶

30 Zwar geht es auch in den Traktaten zur *musica* in erster Linie um Gott und die göttliche Theorie; ein Praxisbezug wird aber in der ethischen Ausrichtung relevant, die Staat und Individuum verbindet. Cf. Heilmann, Boethius, S. 281–285.

31 Staat 401c, und dazu Giannarás, Wachthaus, S. 174 f.

32 Kitto, Griechen, S. 130–134. Cf. dazu hier Kap. IV.B.

33 Heilmann, Boethius, S. 289, sieht etwa das Programm von Boethius eindeutig in platonischer Tradition: «Begrift er [sc. der in den *artes* unterwiesene Student] schließlich das Funktionieren der Wahrnehmung, die Beschaffenheit der menschlichen Seele und überhaupt das Wesen von Musik im weitesten Sinne, dann wird er in der Lage sein, in angemessener Weise zum Wohl des Staates und der einzelnen Individuen Harmonie zu stiften und zu fördern. Diese Aufgabe kommt nach Platons und Boethius' Vorstellung dem Philosophenkönig zu.»

34 Art. «Seele», in: LexMA.

35 Cf. Gen. 3.22: «Seht, der Mensch ist geworden wie wir; er erkennt Gut und Böse» (*Ecce homo factus est quasi unus ex nobis, ut sciat bonum et malum*).

36 Cf. Art. «Seele», in: LexMA.

B. Die Ordnung und das Ordnen

In der Theorie soll entsprechend das Handeln bestimmbar und bestimmt werden. Die Vorstellung einer zahlhaften Ordnung bestimmt das mittelalterliche Weltbild, das heißt, die Idee der Ordnung prägt die umfassende Vorstellung eines von einem Schöpfergott nach rationalen, bedeutenden und erkennbaren Prinzipien geschaffenen, geschlossenen Kosmos. Für den Menschen, der innerhalb der Ordnung sich befindet, geht es um das Erkennen der Ordnung – um in dieser letztlich den ihm angemessenen Platz bestimmen zu können. Die rational erkannte Ordnung gilt dabei – vor der sinnlichen Erfahrung – als wahrhaft schön und: als objektiv gegeben. Dem Menschen, dem es – aufgrund seiner von Gott geschaffenen Seele und seiner *ratio* (im Sinne eines Vermögens) – möglich ist, die Ordnung zu erkennen, ist es zugleich eine moralische Pflicht, diese Ordnung auch tatsächlich zu erkennen und umzusetzen: Es geht nämlich darum, die erkannte Ordnung zur Maxime des Handelns zu machen,³⁷ woraus letztlich die enorme Bedeutung einer Erkenntnis resultiert, die nie nur reine Spekulation ist.³⁸

Damit zeigt sich jedoch (und an dieser Stelle wird die Bedeutung der Theorie für die Praxis evident), dass die *ratio* zwangsläufig das Handeln definiert – sobald das Handeln geordnet wird. Die Erkenntnis als Grundlage für eine praktische Umsetzung der Ordnung bzw. deren Applikation auf das Handeln des Menschen kann kaum überschätzt werden.³⁹ Mit der Ethik liegt somit eine regelrechte vormoderne Theorie des sozialen Handelns vor – die aber nicht vom Sozialen aus argumentiert, sondern *sub specie aeternitatis*. Im als richtig zu erkennenden Handeln wird dann – das soll im Folgenden gezeigt werden – im Grunde die (als göttlich erkannte) Ordnung reproduziert.

37 In der (platonisch ausgerichteten) Musikkultur hat das einen besonderen Stellenwert, wird doch hier der wesentliche Zusammenhang von Ordnung und Schönheit diskutiert. Cf. Heilmann, Boethius, S. 289, die darauf verweist, dass die Harmonie laut Boethius dem «Wohl des Staates und der einzelnen Individuen» dienen soll, oder Keller, S. 283, der die «Untrennbarkeit von intellektueller Erkenntnis und sittlichem Verhalten» bei Augustinus aufzeigt.

38 Damit gegen Eco, Kunst, S. 51, der die Theorie – die allein schon aufgrund der untersuchten Textgattungen, dann aber auch aufgrund der philosophischen Grundlagen natürlich überbewertet erscheinen muss – zu sehr als verabsolutiert überinterpretiert.

39 Der Einfluss der Theorie auf die Praxis zeigt sich deutlich im Zuge der Gregorianischen Reform, als sich das Wesen der Kultur grundlegend änderte, da der Klerus plötzlich stärker auf Bildung ausgerichtet war, wodurch folglich auch der Adel in Zugzwang geriet, sein Handeln begründen zu können. Cf. dazu Ehlers, Schulen, bes. S. 70 ff., sowie die Arbeiten von Jaeger, bes. Entstehung, S. 289 ff., zu den *mores*, oder Envy, S. 323, wo von den «learned men» am Hof die Rede ist.

1. Das geordnete Ordnen als *opus*

Die Vorstellung der göttlichen Ordnung wirkt – als eine aus rationaler Erkenntnis abgeleitete Vorgabe – entsprechend auf das Handeln der Menschen zurück: Der Mensch ordnet sein Handeln im Hinblick auf die göttliche Ordnung (soweit er sie erkennen kann); es geht für ihn darum, richtig zu handeln.⁴⁰ Zunächst wird Handeln, wenn es überhaupt von konkreten Tätigkeiten (z. B. vom Singen) abstrahiert werden kann, in Tun (*agere*) und Machen bzw. Herstellen (*facere*) unterschieden.⁴¹ Da das Handeln aber im Rahmen der theologischen Theorien einer Ordnung unterworfen sein sollte, gibt es einen zwingenden Bezug zu ethischen Aspekten. Damit wird das Handeln entsprechend anders differenziert: Eine Handlung, die in der Regel der Kontingenz unterliegt, kann nämlich *sub specie moralitatis* richtig oder falsch ausgeführt werden.⁴² Für die richtige Handlung, das heißt: für eine im Hinblick auf die *ratio* (sc. ethisch) geordnete Handlung, gibt es mit *opus* (von lat. *operare*: handeln) noch einen eigenen historischen Terminus. Im Hinblick auf ein *opus* ist die Handlungsmaxime (sc. das Ziel; lat. *finis*) die Richtigkeit. Wird der ethische Aspekt ausgeblendet, ist es kein *opus*, sondern lediglich einfaches Handeln oder Wirken (*agere*);⁴³ ein *opus* hingegen ergibt sich allein in Bezug auf die Qualität dessen, was gemacht wird. Dass dabei zur Charakterisierung der Handlung in der Theorie zumeist von *pulcher* (schön) die Rede ist, bezieht sich auch hier nicht auf einen ästhetischen Wert oder Aspekt, sondern auf den ethischen: Das gute und richtige *opus* ist *pulcher*.⁴⁴ Der *opus*-Begriff bezieht sich jedoch, deshalb muss er – trotz scheinbar begrifflicher Nähe – scharf vom modernen Werkbegriff getrennt werden, in erster Linie auf eine Handlung. Das *opus* ist eine im Sinne der erkannten Ordnung geordnete Handlung; erst sekundär wird dabei unterschieden, ob das *opus* zu einem beständigen Werk führt. Der übergeordnete Begriff *opus* (Werk) umfasst demnach mehr als ein konkretes materielles Werk. Es bietet sich somit bei der Betrachtung überlie-

40 Die historische Theorie lässt sich tatsächlich als Handlungstheorie verstehen. Die Nähe zur Soziologie ist dabei nicht zufällig, geht es doch auch im Rahmen der theologischen Konzepte letztlich darum, dass – um noch einmal Weber, *Wirtschaft*, S. 1, zu zitieren – ein Handeln «seinem [...] gemeinten Sinn nach auf das Verhalten anderer bezogen wird».

41 Haas, *Denken*, S. 128, hält fest, «dass der Faustregel nach der Bezirk des Poietischen mit *facere* und Derivaten (*factio, factivus* etc.) ausgesagt wird, der Bezirk der Praxis dagegen mit *agere* und Derivaten (*actio, activus* etc.)».

42 Cf. Haas, *Denken*, S. 130 ff. und 148.

43 Cf. Haas, *Denken*, S. 148, der betont, dass ein *opus pulchrum* sein müsse, «also wahr, gut, technisch fehlerfrei», wobei er auf die Schönheitsdefinition des Thomas von Aquin, *Summa theol.* I,1, q. 39 a. 8, verweist, für den Schönheit (*pulchritudinem*) aus Vollständigkeit (*integritas*), Harmonie (*proportio*) sowie strahlender Farbigkeit (*claritas*) resultiert. Cf. auch Assunto, *Theorie*, S. 105–111 und 230, sowie Eco, *Kunst*, S. 128–140.

44 Cf. Haas, *Denken*, S. 148. Cf. dazu bereits hier Kap. IV.B.1.

ferter mittelalterlicher Objekte entsprechend an, «klar zwischen jeder neuzeitlichen Werkvorstellung [Werk] einerseits und jeder antiken oder mittelalterlichen Werkvorstellung [*opus*] andererseits» zu unterscheiden.⁴⁵

Dass Kant in Bezug auf Kunst ebenfalls von *opus* spricht, die Kunst sogar im *opus* begründet, darf – selbst angesichts der identischen Terminologie – *nicht* über die eklatanten Unterschiede hinwegtäuschen. Kant nämlich grenzt die Kunst – im Rahmen einer modernen Argumentation – von der Natur ab, grenzt damit aber zugleich auch das Werk von der Wirkung ab:

Kunst wird von der *Natur*, wie Tun (*facere*) vom Handeln oder Wirken überhaupt (*agere*), und das *Produkt*, oder die Folge der erstern, als Werk (*opus*) von der letztern als Wirkung (*effectus*) unterschieden.

(KdU § 43)

Die Argumentation ist dabei jedoch (verständlicherweise) um die ethische Dimension verkürzt, welche im Kern antik-mittelalterlicher Überlegungen zum Handeln steht. Aus diesem Grunde können die Aussagen Kants auch nicht auf die mittelalterlichen Vorstellungen übertragen oder bezogen werden, zumal die Differenz nicht zwischen Kunst und Natur (*ars* und *natura*),⁴⁶ sondern jeweils zwischen richtig und falsch in Bezug auf das *opus* verläuft. Die Dichotomie zwischen Natur und Kunst bzw. Tun und Handeln geht jedoch an der mittelalterlichen Anschauung vorbei, da *operare* in der Natur ihren Ursprung hat (was durch die Schöpfung zugleich ethisch konnotiert ist).⁴⁷ Vor allem die Ordnung und die Vorstellung einer reproduzierten und reproduzierbaren Ordnung ist dabei entscheidend; entsprechend spielt die Kategorie des Werkes (dem im Bereich moderner Kunst eine überaus zentrale Stellung zukommt)⁴⁸ in der Vormoderne eine nur geringe Rolle. Dabei ist die Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Kunst und Natur eine der grundlegenden Fragen mittelalterlicher Kunsttheorie (ein Verhältnis, das bedeutender ist als das von Kunst und Wissenschaft): Von Plotin (2. Jahrhundert) bis Nicolaus Cusanus (15. Jahrhundert) lässt sich die

⁴⁵ Haas, Denken, S. 125.

⁴⁶ Cf. dazu Flasch, *ars*, und hier den folgenden Abschnitt, sowie Moritz, *ars*, zur historischen Entwicklung oder Menke, Kraft, S. 29–32, der die Ambivalenz zwischen Kunst und Natur in der Moderne anhand von Paul Valéry diskutiert.

⁴⁷ Flasch, *ars*, S. 272 am Beispiel von Plotin und noch einmal S. 306 bei Cusanus, zeigt sehr schön auf, dass *ars imitatur naturam*, wenn damit die *Idee* in der Natur gemeint ist.

⁴⁸ Menke, Kunst, S. 24–29 zum «Paradox von Machen und Werk» oder Fischer-Lichte, Ästhetik, S. 284–314 zur «Aufführung als Ereignis» zeigen jedoch, dass die (Post-)Moderne die Kategorie Werk infrage stellt und durch wesentlich dynamischere Konzepte ersetzt.

Frage nach dieser Relation verfolgen.⁴⁹ Der aristotelische, für das mittelalterliche Natur- und Kunstverständnis entscheidende Satz *ars imitatur naturam* (Physik 194a)⁵⁰ zieht seine Legitimität aus dem Umstand, dass die Natur nicht einfach nachgeschaffen wird, sondern dass der Mensch versucht, *wie* die Natur zu schaffen – eben nach den Gesetzen, die der Mensch *mit seinem Verstand* aus der Schöpfung ableitet. Der Kunst kommt die Aufgabe zu, «sinnlich darzustellen, was die Philosophie denkt: Die Anwesenheit der Idee».⁵¹

Mit der Unterscheidung von Praxis (*facere*) und Poietik (*agere*) aber ist der Werkbegriff nicht nur enorm erweitert und dynamisiert, sondern es wird zugleich ein wesentlicher Aspekt vormoderner Praxis deutlich: Die intellektuelle Auseinandersetzung mit einer richtigen Handlung findet im Grunde vor der eigentlichen Handlung statt. In Bezug auf (Kunst-)Werke wird heute zumeist – das löst sich auch in der postmodernen Performance nicht auf – in der Regel etwas Existierendes oder (aktuell) Gemachtes (sc. Vollzug) betrachtet.⁵² Das vormoderne *opus* hat demgegenüber ganz andere Implikationen: «Von einem Werk [nämlich] geht man in der Analyse (oder in der Interpretation) aus. Ein *opus* dagegen ist *niemals Ausgangspunkt, sondern immer Endpunkt*».⁵³ Für die Auseinandersetzung mit der höfischen Dichtung und die Frage nach ihrem historischen Wert nun ist diese Neuperspektivierung insofern von größtem Interesse, als die Betrachtung der Dichtung von den materiell überlieferten Werken ausgehen muss, da die Handlungen als solche nicht überliefert sind. Das darf indes nicht

49 Cf. Flasch, *ars*, S. 306. In Bezug auf die Musiktheorie findet sich die Auseinandersetzung mit den natürlichen Sinnen und der Natur mittels wissenschaftlicher Betrachtung bei Boethius (*scientia/speculatio*); in der Entwicklung der Musiktheorie wird die Differenz von Kunst und Natur etwa bei Regino von Prüm (Ende 9. / Anfang 10. Jahrhundert) sogar ganz explizit verhandelt, entwickelt er doch die wegweisende Unterscheidung von *musica artificialis* und *naturalis* (Epistola, S. 233), womit auf der einen Seite Musik gemeint ist, «die in den Instrumenten begründet ist» (Epistola, S. 236: *quae in quibusdam consistit instrumentis*), die gezupft, geblasen oder geschlagen werden können, und auf der anderen Seite Musik, die alles umfasst, was bei Boethius in *musica mundana* und *humana* differenziert wurde, also die Sphärenmusik (Epistola, S. 233: *musica in coeli*), die Musik der menschlichen Stimme und des Geistes (cf. Epistola, S. 235 f.) sowie die Musik der Tiere (Epistola, S. 236: *quod [...] in irrationabili creatura esse*). Cf. Kaden, *Das Unerhörte*, S. 131; dazu Jeserich, *Musica naturalis*, und Bernhard, *Studien*, bes. S. 38–42, zu den Quellen der *Epistola*.

50 Cf. Flasch, *ars*, S. 267; dazu allgemein auch Moritz, *ars*.

51 Flasch, *ars*, S. 306.

52 Auch dort, wo «Werk» nicht mehr als «fixierte Grösse» erscheint und auf «die Dynamik der Bedeutungsstiftung» fokussiert wird (Herberichs/Kiening, Einleitung, S. 9), wird zumindest mit der Kategorie der «Wiederholbarkeit» (ibid., S. 10) das Resultat in den Blick genommen.

53 Haas, *Denken*, S. 129. Die veränderte Bedeutung von *opus* gegenüber Werk gilt selbst in Bezug auf die Rezeption. Zum einen nämlich wird das *opus* vornehmlich im Vollzug beurteilt (also hinsichtlich der Regelmäßigkeit); zum anderen kann sogar die Rezeption selbst als *opus* angesehen werden.

den Blick dafür verstellen, dass die Inszenierungen des Dichtens, wie sie sich in den Werken darstellen, vom Werk (*sc. opus*) als Handlung ausgehen: Diese historische Werkvorstellung darf in keinem Falle mit modernen bzw. romantischen Konzepten des (Kunst-)Werks als emphatischer Ausdruck eines Subjekts verwechselt und vermischt werden.⁵⁴ Im Mittelalter nämlich wird nicht das materielle Werk (*operatum*) als Kunst (*ars*) bezeichnet, sondern das regelhafte Handeln. Dort, wo nach der romantischen Abstraktionsleistung der allgemeine Begriff «Kunst» (relativ undifferenziert) für Musik, Dichtung, Malerei und Theater etc. verwendet werden kann – für «Prinzip und Inbegriff einer Gruppe von einzelnen, zunächst nur dem Schönen verpflichteten Künsten»⁵⁵ –, ist der ideologische Hintergrund gänzlich verschieden. Während solche Konzepte von Kunst – ohnehin sehr disparat – vornehmlich beim Objektstatus ansetzen, wird Kunst (*ars*) im Mittelalter (und eigentlich bis zur Aufklärung) als eine bestimmte Form des Handelns begriffen: Es geht demnach auch in der höfischen Dichtung um das Singen, nicht um das Gedicht oder das Manuskript.⁵⁶

Zwar läge es aus mehreren Gründen zunächst nahe, das Interesse der mittelalterlichen Gönner an höfischer Dichtung im fertigen Werk zu begründen. Vor allem ein enormer Umfang der Werke, wie etwa bei Konrads *Trojanerkrieg*, ließe sich dahingehend interpretieren, dass sich bei Konrad und seinen Gönnern – mit

54 Art. «Kunst», in: Hist.Wtb.d.Phil.; cf. auch Menke, Kraft, S. 17: Kunst als menschliche Tätigkeit, die «in der Gestalt von Werken existiert»; Luhmann, Kunst, S. 26: Kunst als Kommunikation; Seel, Ästhetik, S. 172: Kunstwerke als «Objekte eines *anderen Erscheinens*». Cf. Art. «Kunst», in: Ästhet. Grundbegriffe, S. 556, wo der neuzeitliche Kunstbegriff – der, als ästhetische Kategorie, nicht mehr mit *ars* oder *techné* in Verbindung gebracht werden kann – im romantischen Kunstbegriff gipfelt (mit den Konzepten der «Kunst als Versöhnung» [Schelling] oder «Erlösung» [Schopenhauer, Nietzsche]), um in Moderne und Postmoderne regelrecht dekonstruiert zu werden. Der Artikel setzt mit der bezeichnenden Frage nach dem «Ende der Kunst» ein. (Post-)Moderne Ansätze hingegen, die den Kunstbegriff – den praktischen Künstlern darin folgend – auch auf Happenings ausdehnen (müssen), kommen der vormodernen Vorstellung vom Handeln als *opus* vermeintlich sehr nah. Der Unterschied aber zur Vormoderne liegt darin, dass moderne Theorien immer nur (erklärend) auf existierende – normativ hingegen nur eingeschränkt bzw. auf zukünftige – Kunstwerke reagieren, während die Theorie in der Vormoderne der *kunst (ars)* in den meisten Fällen vorausgeht (cf. Haas, Musikalisches Denken, S. 129). Wo heute der (autopoietisch regulierte) Regelverstoß als Kunst verstanden wird, steht in der Vormoderne die Erfüllung von Regeln. Zur Genese der entsprechenden Regularien cf. hier Kap. IX.D.

55 Art. «Kunst», in: Hist.Wtb.d.Phil., Sp. 1439.

56 Wie selten auf den Begriff *buoch* referiert wird, zeigt sich schon bei Konrad, der selbst im umfangreichen *Trojanerkrieg* das *singen* gegenüber dem *buoch* profiliert (*singen/sanc* in Troj. 1, 7, 132, 145, 173 und 177 gegenüber *buoch/schrift* in Troj. 219, 256, 269 und 300); und auch Gottfried definiert Isolde nicht abstrakt als Künstlerin, sondern von ihren konkreten Fähigkeiten her (Tristan 8137–41). Cf. zum Verhältnis von Abstraktum (Musik) und konkreten Tätigkeiten (Singen, Flöte spielen etc.) Kaden, Das Unerhörte, S. 68 und 133 f.

dem Umschlag zu einer Lesekultur⁵⁷ und der damit verbundenen Konzentration auf das Buch – ein neues Bewusstsein für das Werk durchsetzen würde. Wenn Konrad aber vom *Partonopier* als einem *werz* spricht (dem Geschaffenen; cf. PM 187 u. ö.), meint er nicht das Werk als *operatum*, sondern das Endprodukt richtigen Dichtens oder – wie es (auch in den Vergleichsbildern) mehrfach heißt – richtigen *singens*. Besonders aber im umfangreichen *Trojanerkrieg* wird mit *singen, sagen, tihten* und *erniuwen* (Troj. 7, 58 f., 274 u. ö.) nur noch auf Tätigkeiten rekurriert. Die Konzentration auf das Produkt, auf die Poetik, steht hier nicht im Zentrum: Nicht das Endprodukt, das in der Welt bleibt, ist von Interesse, sondern der *guote sanc*, der – auch im stillen Lesen – *prozessualisiert* wird. Die Qualifizierung als gut (oder schön) verweist indes auf jene ethischen Bezüge, die für Schönheit bedeutend sind. Der Fokus in der Auseinandersetzung mit dem *opus* liegt demnach auf der Begründung seiner Richtigkeit. Dafür werden für gewöhnlich Regeln vorgeschrieben. Eine Differenzierung der Handlungen hinsichtlich der Herstellung (*facere*) und des bloßen Tätigseins (*agere*) ist dabei nur von nachrangigem Interesse, da es jeweils um das Handeln geht. Wichtiger ist vielmehr die Qualifizierung des Handelns: Der Bezug zur (göttlichen) Ordnung, in die das *opus* sich einzugliedern hat, legt sehr viel größeres Gewicht – das kann nicht oft genug herausgestellt werden – auf den Aspekt der Wahrheit bzw. Richtigkeit einer Handlung. Im Folgenden soll es von daher um die Bestimmung des Richtigen im Rahmen der *artes* gehen.

2. Die ordnende Ordnung als *ars*

In der Interpretation antik-mittelalterlicher Kunsttheorien wird in der Regel deren rationaler, regelhafter Charakter betont: Es gehe um Regeln, um Wissen und um handwerkliche Fähigkeiten, womit eine deutliche Trennung vom modernen Kunstbegriff und -verständnis vorgenommen wird; und spätestens in der Romantik wird die schöne Kunst dabei von einer Kunst abgegrenzt, die darin bestehe, «als lehrbar zu gelten und damit etwas zu sein, das sich vollständig auf Regeln bringen läßt».⁵⁸ Das Kunstschöne der Vormoderne wird in diesem Sinne auf die Kategorie der Nützlichkeit gebracht, weshalb supponiert werden kann, Kunstwerke seien bewertet worden «wie heute das *Industrial Design*».⁵⁹ Von aktuellen Konzepten auszugehen und den mittelalterlichen Begriffen moderne Semantiken entgegenzuhalten, führt indes – auch in Bezug auf die Kunst – nicht zu einem eigentlich historischen Verständnis. Für eine solches nämlich ist es unumgäng-

57 Corneau, Überlegungen, S. 99, spricht von einer Ästhetik, die «in erster Linie auf ein lesendes Subjekt zugeschnitten [ist]».

58 Art. «Kunst / Künste / System der Künste», in: Ästhet. Grundbegriffe, S. 571.

59 Assunto, Theorie, S. 30. Cf. ähnlich Eco, Kunst, S. 32, der festhält, dass es heute schwerfällt, «jene Unterscheidung zwischen Schönheit und Nützlichkeit [...] nachzuvollziehen».

lich, zunächst den historischen «Verstehenshorizont» zu rekonstruieren.⁶⁰ Wird demnach (im Hinblick auf die soziale Funktion von Kunst und Kunstbegriff) von den historischen Äußerungen ausgegangen, lassen sich die Zusammenhänge jedoch nicht allein über Differenzen und Alteritäten bestimmen. Isidor von Sevilla etwa grenzt am Beginn seiner *Etymologiae* (7. Jahrhundert) die Kunst (bzw. Kenntnis) zunächst von der Wissenschaft ab:⁶¹

Die Wissenschaft hat ihren Namen vom Lernen erhalten, weshalb sie auch Wissen genannt werden kann. Denn das Wissen ist nach dem Lernen benannt, weil niemand von uns etwas weiß, außer wenn er lernt. Anders gesagt, das Wissen heißt so, weil es ganz und gar gelernt wird. Kenntnis (*ars*) aber wird genannt, was in den Vorschriften und Regeln einer Kunst besteht. Andere sagen, diese Bezeichnung sei von den Griechen, von *arete* bezogen, das heißt von der Tüchtigkeit (*virtus*), welche jene Wissen nennen. Zwischen der Kenntnis (*artem*) und der Wissenschaft (*disciplinam*), so haben Plato und Aristoteles definiert, besteht der folgende Unterschied: Die Kenntnis bestehe in dem, was man auch auf andere Weise [als durch Lernen] haben könne, die Wissenschaft aber befasse sich mit dem, was nicht anders [als durch Lernen] entstehen könne. Denn wenn etwas in vernünftiger Erörterung auseinandergesetzt wird, so wird man darunter Wissenschaft verstehen. Wenn etwas glaubhaft und plausibel abgehandelt wird, wird es als Kenntnis bezeichnet werden.

(Etym. I.1)

(Disciplina a discendo nomen accepit: unde et scientia dici potest. Nam scire dictum a discere, quia nemo nostrum scit, nisi qui discit. Aliter dicta disciplina, quia discitur plena. Ars vero dicta est, quod artis praeceptis regulisque consistat. Alii dicunt a Graecis hoc tractum esse vocabulum ἀπό τῆς ἀρετῆς [ἀπό τῆς ἀρετῆς], id est a virtute, quam scientiam vocaverunt. Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles hanc differentiam esse voluerunt, dicentes artem esse in his quae se et aliter habere possunt; disciplina vero est, quae de his agit quae aliter evenire non possunt. Nam quando veris disputationibus aliquid disseritur, disciplina erit: quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur, nomen artis habebit.)

In *nuce* wird hier die grundlegende Differenz präsentiert, die – quasi etymologisch bewiesen – zwischen Wissenschaft und Kunst bestehe: Es geht um den Unterschied zwischen rationaler Erkenntnis auf der einen und einem spezifischen Wissen auf der anderen Seite, das zunächst als Handlungs- oder Erfahrungswissen beschrieben werden kann, als sachbezogenes Wissen im Hinblick auf einen bestimmten Bereich: Der Künstler zeichne sich nämlich ganz allgemein «durch sein sachbezogenes Bereichswissen aus, das sich auf die Ziele bestimmter Gegen-

⁶⁰ Speer, *Kunst* (1994), S. 948.

⁶¹ Zur Bedeutung der *Etymologiae* cf. Art «Isidor von Sevilla» und «Etymologie, Etymologica», in: *LexMA*.

stände richtet».⁶² Eigentlich aber legt dabei die Wissenschaft jene Regeln und Vorschriften fest, nach denen das Handeln sich zu richten hat. Damit stellt die Wissenschaft eine Orientierung für das Handeln dar; die Theorie bestimmt, was richtig ist und auf eine bestimmte Art (und nicht anders) gemacht wird – und werden muss.

Auf diese Weise wird der Bezug zur Ethik deutlich, der – wiederum – überaus entscheidend ist für das Verständnis auch des Kunstbegriffs: Die «moralische Zielsetzung» des Kunstwerkes⁶³ ist der Hauptgrund für die Bedeutung der Regeln. Es geht nicht nur darum, die Regeln zu erlernen und anzuwenden, um die Natur zu imitieren. Die Regelmäßigkeit der *artes* liegt im Bemühen um das richtige Handeln begründet. Das ist Kunst – nicht die je spezifische Tätigkeit, sondern ein (rational begründeter) Modus des Tätigseins. Dass das Handeln geordnet wird, geschieht aber nicht aus mangelndem Verständnis für Schönheit. Ganz im Gegenteil: Wie gesehen, wird Ordnung gerade als das entscheidende Merkmal der Schönheit gedacht.⁶⁴ Die Sorge um die Ordnung, die auch auf jene Bereiche des Schöpferischen sich erstreckt, die in der Romantik (und zum Teil heute noch) als die *schönen Künste* gelten,⁶⁵ scheint gerade dem Geniehaften eines subjektiven Ausdrucks zu widersprechen. Vor diesem Hintergrund müssen entsprechend die Äußerungen der Sänger und Dichter gesehen werden, die deren Handeln reflektieren. Im Hinblick auf die Entstehung von Werken (und auf das Handeln überhaupt) zeigt sich, dass Kunst nicht eigentlich das Werk, sondern die Praxis darstellt; sie ist aber auch nicht bloßes Handeln: Die eigentliche Kontingenz des Handelns nämlich wird durch Kunst (*ars*) bezüglich eines Werkes im Sinne von *opus* bewältigt.⁶⁶ Mittelalterliche Vorstellungen von Kunst aber sehen diesen Zusammenhang gerade umgekehrt: Kunst ist, was eine Handlung im Grunde überhaupt erst ermöglicht, was Regeln für das richtige Handeln vorschreibt. Entsprechend greifen Interpretationen der überlieferten Werke als Kunst absolut zu kurz:⁶⁷ Kunst ist, was den Produzenten befähigt, ein gutes Werk zu schaffen. Das konkrete, materielle Werk ist Ausdruck der Kunst – und es vergegenwärtigt tatsächlich die *ratio*, kann mithin anagogische Funktionen übernehmen. In der Regel nämlich verweist *ars* auf eine allgemeine intellektuelle Fähigkeit, die je nach Anwendungsbereich ganz unterschiedlich eingesetzt werden kann. Damit wird zugleich die moderne Unterscheidung von Kunst und Hand-

62 Speer, Kunst (1994), S. 956.

63 Art. «Kunsttheorien im MA.», in: LexMA, Sp. 1573.

64 Cf. hier Kap. IV.C, etwa mit Baumgarten, Aesthetica § 19.

65 Cf. Art. «Die schönen Künste», in: Brockhaus; dazu Kant, KdU § 50 («Von der Einteilung der schönen Künste»). Einen knappen Überblick zur historischen Position dieser Vorstellung bietet Luhmann, Kunst, S. 289 ff.

66 Haas, Denken, S. 130. Systematisch befasst sich Luhmann, Schriften, pass., bes. S. 15 ff., mit dem Verhältnis von Kunst und Kontingenz.

67 Etwa gegen Assunto, Theorie, pass.

werk obsolet – es geht schlicht um ein «savoir faire».⁶⁸ Allerdings wird dadurch nicht nur die Trennung von Kunst und Handwerk aufgehoben; entscheidender noch für das Verständnis mittelalterlicher Kunst ist, dass sich Kunst a) nicht auf ein bleibendes Werk allein bezieht, sondern bereits in einer Tätigkeit manifest werden kann, dass der Kunst b) ein Wissen zugrunde liegt, das vor allem ethisch begründet ist, und dass Kunst von daher c) mit Wissenschaft zusammenhängt, denn diese ethischen Regeln werden am sichersten durch Wissenschaft bestimmt.

In seinen Ausführungen geht Assunto schon davon aus, dass «künstlerische Arbeit für das mittelalterliche Denken eine menschliche Tätigkeit war, die für einen praktischen Zweck bestimmte Gegenstände schuf».⁶⁹ Seine Argumentation für eine mittelalterliche Kunst aber stützt sich vornehmlich auf den Umgang mit diesen Gegenständen. Dass die Kunst (*ars*) aber vornehmlich jenen Prozessen inhärent ist, die zu einem Werk – oder einem *opus* – führen, sieht er nicht. Dabei bezeichnet Kunst (*ars*) sowohl die technische als auch die ethische Kategorie des Handelns in Bezug auf ein *opus*. Es geht somit um das Handeln *sub specie moralitatis*. *Ars* ist dabei das Wissen, *wie* etwas (richtig) gemacht werden muss. Die Schwierigkeit für das Verständnis besteht somit darin, dass der theoretische Charakter (*ratio*), der hier zum Tragen kommt, zwar das richtige Handeln durchdringt und dadurch überhaupt erst zur *ars* werden lässt (obwohl er – vom *opus* her gedacht – nicht in der Außenwelt sichtbar wird), die Begründung des richtigen Handelns aber, die vom konkreten, praktischen Einzelfall abstrahiert, als *scientia* bezeichnet wird.⁷⁰ Im Folgenden soll es jedoch zunächst um das richtige Handeln gehen, also um die ethisch ausgerichtete, begründet-begründbare Anwendung von Wissen in Bezug auf ein *opus*.

In der Kunst wird Wert gelegt auf das richtige Handeln. Wird der ethische Aspekt ausgeblendet, ist es keine Kunst.⁷¹ Dass dabei von *pulcher* die Rede ist, bezieht sich eben nicht auf einen ästhetischen Wert oder Aspekt, sondern auf den ethischen: Das gute und richtige *opus* ist *pulcher*. Damit hat Kunst (*ars*) eine ganz eindeutig soziale Funktion.⁷² Anhand der *ars musica* etwa, die für die Be-

68 Cf. DeBruyne, *Etudes*, Bd. 1, S. 741.

69 Assunto, *Theorie*, S. 28.

70 Cf. hier Kap. VI.B.1.

71 Moderne, emphatische Definitionen von Kunst – als Befreiung, Lebensalternative etc. (cf. Anm. 54 weiter oben) – fokussieren fast ausnahmslos auf subjektive Aspekte, weshalb sich Kunst geradegu als Antithese mittelalterlicher Kunstvorstellungen profilieren ließe: Es ist *keine* Kunst, wenn ethische Aspekte eine Rolle spielen (cf. KdU § 3 [wonach das Gute nicht schön sein könne] und § 44 [wonach nur Schönes aber die Kunst ausmache]).

72 Zwar hat Kunst nach wie vor eine wesentlich soziale Dimension (cf. etwa Bourdieu, *Regeln*, oder Luhmann, *Kunst*); diese Bezüge aber werden – seit der Romantik – zunehmend

trachtung von Dichtung (*sanc*) sowie Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung zentral ist, lässt sich die ethische Dimension besonders eindrücklich aufzeigen: Ihren Ausgang nimmt die *musica* (nicht nur bei Augustinus) von der Definition als *scientia bene modulandi*, der «Wissenschaft vom richtigen Abmessen» (De mus. I.II.2).⁷³ Der Aspekt der *scientia* wird noch ausführlicher betrachtet; zunächst soll es um den Begriff *bene* und seine enorme Bedeutung gehen. Dass Augustinus diesen Begriff in seinem Traktat «voreilig in die [überdies: traditionelle] Definition der Musiktheorie» aufgenommen habe, weil er die situative Dimension mit einem kurzen Exkurs (De mus. I.III.4) eher beiseitezuschieben scheint,⁷⁴ lässt sich so einfach nicht behaupten. Auf der einen Seite nämlich spielen Ethik und vor allem die Tugenden im sechsten Buch eine ganz wesentliche Rolle (De mus. VI.XIII–XVII); auf der anderen Seite aber hat die Kunst ohnehin eine *per se* ethische Funktion: Jede rationale, regelhafte Handlung ist mit *moralitas* verbunden. Der Kirchenvater sieht im Rahmen seiner moraltheologischen Argumentation indes davon ab, die Tugenden (wieder) auf eine praktische Ethik zurückzubiegen; seine Ausführungen bleiben anagogisch und sind fast gänzlich auf die spekulative Gotteserkenntnis ausgerichtet.⁷⁵ Wohl gezielter hebt Boethius in seiner dezidiert platonischen Ausrichtung auf eine irdische Funktion von Ethik und Moral ab (De inst. mus. I.i: *moralitas*); da sein Traktat jedoch unvollendet geblieben ist, lässt sich diese Dimension nur in den Andeutungen des ersten Teils verfolgen.⁷⁶ Immerhin aber wird allein diese Anlage für die weitere Tradition der *ars musica* bedeutsam. So wird die Bedeutung der Ethik z. B. in der wesentlich praktischer angelegten *Scholia enchiridiadis* (wohl spätes 9. Jahrhundert) einsichtig: Diese gleichfalls als Lehrer-Schüler-Dialog inszenierte Lehr-

verschleiert. Zum komplexen Verhältnis von Kunstideal und Lebenswirklichkeit auch Warnke, Hofkünstler.

⁷³ Die Definition der *musica* als *scientia bene modulandi* geht wohl (direkt über Censorinus *De die natali*) auf den verlorenen Musiktraktat von Varro (2. Jahrhundert) zurück; cf. Hentschel, *De musica*, S. 178; dazu Wille, *Musica*, S. 594, sowie Keller, *Augustinus*, S. 79 f. und 285–291. Cf. dazu hier Kap. VI.B.1. Die mittelalterliche Rezeption der *musica* als *scientia (bene modulandi)*, die es – etwa in der *Scholia enchiridiadis* – durchaus gibt, geht jedoch kaum auf Augustinus zurück, dessen Musiktraktat im Mittelalter nur wenig rezipiert wird (cf. Haas, *Musikalisches Denken*, S. 285 ff.).

⁷⁴ Hentschel, *De musica*, S. XIII.

⁷⁵ Cf. Hentschel, *De musica*, S. XXVIII; am Schluss des sechsten Buches wird allerdings eine soziale Funktion der Ausführungen greifbar, wenn Augustinus seine Schrift darin motiviert sieht, dass jene frommen Söhne der katholischen Kirche, «die durch Studien in ihrer Jugend eine ausreichende Fähigkeit zu Reden und zu Argumentieren [sic] erlangt haben» (De mus. VI.XVII.59: *puerilibus studiis loquendi ac disserendi facultatem*), die Häretiker widerlegen können.

⁷⁶ Zur platonischen Grundlage und der auf das Irdische zielenden Ausrichtung der Ethik in *De institutione musica* cf. Heilmann, *Boethius*, S. 249–255 sowie 281 ff.

schrift zur *ars musica* nimmt ihren Ausgang ebenfalls bei der bekannten Definition der *musica* als *scientia bene modulandi*.⁷⁷ Das Wissen, mit den Maßen des Singens zu verfahren, wird dabei durchaus praktisch begründet: Es geht darum, in Bezug auf Singen das richtige Maß zu finden. Das Wissen vom regelrechten Handlungsvollzug ist dann *musica*.⁷⁸

Damit aber wird der Kontext der *musica* und der musiktheoretischen Traktate deutlich: Für gewöhnlich werden die Texte, das hat Haas anhand der Argumentationsstruktur aufzeigen können, für die Ausbildung der *pueri* genutzt, also für die Unterweisung junger (bzw. *unerfahrener*) Sänger, die an der Liturgie beteiligt sind.⁷⁹ (Nicht zuletzt deutet die häufig verwendete Dialogform auf diese Funktion hin.) Es geht darum, dass die *pueri* richtig singen lernen – und gleichzeitig verstehen, warum man richtig singen soll. Bezeichnend aber ist (und dieser Aspekt hat in der modernen Betrachtung der Texte mitunter zu Fehleinschätzungen ihrer Bedeutung geführt),⁸⁰ dass der *musicus* anhand der überlieferten Musiktraktate – von einigen Ausnahmen abgesehen⁸¹ – kaum in die Lage versetzt wird, das Singen zu lernen. Die Texte wenden sich an Sänger (*cantores*), denen die *musica* nähergebracht werden soll – die *scientia bene modulandi*. Es geht darum (die minutiöse und umsichtige Argumentation bei Haas sei hier vereinfachend zusammengefasst), dass der junge Sänger lernt, worauf er beim liturgischen Singen zu achten hat. Essenziell dabei ist jedoch, dass der junge Sänger nicht isoliert handelt, sondern innerhalb einer *chant community*. Damit ist eine Gruppe gemeint, die den sozialen und ethischen Rahmen des Singens (sc. des *Handelns*) prägt und bestimmt, wobei der Begriff *«chant community»* nur dann Sinn macht,

77 Haas, Denken, S. 281, geht, trotz inhaltlicher und sogar formaler Ähnlichkeit, nicht von einer unmittelbaren Abhängigkeit der *Scholia* von *De musica* aus: Da ein Bezug zu Augustinus, dessen *De musica* im Mittelalter kaum zitiert wird, höchstens wahrscheinlich sei, vermutet Haas (ibid., S. 285) eher einen Bezug zu Isidor. Der definiert – in seinen *Etymologiae* – *musica* als «Kenntnis des Messens, das in Ton und Gesang besteht» (Etym. III.xv: *musica est peritia modulationis sono cantuque consistens*).

78 Haas, Denken, S. 286.

79 Hier sei in Erinnerung gerufen, dass Dietrich an dem Orte (auch wenn der Titel im späten 13. Jahrhundert auf ein umfassenderes Amt bezogen ist) zumindest nominell *cantor* ist, also traditionell mit der Ausbildung der *pueri* betraut ist (cf. hier die Einleitung).

80 Cf. Eco, Kunst, S. 51 f.

81 Die *Scholia enchiriadis* etwa ist ganz auf die Praxis ausgerichtet. Auch Regino von Prüm (*Epistola*, 10. Jahrhundert) oder Guido von Arezzo (*Micrologus*, 11. Jahrhundert) gehen auf das Gesangsstudium ein. Cf. Bernhard, Fachschrifttum, S. 56 ff. Boethius ist theoretischer, geht es ihm doch um die Einsicht in die Zahlhaftigkeit der Welt, ihre Ordnung und den Umstand, dass «jedes Etwas immer auf ein einfacheres, aber inhaltlich reicheres Prinzip zurückgeht» (Heilmann, Boethius, S. 295 f.).

wenn angenommen wird, deren Mitglieder könnten das Glücken oder Missglücken einer Handlung feststellen. [...] Man mag sich die ›chant community‹ metaphorisch als Schar von Notaren vorstellen, von denen jeder das Glücken oder Missglücken einer testamentarischen Regelung aufgrund fachlicher Kompetenzen beurteilen und gleichzeitig aufgrund dieser Kompetenz die testamentarische Verfügung selber aufsetzen kann: die ›chant community‹ bürgt nonverbal für die Gültigkeit der Handlung.

(Haas, Denken, S. 287 f.)

Dieses Verständnis von Singen (wie von *musica*) macht deutlich, worauf die Traktate abzielen: Der *puer*, der die *Scholia* auswendig lernt, wird in dem unterwiesen, was er tun muss, damit etwas im Rahmen einer *chant community* anerkannt werden kann und als ›Musik‹ gilt. Er erlernt den der Situation angemessenen Gebrauch seiner sängerischen Fähigkeiten, denn singen (*canere*) kann er bereits. Durch die Ausbildung in der *ars musica* aber soll er verstehen lernen, dass das Singen (als Teil einer liturgischen Handlung) es notwendig macht, auf bestimmte Dinge zu achten: Es geht darum, dass die *pueri* letztlich *selbst* «das Glücken oder Missglücken einer Handlung im Rahmen einer kompetenten Sozietät» beurteilen können.⁸² Als *musici* aber sind sie in der Lage, a) richtig zu handeln und ihren eigenen, im Rahmen der Liturgie produzierten Gesang so abzumessen, dass er gültig ist,⁸³ b) zu beurteilen, ob auch andere Sänger richtig abmessen, und c) – eine entsprechende Autorität vorausgesetzt – selbst auch zu bestimmen, was richtig ist.⁸⁴ Die *ars musica* stellt somit die Grundlage richtigen Singens dar – allerdings über die akustisch definierte Richtigkeit der Intervalle hinaus.

Wie bestimmend oder relevant diese Vorstellung der Kunst (*ars*) auch außerhalb der Traktate ist, zeigen die Reflexe darauf in der höfischen Dichtung. Die volkssprachigen Dichter bezeichnen ihr eigenes Tun zwar für gewöhnlich mit Begriffen konkreter Tätigkeiten, wie *singen*, *tihten*, *rîmen*,⁸⁵ doch wird auch der

⁸² Haas, Denken, S. 289.

⁸³ Cf. Kaden, Das Unerhörte, S. 134–140. In dem Kapitel zur «Musik der Engel» verweist Kaden darauf, dass – vor allem – die Mönche *im Singen* zu Engeln werden (konnten); das setzt, neben entsprechenden Strukturen, auch eine gewisse Einstellung voraus. Anweisungen zu richtigem Singen (und richtigem Bewegen!), ohne störende Geräusche, ohne Ausspucken und andere irdische Ablenkungen, sind mehrfach belegt.

⁸⁴ Der Punkt der Einflussnahme auf die Bewertung der Richtigkeit innerhalb der *chant community* entspricht strukturell der Dekreditierungskompetenz, die Bourdieu, Meditationen, S. 311, mächtigen Akteuren in einem Feld attestiert. Cf. dazu hier Kap. I.B. Ein Unterschied besteht indes in der rationalen Begründbarkeit, die aus dem Studium der *ars musica* resultiert.

⁸⁵ Cf. Boesch, Kunstanschauung, S. 126 ff., wo in Zitaten zum Begriff «*kunst*» stets die konkreten Tätigkeiten mit erscheinen, sowie Obermaier, Nachtigallen, S. 287 ff., zur historischen Semantik von *singen*, *sanc* und *tihten*.

Kunst-Begriff verwendet (*kunst*), wobei besonders der Verstand (*sin*) betont wird.⁸⁶ Das mittelhochdeutsche *kunst* (das, als Wissen oder Kennen, ab dem 13. Jahrhundert den ahd. Begriff *list* verdrängt)⁸⁷ soll – in Anlehnung an den *ars*-Begriff – als unbedingt verstandesmäßige (also mit Wissenschaft verbundene), prozesshafte (weil auf das Handeln [*opus*] bezogene), (in der Regel) lernbare⁸⁸ und schließlich in einem ethischen Sinne ordnende Fähigkeit verstanden werden. Im Folgenden sollen die Charakterisierungen diverser (musisch-musikalischer) Tätigkeiten betrachtet werden, die aufgrund dieser Grundlagen nicht vorschnell mit einem modernen Konzept von Kunst etikettiert werden dürfen.

Das Musizieren der Königstochter Isolde am elterlichen Hof ist nicht nur im Hinblick auf die «Repräsentativität» von Interesse. Gottfried betont nur nebenbei, dass sie ihre Fähigkeiten präsentiert, wenn *vremediu ritterschaft* zugegen ist (Tristan 8038). Aufschlussreich ist die Episode nämlich vor allem im Hinblick auf das Kunstverständnis Gottfrieds. Intuitiv, dem allgemeinen Sprachgebrauch folgend, könnte Isoldes Darbietung als Kunst aufgefasst werden: Dass sie dichtet und liest, singt und verschiedene Instrumente spielt, ließe sich – ungeachtet mannigfaltiger Definitionen – unter dem Begriff Kunst subsumieren. Kunst aber (*ars/kunst*) ist insofern vom einfachen Handeln unterschieden, als es um die Richtigkeit geht. Gottfried resümiert Isoldes Fähigkeiten im Anschluss an den Sirenenvergleich entsprechend:

*Sus haete sich diu schoene Îsôt
von Tristandes lère
gebezeret sêre.
sî was suoze genuot,
ir site und ir gebaerde guot.
si kunde schoeniu hantspil,
schoener behendekeite vil:
brieve und schanzûne tihten,
ir getihte schône slihten,
si kunde schriben unde lesen.*

(Tristan 8132–41)

⁸⁶ Boesch, *Kunstanschauung*, S. 118–125.

⁸⁷ Trier, *Wortschatz*, S. 305–308.

⁸⁸ Die Lernbarkeit (cf. dazu Boesch, *Kunstanschauung*, S. 126 ff.) ist ein Aspekt der *kunst*, der mitunter durch das Phänomen der Inspiration ergänzt oder gar ersetzt wird. Cf. dazu Schliesier/Trinca, *Einleitung*, S. 20 f. mit Anm. 19, zu dem Paradox, dass auch ein gelehrter Autor mitunter «die Unabhängigkeit von aller Gelehrsamkeit und erlernbaren Regeln der Kunst beansprucht».

(So hatte sich die schöne Isolde durch Tristans Unterricht enorm verbessert. Sie war von angenehmem Wesen, ihr Benehmen und ihr Auftreten waren gut. Sie konnte richtig musizieren und viele gute Fertigkeiten: Briefe und Liebeslieder [Chansons] verfassen, ihre Gedichte richtig gestalten, sie konnte lesen und schreiben.)

Hier zeigt sich nicht auf den ersten Blick ein Bezug zur Richtigkeit ihres Handelns. Gottfried verweist allerdings schon *vor* dem Sirenenvergleich auf jenes Prinzip, das etwa auch die Ausbildung der *pueri* in der *ars musica* bestimmt hat: Tristan, der – verwundet sich zur zauberkundigen Mutter Isoldes begebend – am irischen Königshof durch seine künstlerischen Fähigkeiten Aufmerksamkeit erregt, wird umgehend als Lehrer der jungen Königstochter verpflichtet. Sie erweist sich auch als besonders begabte Schülerin. Allerdings lernt sie von Tristan weder Fremdsprachen noch das Spiel der Instrumente oder das Singen – das kann sie schon (Tristan 7981 f.: *si kunde ê schon vuoge / und höfischeit genuoge*): Sie spricht bereits ihre Muttersprache (die Sprache von Dublin; Tristan 7985: *ir sprâche dâ von Develin*), dazu Französisch und Latein (Tristan 7986); sie spielt auch schon vortrefflich Fiedel, Leier und Harfe (Tristan 7987–95); zudem singt sie *suoze unde wol* (Tristan 7996 f.). Was Tristan ihr allerdings beibringt und was letztlich ihre (*positiv* bewertete) sirenenhafte Wirkung bedingt, ist – wie Gottfried innerhalb von 16 Versen dreimal wiederholt – *morâliteit*.⁸⁹

Das erinnert aber an die Funktion der *Scholia enchiriadis* bzw. der *ars musica* insgesamt: Singen können die Leser der Traktate in der Regel bereits; die Auseinandersetzung mit der *ars* (als *disciplina*) hingegen befähigt sie dazu, *richtig* zu singen. Die ethisch-moralische Ausbildung Isoldes erfüllt offenbar genau diesen Zweck: Die junge Königstochter, die eigentlich bereits genug *vuoge* beherrscht, wird befähigt, wirklich wahrhaft schön zu handeln. Isoldes Handeln ist, das macht die Beschreibung durch Gottfried deutlich, ausgezeichnet durch *schoene*, das heißt – *sub specie moralitatis* –, sie agiert ethisch gut, richtig und vollkommen. Vor dem Hintergrund der ethischen Kunstvorstellung lassen sich die Tätigkeiten somit entsprechend klassifizieren: Dass sie *suoze gemuot* ist (Tristan 8135), betont ihre vollkommene Einstellung (zum Handeln). Damit ist der Bereich der Theorie einbegriffen. Dass *site* und *gebaerde guot* sind (Tristan 8136), weist das Handeln als ethisch geordnet aus, während die folgenden Tätigkeiten (Tristan 8137–40: *hantspil* und *behendekeit*, *brieve* und *schanzûne tihthen*, *ir getihte schône slihten*) zwar «nur» als schön charakterisiert werden, vor dem Hintergrund der ethischen Qualität wahrer Schönheit allerdings zugleich als gut verstanden werden können. Die Schönheit von Isoldes Handeln, ihr *schoeni* *hantspil*, ihr *schoener behendekeite* und das Vermögen, ihre Gedichte *schône slihten* zu können, verweist also im Kontext der Episode auf die ethische Qualität

⁸⁹ Dazu Lutz, *lesen*, S. 301, und Jaeger, *Entstehung*, S. 297 ff., mit Bezug zur lateinischen *moralitas*. Ausführlich dazu schon Kap. IV.D.

ihres Tuns. Das zu beurteilen aber obliegt anderen Akteuren, die (im Sinne der *chant community*) das *opus* – im Idealfall auf der Grundlage von in *ars* vermittelter *scientia* – wahrnehmen und bewerten. Es geht eben darum, die Intention des Herzens zu erkennen und beurteilen zu können und nicht die Fertigkeiten, welche jemand *mit handen und mit munde* produziert, einfach nur zu genießen.

Ergänzt werden aber muss die Ethik im Bereich der Kunst (*ars*) zwingend durch den charakteristischen Aspekt des Wissens und der Wissenschaft: Die Fähigkeit, im Singen (und in Bezug auf den Gesang) das Richtige zu bestimmen, erlaubt nur die Theorie bzw. die Wissenschaft. Die Kunst selbst bezeichnet jenes richtige Handeln, dem unbedingt Wissenschaft – als rein theoretische, spekulative Form der Erkenntnis – zugrunde liegen sollte.⁹⁰ Allein das verstandesmäßige Urteil nämlich könne die Richtigkeit einer Erscheinung wahrheitsgemäß bestimmen, denn im Grunde ist (so fasst es bereits Augustinus zusammen) jede praktische Anwendung der *ars musica* durch die äußeren Umstände korrumpiert:

Wenn es [nämlich] durchaus wahrscheinlich ist, dass es keinen Histrion⁹¹ gibt, der nicht das Ziel seines Berufs in Geld oder Ruhm verankert und dies auch bekennt, dann ist es notwendig zuzugeben, dass entweder Histrionen die *musica* nicht verstanden haben oder dass das Lob bzw. irgendwelche anderen zufälligen Vorteile, die uns durch andere zuteil werden, mehr zu erstreben sind als die Einsicht, die uns durch uns selbst zuteil wird.

(De mus. I.vi.12)

(*Si autem perprobabile est, neminem esse histrionum qui non sibi professionis finem in pecunia seu gloria constituat ac proponat, fateare necesse est aut musicam nescire histriones, aut magis expetendam esse ab aliis laudem, vel quaeque alia fortuita commoda, quam a nobismetipsis intellegentiam.*)

Die wissenschaftliche Komponente der *ars*, also die vorgängige Bestimmung der Wahrheit, wird hier dadurch so extrem aufgewertet, dass sie um der Wahrheit

⁹⁰ Cf. in diesem Sinne die Ausführungen von Isidor von Sevilla, Etym. I.1. Das Singen kann aufgrund der Sinne und der *chant community* richtig gestaltet werden; die *Begründung* der Richtigkeit lässt sich jedoch nur mithilfe des Verstandes (der *ratio*) bewerkstelligen. Dazu auch das Folgende.

⁹¹ Histrionen waren in der Spätantike Schauspieler bzw. Theatermusikanten. Augustinus wendet sich explizit gegen die in den Theatern zur Unterhaltung oder zum bloßen Gelderwerb musizierenden Histrionen (De mus. I.vi.11); im Hintergrund dessen mag noch die antike Muße (*scholè*) des freien Mannes stehen (cf. die Abwertung von Professionalismus bei Aristoteles im achten Buch der *Politik*; 1337b–1338b). Die scharfe Polemik dabei «ist [jedoch] eher im Kontext pädagogischer, soziologischer sowie vielleicht auch bereits religionsideologischer Denkschemata zu verstehen» (Hentschel, *De musica*, S. XV).

willen geschieht – und nicht aus anderen, die Wahrheit korrumpierenden Gründen. Was nämlich passiert, wenn die Fähigkeiten zum Vergnügen der ungebildeten Menge (die mit dem Vieh [*pecus*] zu vergleichen ist) dargeboten werden, ist eine Orientierung am Geschmack der Volksohren (*sensus*), nicht am strengen wissenschaftlichen Urteil (*iudicium*). Damit aber gerät das eigentliche Ziel aus den Augen, nämlich den wahrhaft schönen Gesang zu bestimmen:

Wer also aus keinem anderen Grunde singt oder zu singen lernt als zu dem Zweck, vom Volk oder überhaupt von irgendeinem Menschen gelobt zu werden, beurteilt er dieses Lob nicht höher als den Gesang?

(De mus. I.vi.12)

(Qui ergo cantat vel cantare discit, non ob aliud nisi ut laudetur a populo, vel omnino abs quovis homine, nonne iudicat meliorem laudem illam esse quam cantum?)

Entsprechend vergleicht Augustinus den Theatermusiker, der nur für Applaus und Publikum singt, letztlich selbst mit einem Tier, denn er folge schlicht seinem sinnlichen Urteilsvermögen (*sensus*) und sei auf Gewinn und Anerkennung aus (*pecunia seu gloria*), handle also nicht um der Tätigkeit selbst willen, sondern aufgrund außerhalb dieser Tätigkeit liegender Vorteile (De mus. I.vi.12). Da der praktisch agierende Künstler seinen Sinnen und seinem Gewinnstreben ausgeliefert und (dadurch) unfähig ist, die wahren Zusammenhänge und eigentlichen Dimensionen seines Handelns zu erfassen, erscheint er nicht in der Lage, wahrhaft Schönes zu produzieren. Histrionen werden entsprechend mit der Nachtigall verglichen, da sie zwar

von einem gewissen Instinkt geleitet richtig singen, dies also zahlhaft und schön tun, die aber, wenn sie nach diesen Rhythmen oder den aus hohen und tiefen Tönen gebildeten Intervallen gefragt werden, gleichwohl nicht antworten können.

(De mus. I.iv.5)

(sensu quodam ducti bene canunt, hoc est numerose id faciunt ac suaviter, quamvis interrogati de ipsis numeris vel de intervallis acutarum graviumque vocum respondere non possint.)

Im Hintergrund steht die Vorstellung, dass die Natur zahlhaft gestaltet ist, so dass mit den Sinnen (die ebenfalls nach Zahlen geordnet sind) tatsächlich passender Gesang produziert werden kann. Doch allein der Mensch könne die rationalen Zusammenhänge verstehen und auf die göttliche Ordnung beziehen. Obwohl die Theorie also eigentlich die Grundlage der Kunst (*ars*) darstellen soll,

kann sie durchaus – als rein spekulative Theorie – unabhängig von der Anwendung betrieben werden. Damit geht Kunst in den Bereich der reinen, auf abstraktes Wissen konzentrierten Wissenschaft über.⁹² Die Wissenschaft nämlich begründet in erster Linie, warum etwas auf bestimmte Art gemacht werden muss; *ars* ist eigentlich die Anwendung des Wissens bzw. ein praktisches Wissen selbst, nicht aber der Erkenntnisprozess, der bestimmt, was richtig, wahr, gut und regelhaft ist. Das Problem bei der Bestimmung von *ars* ist demnach ein terminologisches: Die *ars* nämlich geht dort unmittelbar in *scientia* über, wo sie (als Lehrfach oder *disciplina*) den Charakter einer begründenden Wissenschaft erhält.⁹³ Damit zeigt sich der Zusammenhang von Kunst und Wissenschaft: Wird Wissen, das im Kontext von *scientia* vermittelt wird, angewendet, wird es zur *ars*. «Der Künstler ist somit ein Erkennender, der mit seinem geistigen Auge bis zu den innersten Gründen alles Seienden, bis zu den Prinzipien der Ordnung und Schönheit, also bis zu den schöpferischen Ideen Gottes vordringt».⁹⁴ Im Nachschöpfen der Idee (*ratio*) bzw. dessen, was der vernünftige Künstler davon erkennt, kann der Gedanke vermittelt werden. Die *ratio* wird in einem Werk wahrnehmbar.⁹⁵ Diese Relation gilt jedoch umgekehrt nicht im gleichen Maß: Im Hinblick auf das Handeln zeigt sich, dass Imitation, Gewöhnung und das schlichte Urteil der Sinne vollauf genügen, um etwas zu tun. Allerdings ist der Verstand unabdingbare Voraussetzung für richtiges Handeln, denn der wahre Künstler muss beurteilen, ob sein Handeln richtig und gut ist.

Es muss jedoch darauf hingewiesen werden, dass dieser theoretische Anspruch durchaus mit der Praxis in Konflikt gerät. Vor allem bei Sängern und Dichtern lässt sich der Theorie gegenüber eine Aufwertung des praktischen Singens feststellen: Richtiges Singen etwa hat (theoretisch) Theorie und sogar Wissenschaft als Grundlage; praktisch hingegen kann es sich auch davon lösen, ohne zwangsläufig an Anerkennung oder Legitimität zu verlieren. Im Gegenteil: Die Regelwerke, die zur Produktion etwa von Gesang anleiten (so es denn welche

92 Cf. DeBruyne, *Etudes*, Bd. 1, S. 89: «L'art est une connaissance orientée à l'action ou à la fabrication, la science une connaissance dirigée vers le savoir pur. L'art se termine donc dans la transformation de la matière, c'est pourquoi ce qu'il prévoit peut se réaliser autrement que prévu; la science au contraire a pour objet les natures et les principes nécessaires qui ne peuvent être autres qu'ils ne sont. [...] On confond parfois l'art et la science, et de même l'art en tant que connaissance et l'art en tant qu'œuvre réalisée».

93 Allerdings ist auch hier in Rechnung zu stellen, dass der Rahmen «*scientia*» nicht unbedingt eine formale, sondern eher eine prinzipielle Legitimation von Wissensbeständen leistet, da bereits die Diskussion konkreter Sachverhalte (z. B. der Tetraktys) als Begründung anderer, eher abstrakter Sachverhalte fungieren kann (z. B. der Schönheit). Cf. dazu etwa Heilmann, Boethius, oder Haas, Denken.

94 Keller, Augustinus, S. 289.

95 Cf. Flasch, *ars*, S. 306.

gibt),⁹⁶ betonen im Grunde lediglich, *dass* ein Künstler auf Richtiges zu achten habe;⁹⁷ nach welchen Regeln er bei der Produktion verfahren könne, geht aus den Anleitungen zur Beurteilung richtigen Handelns freilich nur äußerst selten hervor. Folglich machen die Produzenten, die bei ihrem Tun den Grenzbereich der Regelhaftigkeit ausloten (müssen), in gewissem Sinne aus der Not eine Tugend und setzen mit ihren Selbstinszenierungen entsprechend bei besonderen Auszeichnungen des Dichters an. Als Lieblinge der Musen z. B. stehen die begabten, begnadeten oder begeisterten Dichter demnach in einem sehr speziellen Verhältnis zur Kunst. Demokrit etwa, so überliefert Horaz, plädiert dafür, dass man die «Vernünftigen von der Dichtung ausschließt» (*De arte poetica* 297: *excludit sanos Helicone*).⁹⁸ In die gleiche Richtung zielt der (oft zitierte) Hinweis bei Platon, wo Sokrates im *Ion* den Dichter vom Künstler unterscheidet, «denn alle guten Ependichter singen nicht aufgrund eines Fachwissens [*téchne*], sondern als göttlich Begeisterte [*êntheoi óntes*] und Besessene [*katechómenoi*] alle diese schönen Dichtungen, und die Liederdichter, die guten, ebenso» (*Ion* 533e).⁹⁹ Das Dichten schöner Dichtung wird damit – ohne dass es grundsätzlich abgelehnt würde – konsequent aus dem Bereich der wissensbasierten Kunst (*techné*) ausge-

96 Cf. etwa *De harmonica institutione* Reginos von Prüm, in weiterem Sinne den *Micrologus* Guidos von Arezzo oder noch *L'art de dictier et de fere chansons, ballades, virelais et rondeaux* von Eustache Deschamps (1392).

97 Cf. Haas, *Denken*, S. 289, der die Funktion der *Ars-musica*-Studien nicht in der sängerischen Ausbildung eines Kindes sieht, denn «singen» (*canere*) kann es bereits, «aber es soll verstehen lernen, dass «singen» als Teil einer bestimmten liturgischen Handlung es notwendig macht, auf bestimmte Dinge zu achten». Der Kunst des Urteilens liegt somit eine ausgearbeitete Theorie zugrunde, in der es um die Lehre von den Proportionen geht; über diese Fakten hinaus ermöglicht die *musica* nicht nur das richtige Singen (*ars*), sondern – davon gleichsam abstrahiert – vor allem das Begründen von Richtigkeit (*scientia*). Dazu auch Heilmann, *Boethius*, S. 279–288.

98 Cf. Kytzler, *De arte poetica*, Anm. zu 296 f., der auf Demokrit (um 460–370 v. Chr.) verweist, der als Autorität für die göttliche Inspiration gilt (Fragment 18: «Alles, was ein Dichter aus Gotterfülltheit und heiligem Anhauch schreibt, ist sicherlich schön», zitiert nach Kytzler). Eine ganz ähnliche Ansicht vermittelt Cicero mit der Vorstellung von der entflammten Seele in *De oratore* an das Mittelalter (*De oratore* II.194: «Ich habe nämlich oft gehört – was auch bei Demokrit und Platon stehen soll –, daß ohne das Feuer der Begeisterung und ohne eine gleichsam schwärmerisch-ekstatische Inspiration kein guter Dichter existieren kann» [*Saepe enim auidi poetam bonum neminem – id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt – sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adfluta quasi furoris*]). Auch Baumgarten verweist noch in seinen *Aesthetica* auf diesen Zusammenhang, wenn er von der Dichtkunst und dem *Ingenium* spricht, das von Natur aus vorhanden sei (§ 39: *Ingenium venustum naturaliter dispositum est*), und fragt sich, ob Demokrit die Gesunden im Scherz oder «durch einen schweren Irrtum» vom Helikon ausschließt (§ 40: *Vel per iocum, vel per gravem errorem, excludit sanos Helicone Democritus*).

99 Cf. in diesem Sinne auch Staat 399 ff. und vor allem *Nomoi* 698 ff.

schlossen. Eine Theorie des Produzierens von Schönheit müsste (im Sinne einer *scientia*) erklären und begründen können, weswegen etwas schön ist, so dass die Schönheit im Endeffekt sogar reproduzierbar wäre. Im Falle richtigen Handelns entzieht sich die Begründbarkeit jedoch (zwangsläufig) wissenschaftlichen Ansprüchen, sobald es um die unbestimmbare Größe der Qualität bzw. Kontingenzen in Bereichen geht, die der menschliche Verstand nur mit Mühe erfassen kann.¹⁰⁰ An die Stelle der Theorie kann dann jedoch – zumindest im Falle der Reflexion auf die Produktion von Schönem – die Inspiration treten.

Exkurs: Inspiration

Unter Inspiration wird allgemeinsprachlich ein im weitesten Sinne schöpferischer Einfall verstanden, der vor allem im Zusammenhang mit Kunst als wesentlich angesehen wird.¹⁰¹ Ursprünglich jedoch steht Inspiration (aus lat. *inspiratio*, das heißt ‚Beseelung‘, ‚Einhauchung‘, von daher auch *afflatus* oder griech. *epí- pnoia* oder *pneuma*) für die Vorstellung, dass sich besondere Leistungen – und zwar im religiösen wie im poetischen Kontext – göttlicher Eingebung verdanken. Vor allem im religiösen Bereich wird zur Legitimation bestimmter Sprechakte häufig auf die Vorstellung einer Einhauchung zurückgegriffen. Das betrifft in erster Linie Offenbarungen,¹⁰² weshalb die Bücher der Propheten im Alten Testament mit der Vorstellung einer legitimen Verkündung göttlicher Wahrheiten verbunden sind.¹⁰³ Ein konkreter lexikalischer Hinweis findet sich allerdings erst im Neuen Testament, wo es heißt, dass «[a]lle Schrift von Gott inspiriert ist» (2 Tim. 3.16; Vulgata: *Omnis Scriptura divinitus inspirata est*; griechisch: *Pàsa graphè theópneustos*).

Doch auch die nichtreligiöse Schriftlichkeit, deren Status sich in der (griechischen) Antike noch kaum von religiösen Äußerungen unterscheidet, da die Sprecher jeweils um die Legitimierung ihres «Wahrsprechens» bemüht sind,¹⁰⁴

¹⁰⁰ Cf. dazu die Ausführungen von Guido im *Micrologus*, Kap. XIV, dass die Menschen nur *in aenigmate* erkennen würden. Dazu hier Kap. IV.C.

¹⁰¹ Cf. Art. «Inspiration», in: LexMA, Hist.Wtb.d.Rhet., Hist.Wtb.d.Phil. und RGG.

¹⁰² Mit der Vermittlung von Sinn grenzt sich die Offenbarung entsprechend von der Glosso- lalie ab, einer dem Gebet zugeordneten sprachlichen Äußerung, die in der Regel unverständlich bleibt.

¹⁰³ Cf. bes. Jeremia 1.2: «An ihn erging das Wort des Herrn», und 1.4: «Das Wort des Herrn erging an mich», und Ezechiel 1.3: es «erging das Wort des Herrn an Ezechiel», sowie Ezechiel 2.8–3.6! Cf. dazu Fitzgerald, *Inspiration*.

¹⁰⁴ Cf. Art. «Inspiration», in: Hist.Wtb.d.Rhet., Sp. 423. Zur Differenzierung von Wahrspre- chen (*mantikén*) und Wahnsprechen (*manikén*) cf. bereits Platon, Phaidros 244c. Den Wahn- sinn unterteilt Sokrates hier in zwei Arten (den durch menschliche Krankheit entstandenen und dengöttlich bewirkten), wobei der göttliche Wahnsinn wiederum in vier Teile gegliedert

nimmt göttliche Eingebung für sich in Anspruch. Dabei geht es nicht zuletzt darum, Akte kreativen Handelns zu legitimieren, die durch ihre Unbestimmbarkeit den eigentlich rationalen Anforderungen einer Kunst (*techné*) nicht gerecht werden (können); Fragen nach Wahrheit und Richtigkeit werden durch die Umdeutung des eigentlichen Schöpfungsaktes in einen reinen Vermittlungsakt mittels verschiedener Inspirationstopoi entsprechend an höhere Instanzen delegiert.¹⁰⁵ Die Vorstellung einer auszeichnenden Gabe lässt sich dabei bis Homer zurückverfolgen, denn die Odyssee hebt nicht nur mit einem Musenanruf an, wenn der Dichter bittet: «Den Mann nenne mir, Muse [*Mousa*], den vielgewandten, der gar viel umgetrieben wurde, nachdem er Trojas heilige Stadt zerstörte»;¹⁰⁶ auch Phemios, «der unter den Freiern sang, gezwungen» (Odyssee XXII.331), erlebt das Mitleid des wutentbrannten Odysseus mit dem Verweis auf seine besondere (nicht zuletzt panegyrische) Fähigkeit als Dichter:

Selbstgelehrt bin ich (*autodidaktos*), und ein Gott (*theòs*) hat mir allfältige [sic] Sangesbahnen in den Sinn gepflanzt (*énéphysen*), und ich dünke mir, daß ich vor dir [sc. Odysseus] singen könnte wie vor einem Gotte!

(Odyssee XXII.347 f.)

Damit bewirbt der Sänger ein kreatives Vermögen, das nicht unter Menschen mittelbar sei, sondern aus göttlichen Sphären empfangen. Der Dichter der Odyssee führt diesen Aspekt jedoch nicht weiter aus. Erst Platon setzt sich dann systematisch mit «den guten Werken des Wahnsinns» kreativer Menschen auseinander (Phaidros 245a). Dabei erscheint der Wahn, der kaum einmal negativ konnotiert wird, als «eine göttliche Gabe» (cf. Phaidros 244a–245b),¹⁰⁷ als «gött-

wird, nämlich in das apollinische Sehen, die dionysische Weihe, das musische Dichten sowie den Liebeswahnsinn (Phaidros 265a–b).

105 Die Inspiration wäre damit keine «Tarnkappe der Autorschaft», wie Trínca/Schlesier sich ausdrücken, sondern vielmehr eine Umdeutung. Als höhere Instanz kann somit auch, neben dem inspirierenden Gott, der Rezipient fungieren, der die Richtigkeit zu beurteilen hätte. Cf. dazu weiter unten.

106 Ähnlich übrigens Homer, *Illias* I.1: «Singe den Zorn, o Göttin (*theà*), des Peleiden Achilleus».

107 In dieser Passage zitiert Sokrates allerdings eine Rede von Stesichoros, «dem Sohne des Euphemos, aus Himera». Ziel ist es dabei, den Wahnsinn nicht nur negativ darzustellen, sondern gerade im Wahnsinn der Musen eine Auszeichnung zu sehen, da diese es dem Dichter ermöglichen, Außergewöhnliches zu schaffen: «Wer aber zu den Türen der Dichtung kommt ohne den Wahnsinn, der von den Musen stammt (*manías Mousön*), und überzeugt ist, dass er allein dank der Kunstfertigkeit (*téchnes*) ein rechter Dichter werden könne, der ist selbst der Weihe bar, und auch die Dichtkunst dessen, der bei gesundem Verstande ist, wird von der des Wahnsinnigen völlig in den Schatten gestellt» (Phaidros 245a).

liche[] Abweichung von der gewöhnlichen Norm» (Phaidros 265a), und er kann näher beschrieben werden als die «Besessenheit der Musen» (ibid. 245a), als «Enthusiasmus» (Ion 533e)¹⁰⁸ oder als die «glückliche Gabe [...], der Natur des Schönen und Anständigen überall nachzuspüren» (Staat 401c)¹⁰⁹ – ohne dass die Auswahlkriterien rational begründet werden könnten. Selbst also die um strenge Ordnung bemühte Staatsphilosophie beim (nur vermeintlich) kunstfeindlichen Platon lässt der göttlichen und vor allem ethisch legitimierten Kreativität gewisse Spielräume.¹¹⁰ Aus handlungstheoretischer Perspektive zeigt sich somit, dass der Verweis auf die Inspiration zum Ausdruck bringt, dass nicht der Handelnde selbst für sein Handeln verantwortlich ist, sondern eine höhere Macht. Dabei ist zu beachten, dass die Unterscheidung bestimmter po(i)etischer Fertigkeiten von einer *techné* in erster Linie auf mangelnde Begründbarkeit der Ersteren zurückgeführt wird: Während im Bereich der geordneten *techné* begründete und begründbare Regeln das Handeln reproduzierbar machen (sollen), kann mit der Inspiration gerade die Unmöglichkeit der Begründbarkeit zum entscheidenden Qualitätsmerkmal des Handelns avancieren und dieses entsprechend aufwerten. Auszeichnung, Anerkennung und Legitimität resultieren somit nicht, wie im Rahmen einer Wissenschaft, aus der nachvollziehbaren Regelmäßigkeit des Handelns, sondern aus dem das exzeptionelle Handeln eines Individuums lediglich prinzipiell sanktionierenden Verweis auf eine höhere Macht.

Auch im Mittelalter bleibt die religiöse Dimension der Inspiration direkt mit dem poetischen Bereich verbunden. Zwar treten unter dem Aspekt des *nihil sub sole novum* (Eccl. 1,10), wonach nur Gott als *creator* im eigentlichen Sinne tätig sein könne, Kreativität und Wahnsinn in den Hintergrund,¹¹¹ doch bleibt im christlichen Mittelalter – das durchaus mit antiken Traditionen vertraut ist – neben der Inspiration auch die Verbindung der Menschen zu den Musen beste-

108 Im *Ion* (533d) bemüht Platon zugleich das Bild vom Magnetstein, da von dem von Musen begeisterten Dichter wiederum eine Begeisterung aus- und auf die Rezipienten übergehen kann, «indem an diesen göttlich Ergriffenen (*ênthéōn*) sich andere begeistern» (ibid. 533e).

109 In der sonst überaus kritischen Auseinandersetzung mit der Bedeutung nachahmender Künstler für die Polis (Staat 376c–412b und besonders 595a–608b) verweist Platon bezüglich der musischen Ausbildung der Wächter auf die Verpflichtung, nur Gutes darzustellen (394d–398b). In diesem Zusammenhang ist die «glückliche Gabe» der Künstler zu verorten. Cf. dazu auch *Nomoi* 802c, wo es um die zum Wohle des Staates geordnete Musik geht, wodurch «jede regellose Beschäftigung mit der [lies: aufgrund einer] Musik [...], die eine geregelte Ordnung erhält, [...] dadurch, auch wenn süße Muse [*glukéias moués*] nicht hinzutritt, tausendmal besser [wird]».

110 Es geht nicht darum, Dichtung und Gesang aus dem Staat auszuschließen, sondern diese in einer dem Staatswesen dienlichen Form in die kulturelle Praxis zu integrieren (cf. dazu Giannarás, Wachthaus).

111 Schlesier/Trinca, Inspiration.

hen.¹¹² Im Gegensatz zur heidnischen Antike jedoch verlieren die altgriechischen Flussgöttinnen, «bis zum Verderben süße Sirenen» (Cons. I, pros. 1: *Sirenes usque in exitium dulces*), aufgrund der Dominanz des christlichen Schöpfergottes natürlich enorm an Bedeutung.¹¹³ Das Phänomen besonderer dichterischer Begabung und die Erfahrung individueller Schaffenskraft jenseits eines rational begründbaren Regelwerkes bleiben indes gegenwärtig;¹¹⁴ allerdings fällt auf, dass sich die Begründung der Kunst durch bestimmte Übernahmen aus der lateinischen Kultur, etwa in Form der ablehnenden Haltung des Horaz,¹¹⁵ insofern auch grundlegend verändert, als weniger die Inspiration eine Rolle spielt, sondern eher die Vorstellung des *poeta doctus*, der dem *poeta insanus* eindeutig den Rang abläuft.¹¹⁶ Der Fokus liegt damit auf Bildung und Kunstfertigkeit (*sapientia* und *ars* bzw. *scientia*), die das richtige Handeln der um die Wahrheit bemühten Dichter leiten und begründen. Daneben gibt es aber auch eine durchaus genuin christliche Inspirationslehre, deren Grundzüge in der Patristik entwickelt werden.¹¹⁷ Hier geht es darum, die antike Verbindung von «priesthood, poetry, and prophecy» zusätzlich noch mit den Propheten des Alten Testaments, Christus und der christlichen Kirche zu verschmelzen.¹¹⁸ Besonders einflussreich wird schließlich die augustinische Vorstellung einer epistemologisch differenzierten Prophetie, bei der körperliche, geistige und intelligible Visionen unterschieden werden, wobei im Grunde nur die letzte Form der Inspiration als gültig dargestellt wird, da die Erkenntnis hier quasi mit einer unmittelbaren Einsicht in Gottes Plan identifiziert werden könne.¹¹⁹

Damit wird das Handeln einer strengen Forderung nach Begründung unterworfen; gleichzeitig steht mittelalterlichen Autoren jedoch ein nach wie vor breites Spektrum von Möglichkeiten zur Verfügung, Erzählen, Wiedererzählen und

112 Cf. etwa Kern, Tropfen, pass.

113 Cf. Kaden, Das Unerhörte, S. 69 ff. Siehe dazu Kern, Tropfen, bes. S. 180 ff.

114 Schlesier/Trínca, Einleitung, S. 7.

115 Cf. Horaz, der in *De arte poetica* zwar zunächst Demokrit mit dem Ausspruch zitiert, dass Genie besser sei als armselige Kunst (*De arte poetica* 295 f.: *ingenium misera quia fortunatis arte / credit*), um dann aber die Marotten der Genies zu verspotten und die wahre Dichtkunst im Wissen zu fundieren (*ibid.* 309: *scribendi recte sapere est et principium et fons*).

116 Art. «Inspiration», in: *Hist.Wtb.d.Phil.*, Sp. 403. Damit ließe sich auch die Frage beantworten, die Schlesier/Trínca, Einleitung, S. 8, aufwerfen: «Wo wären dann [wenn man, wie die Autorinnen, vom Diktum *Deus solus creator est* ausgeht] die selbstbewußten Aussagen der Autoren zu ihrem Dichten und zu sich selbst zu verorten?» Die Fokussierung der Herausgeberinnen des Bandes zu den «Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft» auf das Neue wäre eben auch durch die Dimension der Richtigkeit zu ergänzen.

117 Cf. Art. «Inspiration», in: *Hist.Wtb.d.Rhet.*, Sp. 425, und Fitzgerald, *Inspiration*, S. 12–17.

118 Fitzgerald, *Inspiration*, S. 12.

119 Fitzgerald, *Inspiration*, S. 13 f. In Ergänzung erwähnt Fitzgerald Paulus (1 Kor 12,1–13 sowie 14,1–40) und Gregor den Großen als weitere bedeutende Quellen.

sogar Kreativität entsprechend zu legitimieren: Während der Pfaffe Konrad z. B. in seinem *Rolandslied* den Schöpfergott um Inspiration für ein wahrhaftes Erzählen bittet,¹²⁰ fleht Wolfram in einem regelrechten Eingangsgebet zu seinem *Willehalm* Gott «um dessen Hilfe beim rechten Gebrauch des (bereits vorhandenen) *sinnes*» an,¹²¹ und im *Tristan* bittet Gottfried im Rahmen einer, laut eigener Aussage, allzu oft schon beschriebenen Situation – der Rüstungsbeschreibung des Helden (Tristan 4616–20) – um den Beistand höherer Mächte, wobei er, sich zunächst an die antiken Musen und deren Herrn Apoll auf dem Helikon (Tristan 4862–75) und endlich (wohl) in typologischer Überbietung an den christlichen Schöpfergott wendend (Tristan 4896–907: an den *wâren Êlicône*), ein stupendes Wissen und erneut seine dichterischen Fähigkeiten zur Schau stellt.¹²² Trotz der feinen Unterschiede aber geht es letztlich darum, im Rekurs auf die göttliche Gnade dort eine zur *kunst* alternative Form der Legitimation richtigen Handelns in Anschlag bringen zu können, wo das Handeln eigentlich kontingent wird. Vor allem in der Möglichkeit, nicht-normatives, nicht von rationaler Wissenschaft begründetes (also nicht sanktioniertes) Handeln als richtig erscheinen zu lassen, muss demnach die wesentliche Funktion der Inspiration gesehen werden. Die prinzipielle Umdeutung der Schöpfung in einen Akt bloßer Vermittlung stellt somit den Kern der Vorstellung dar.¹²³

Als eher ungewöhnlich kann folglich die Aktualisierung im Zusammenhang mit der Legitimation richtigen Handelns in der Selbstinszenierung Konrads von Würzburg gelten. Im *Trojanerkrieg* nämlich setzt sich der profilierte Berufsdichter, der von seiner Arbeit lebt, der bereits auf ein breites Œuvre zurückblicken kann und der sich zuvor im Prolog zu seinem Roman *Partonopier und Meliur*, bei aller Bescheidenheit, als unübertroffenen *meister* der Dichtkunst und also *poeta doctus* inszeniert hatte (PM 106 und 109),¹²⁴ plötzlich in einen direkten

120 Der Pfaffe Konrad ruft den *Schephere aller dinge* an (RL 1: den «Schöpfer aller Dinge»); Lutz, *Rhetorica*, S. 90, verweist jedoch darauf, dass sich Konrad nicht auf Gottes «Schöpfereigenschaft» beruft, sondern auf sein höheres Wesen; cf. dort auch zu einer Einschätzung des gesamten Prologs (S. 86).

121 Lutz, *Rhetorica*, S. 334. Lutz weist darauf hin, dass Wolfram nicht, wie die ältere Forschung das gelesen hatte, um *sin* bittet, sondern nur um die Fähigkeit, diesen richtig anwenden zu können. Cf. Willehalm 2.23 ff.: *diu helfe diner güete / sende in mîn gemüete / unlösen sin sô wise* («Die Hilfe Deiner Güte möge [mir] redlichen Sinn, so klug, in meinen Geist geben»).

122 Cf. zu dieser Stelle Kern, *Tropfen*, S. 180 ff.

123 Gerade die mittelalterlichen Darstellungen, die sich zwischen bescheidensten Bitten um göttlichen Beistand und durchaus traditionellen Bezügen zu den Musen spannen, lassen sich eigentlich nur unter dem Aspekt der Umdeutung kreativer Prozesse synthetisieren. Cf. Kern, *Helikon*. Dort auch ältere Forschung zum Verhältnis von christlicher Theologie und antiker Mythologie. Zuletzt (am Beispiel von Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*) Gebert, *Mythos*.

124 Konrad geht im Prolog insofern bescheiden vor, als er für sich eigentlich nur in Anspruch nimmt, seine bescheidene Fertigkeit (PM 150 f.: einen *list* [...], *swie kranc der si*) ausüben zu

Bezug zum gnädigen Gott, und der Prolog endet mit einer fast paradigmatischen Bitte um göttlichen Beistand in Anbetracht der enormen erzählerischen Herausforderung des großen Geschichtswerkes:

*und wil mir got ze helfe komen,
sô wirt ein wunder hie vernomen
von âventiuren wilde*

(Troj. 281 ff.)

(Und möchte mich Gott unterstützen, wird etwas Wunderbares entstehen an unfassbaren Geschichten ...)

und

*wird ich sô wol gehandelt
von götelicher stiure,
daz ich dis âventiure
mac úf ein ende bringen,
ich sag iu von den dingen,
wie daz vil keiserliche wip
Helêne manigen werden lip
biz úf den tót versêrte.*

(Troj. 308–15)

(... erhalte ich göttlichen Beistand, um die Erzählung zu vollenden, berichte ich davon, wie die herrliche Helena den Tod vieler ehrwürdiger Männer verursachte.)

Ganz klassisch wird das Erzählen an Gottes Gnade zurückgebunden. Der voraussichtlich erfolgreiche Dichter erscheint als Medium eines überirdischen Wirkens, und die Strategie dahinter scheint offensichtlich: Die Erzählung von Troja, fest in der Heilsgeschichte verankert, erhält – wie der Erzählende – Legitimität durch die potenziell göttliche Handlungsanleitung.¹²⁵ Und dass Konrad zu Beginn des Prologs, in der Verhandlung des Wertes von Dichtung, sich selbst und das Dichten allgemein mit Begriffen der *kunst* und des Handwerks aufwertet, steht zur Bitte um göttlichen Beistand nicht unbedingt im Widerspruch: Auch ein weiser

müssen; das Lob der *meister* aber fällt letztlich doch auf ihn zurück, da er sich und die *meister* dazu verpflichtet, nicht von guter Kunstausübung abzusehen, obgleich diese kaum mehr adäquat geschätzt werde.

¹²⁵ Lienert, Geschichte, S. 18 f., zur «göttliche[n] Inspiration» und, S. 3 mit Anm. 15, zur verhaltenen Einordnung des *Trojanerkriegs* in die Heilsgeschichte.

meister (Troj. 6 und 52: *meister*; *ibid.* 11 und 57: *die wîsen*), der aufgrund seiner Verstandeskräfte höfischen *sanc* zu produzieren vermag,¹²⁶ könne durchaus noch von dem Wissen Gottes, einem *meister aller künste* (Troj. 259), profitieren. Ungewöhnlich sind diese Aussagen im Kontext mittelalterlicher Inspirationsvorstellungen also keineswegs;¹²⁷ da sie jedoch durch weitere, geradezu gegenteilige Aussagen zum Wesen des Dichters und zur Tätigkeit des Dichtens ergänzt werden, soll eine intensivere Auseinandersetzung mit Konrads Funktionalisierung der Vorstellung erfolgen.

Nach einleitenden Ausführungen zum Wert der Dichtung und der Klage über die fehlende Wertschätzung der *meister* (Troj. 1–68) wird der Dichter durch eine ganz spezifische, an den Phemios der *Odyssee* erinnernde Argumentation aufgewertet, denn er wird als göttlich inspirierter Sänger vorgestellt, dessen Fähigkeiten nicht gelernt oder gelehrt werden könnten:

[...] *sîne fuoge und sîne kunst
nâch volleclichen êren
mac nieman in gelêren,
wan gotes gunst aleine.
kein mensche lebt sô reine,
dem got der sælden gûnde,
daz er gelernen kûnde
wort unde wise tihten.*

(Troj. 74–81)

([...] seine [sc. des Dichters] Fertigkeit und seine Fähigkeit kann ihm niemand beibringen, von Gott abgesehen. Kein Mensch lebt so gottgefällig, dass ihm Gott das Glück gönnen würde, die Dichtkunst zu erlernen.)

Alles nämlich könne man lernen, *wan der eine list, der tihten wol geheizen ist* (Troj. 85 f.: «außer der einen Fertigkeit, die man Dichten nennt»), denn, so betont Konrad noch einmal:

126 So geht es Konrad um die rechte Anerkennung jener, die sich durch ihr Singen auszeichnen (Troj. 58: *die mit ir sange waeren cluoc*) und richtig dichten können (Troj. 60 f.: *die nû verstånt ze rehte sich / getihtes*).

127 Zum klassischen Inspirationsgebet in Anbetracht einer dichterischen Herausforderung cf. Lutz, *Rhetorica*.

*diz [sc. tihten] ist ein ère wite erkant
und riliche ein wirdikeit,
die got besunder hât geleit
ûf einen tihter ûz erwelt.*

(Troj. 88–101)

(Das [Dichten] ist eine weithin anerkannte Ehre und eine Würde, die Gott einem auserwählten Dichter zugesteht.)

Diese Aussagen nun sind, gerade im Kontrast zu der Bitte um Beistand, für einen mittelalterlichen Dichter äußerst ungewöhnlich – und sie sind es gleich doppelt: Zuerst fällt natürlich die Inanspruchnahme einer dauerhaften Auszeichnung bzw. die permanente Verfügbarkeit der göttlichen Gnade auf (zumal Konrad am Ende des Prologs doch – ganz traditionell – um göttlichen Beistand bittet).¹²⁸ Zwar fügt sich die Betonung der göttlichen Auszeichnung gut ein sowohl in den Bezug zu dem geistlichen Gönner Dietrich als auch in die Vermittlung des (heils-)geschichtlich relevanten Stoffes; bemerkenswert ist dennoch, dass Konrad damit gerade im *Trojanerkrieg* letztlich seiner erworbenen Bildung abschwört und – unmittelbar neben einer klassischen Bitte um göttlichen Beistand – seine Fähigkeit auf eine höhere Macht zurückführt und zu einer ebenso dauerhaften wie wesentlichen Eigenschaft seiner Person erklärt.¹²⁹

Und dann darf nicht übersehen werden, dass Konrad zwar die Vorstellung der Lern- und Lehrbarkeit des Dichtens, nicht aber die des Singens als *kunst* aufgibt: Die Gnade sowie die Abstraktion von jedweder Regelmäßigkeit exkludieren das Dichten bei ihm gerade nicht aus dem Bereich der *kunst* bzw. der Vernunft, sondern stellen es – ganz im Gegenteil – (wieder) an die Spitze der *künste*.¹³⁰ Der Dichter erhält unmittelbar von Gott eine Fähigkeit, die vor allen Künsten ausgezeichnet ist (Troj. 72 f.: *sîn [sc. des Dichters] herze sunderlichen treit / ob*

¹²⁸ Lienert, Geschichte, S. 18, sieht bereits den Strukturwandel, der damit einhergeht, denn Konrads Anspruch gehe «über gängige Inspirationstopik hinaus, insofern nicht nur für das in Angriff genommene Werk göttlicher Beistand erbeten [...], sondern für Dichtkunst grundsätzlich göttliche Inspiration postuliert wird». Coxon, presentation, S. 117, geht im Übrigen nur ganz kurz auf diese Passage ein, da er den Fokus vor allem auf jene Aussagen richtet, die Bezug nehmen auf die Herausforderung durch die Aufgabe.

¹²⁹ Ferner könnte spekuliert werden, ob sich Konrad (entweder in abgrenzender Konkurrenz zu Herborts von Fritzlar gelehrtem Auftreten, das sich im *Liet von troye* [entstanden zwischen 1190 und 1200] etwa durch den Verweis auf die Möglichkeiten des Kunstverständs manifestiert [Liet 1 f.: *Swer siner kvnst meister ist / Der hat gewalt an siner list*], oder in thematisch begründetem Bezug zur Antike) bewusst als «Neo-Phemios» inszeniert. Zu Herbort Lienert, Geschichte, S. 187–193, und Herberichs, Poetik, bes. S. 80–98 zum Prolog.

¹³⁰ Mit seiner Inszenierung bindet Konrad sein Erzählen somit eher an antike Traditionen an, weniger an die christliche Idee des *poeta doctus*.

allen künsten die vernunst). Es geht hier um Exklusivität und eine absolute Auszeichnung des Dichtens vor allen anderen Tätigkeiten, wie sie Konrad auch schon in einem seiner Sprüche proklamiert, wo es heißt:

*Für alle fuoge ist edel sang getiuret und gehêret,
darumbe daz er sich von nihte breitet unde mêret.
elliu kunst gelêret
mac werden schône mit vernunst,
wan daz nieman gelernen kan red und gedæne singen;
diu beide müezen von in selben wahsen unde entspringen:
ûz dem herzen clingen
muoz ir begin von gotes gunst.
ander fuoge durfen alle râtes und geziuges wol.
swer si triben rehte sol,
der muoz hân daz gerüeste,
dâmite er si volende nâch der liute muotgelüste;
son darf der sanc niht helfe wan der zungen und der brüste:
sunder valsche âküste
gât er dâvon für alle kunst.*

(Spruch 32.21 / 32.301 f.)

(Edle Dichtung ist vor allen Künsten ausgezeichnet, weil sie aus dem Nichts entsteht. Jede Kunst kann mit Verstand erlernt werden, außer Reden und Singen. Die beiden folgen ihren eigenen Gesetzen: Sie entspringen aus dem Herzen, wenn Gott das ermöglicht. Andere Künste bedürfen Unterweisung und sogar Werkzeug. Wer auch immer sie ausüben möchte, braucht Unterstützung, damit er sie zum Gefallen der Leute beherrscht; der Gesang hingegen braucht nichts anderes als die Zunge und die Brust [wo mit dem Herzen der Verstand verortet wird]: ohne jede Falschheit steht er an der Spitze aller Künste.)

Bereits Boesch weist auf den Zusammenhang zwischen diesem Spruch und dem Prolog zum *Trojanerkrieg* hin, versteht die Aussagen jedoch als Ausdruck eines Stolzes, den der begnadete wie begabte (und geförderte) Dichter hier nicht verhehlen könne.¹³¹ Der Stolz soll auch gar nicht in Abrede gestellt werden, würde allerdings in einer konsequenten Verabsolutierung zu einem Konflikt mit den Äußerungen zum Gönner führen, auf den ein autonomer Künstler eigentlich nicht mehr angewiesen wäre. Tatsächlich ist darin wohl auch keine Abwendung von Förderung hin zu einer «(relative[n]) Autonomie in Bezug auf die Auswahl des Stoffes, die Vorgaben des Auftraggebers und das eigene künstlerische Kon-

131 Cf. Boesch, *Kunstanschauung*, S. 126 ff., wobei Boesch die *kunst* Konrads mit Wolframs *sin* identifiziert (ohne das weiter zu belegen) und ein Wortspiel mit einer doppelten Bedeutung von *kunst* im Sinne einer sowohl bildungsmäßig erworbenen als auch einer angeborenen intuitiven Begabung ausmacht.

zept» zu sehen,¹³² sondern eine für die Frage nach dem Wert sowie der Wertschätzung von Dichtung zentrale Denkfigur: Da die Aussage eingebunden ist in eine ausufernde Argumentation im Hinblick auf den Wert der Dichtung, die Bedeutung der *kunst* und die Urteilskompetenzen des Publikums, erwächst den Aussagen eine Bedeutung, die weit über eine Anbindung des dichterischen Handelns an im Göttlichen verankerte Legitimationsstrategien hinausweist; mit dem Verweis auf die Dauerhaftigkeit der Fähigkeit göttlich begnadeter Dichtkunst nämlich wird Konrads Kompetenz im Grunde zum exklusiven Grund der Förderung. Während die Bitte um Inspiration eigentlich der Aufgabe folgt (und noch Konrads *Partonopier* kann als Beispiel dafür herangezogen werden, dass in der Regel die Fähigkeit des Dichters in Anbetracht einer gestellten Aufgabe verhandelt wird), kehrt sich die Relation hier geradezu um, geht es doch offenbar darum, herauszustellen, dass der Auftrag allein der besonderen dichterischen Fähigkeit sich verdankt: Offenbar hat Dietrich den *Trojanerkrieg* ganz dezidiert bei Konrad bestellt.

Die dauerhafte Gnade, die den Sänger-Dichter Konrad auszeichnet und als fast unverhohlener Stolz aufscheint, wäre schon an sich eine bemerkenswerte Erweiterung mittelalterlicher Inspirationstopoi; doch bleibt die Interpretation der Aussagen als Hinweis auf eine Förderung aufgrund «ästhetischer» Parameter insofern fraglich, als sich die Darstellung der mäzenatischen Aktivität im *Trojanerkrieg* augenscheinlich kaum von jener im *Partonopier* unterscheidet: Von Dietrich nämlich heißt es, dass Konrad *dur sîner* [sc. Dietrichs] *miltekeite solt, / den [er hât] dicke empfangen* (Troj. 252 f.: aufgrund seines großzügigen Lohnes, den er reichlich erhalten hat), mit dem Dichten begonnen habe. Doch auch Peter Schaler war so freigebig (PM 188: *mit sîner gebenden hende*; PM 288: *durch sine milte hant*), dass er damit Konrad zum Dichten bewegen konnte. Anders als im *Partonopier* jedoch, wo Peter mit der französischen Vorlage an den Dichter herantrat, damit die gute Geschichte vom tugendhaften Helden erzählt wird (PM 195), steht im *Trojanerkrieg* die Kompetenz des Dichters im Zentrum des Interesses, die dazu führt, dass auf Konrads Art und Weise vom Trojanischen Krieg erzählt wird. Das wird zwar nicht explizit ausgeführt, geht aber aus der Argumentation des Prologs insofern hervor, als es zunächst darum geht, den Wert der Dichtung aus ihrer Seltenheit und ebendem besonderen Bezug zu Gott abzuleiten (Troj. 14–67 und 68–139).¹³³ Letztlich aber geht es immer stärker um ein «Kennerpublikum», in welchem vor allem die Einheit von Dichter-Ich und Gönner

132 Kokott, Autor, S. 77, und schon ders., Konrad, S. 291 ff. Bereits Lienert, Geschichte, S. 20 mit Anm. 116, aber schätzt Kokotts Lesart als «nicht unproblematisch» ein. Zumal Kokott selbst mehrfach betont, wie entscheidend sich die Rolle des Mäzens auf die Gestaltung des Werkes auswirkt. Cf. Kokott, Auto, S. 71 und 76, sowie Scherbaum, Auffassung, S. 333, der ihm darin folgt.

133 Lienert, Geschichte, S. 18.

betont wird, die einbezogen ist «in eine gemeinsame exklusive Sphäre wahrer Kunst und wahrer Kennerschaft».¹³⁴ Demgegenüber wird im *Partonopier* sehr viel mehr der unterhaltende Charakter einer handwerklich wie ethisch einwandfreien Dichtung betont (PM 162 und 171: *guot getihte*), bei der es in erster Linie darum gehe, sich den Inhalt zu eigen zu machen.¹³⁵ Gerade auch Konrads «reluctance to associate himself too directly with the image of the solitary nightingale»,¹³⁶ die eigentlich als Symbol kunstvollen Singens gilt, schiebt die Bedeutung formaler und konzeptueller Aspekte bei der Entstehung bzw. der Auftragsvergabe etwas in den Hintergrund. Dass dem *Trojanerkrieg* demgegenüber eine ganz andere Dynamik der Förderung zugrunde liegt, wird letztlich, über die Einbindung in die generelle Argumentation (die Konrad in den Versen 1–68 entwickelt)¹³⁷ und die beeindruckende Aussage zur «Nichtlern- bzw. Nichtlehrbarkeit» des Singens hinaus, noch durch einen zweiten Aspekt wesentlich stärker betont: Neben der dauerhaften Verfügbarkeit nämlich stellt Konrad (und zwar in beinahe 50 Versen [Troj. 92–140] sowie in Anlehnung an den bereits zitierten Spruch 32.301) die Unabhängigkeit des Dichters von jeder Art Werkzeug heraus:

*swer ander kunst bewæren sol
den jungen und den alten,
der muoz geziuges walten
und helferlicher stiure,
mit der sin kunst gehiure
müg an daz lieht gefliezen.
[...]
swaz künste man eht öugen sol,*

*die müezen hân gerüste,
mit dem si von der brüste
ze liehte künnen dringen,
wan sprechen unde singen:
diu zwei sint alsö tugenthêr,
daz si bedürfen nihtes mêr
wan zungen unde sinnes.*

(Troj. 102–7 und 128–35)

(Wer für die Leute eine andere Kunst ausüben möchte, braucht Gerätschaften und Anleitung, damit seine angenehme Kunst entstehen kann. [...] Welche Kunst auch immer man vorführen möchte, die braucht Werkzeug, damit sie wahrnehmbar wird, außer Dichten und Singen: Die beiden sind durch Tugenden so erhaben, dass sie nur Zunge und Verstand brauchen.)

¹³⁴ Lienert, Geschichte, S. 19 f.

¹³⁵ Es ist vor allem das als Hinweis an den *jungelinc* (PM 2) in den Versen 8–67 entwickelte Bild vom Obstbaum, das den Fokus auf den Inhalt legt, da der Obstbaum, wie gute Dichtung, *nützebaere* und *frühtic* ist (PM 43: nützlich und fruchtbar), so dass sich, mit dem Genuss der Blüte (PM 50–59: der Form), der Inhalt leichter dem Geist einprägt (PM 60–67: *wiser rât, bischaft, lère*).

¹³⁶ Coxon, presentation, S. 116.

¹³⁷ Cf. Lienert, Geschichte, S. 18, sowie Coxon, presentation, S. 117 f.

Während alle anderen *künste* lernbar seien und zusätzlicher Gerätschaften bedürften, kämen Dichter mit dem hin, was Gott ihnen gegeben habe, nämlich «Verstand und Mund» (Troj. 99: *sinn und mund*[]). Dieser Aspekt wird in der Forschung als Ergänzung zum Ausdruck der «Sonderstellung» der Dichtung unter den Künsten und «Protest gegen den überheblichen Anspruch von Verstand und Wissen gegenüber dem ‹Gemüt›, dem natürlichen Finden aus dem *sin*» begriffen,¹³⁸ als eine Positionierung des Dichters «unmittelbar zu Gott», bei der «die alte Nähe zu den Handwerken noch spürbar» sei,¹³⁹ oder als eine geradezu verpflichtende Auszeichnung des Dichters, so dass «as a poet Konrad is morally bound to practice his art, if not in and for society, then for himself»;¹⁴⁰ gleichzeitig aber bleibt dieser Punkt in der eigentlich drastischen Konsequenz unterbelichtet: Es ist nämlich auffällig, dass Konrad diesen Aspekt der Dichtung erst und allein im bzw. für den *Trojanerkrieg* entwickelt. Zwar findet sich die Aussage bereits in dem zitierten Spruch (32.301–15);¹⁴¹ in den anderen längeren Werken lässt sich davon jedoch keine Spur erkennen. Und auch für die von Coxon herausgearbeitete Profilierung der bemerkenswerten Beziehung zwischen Dichter und Stoff, die den *Trojanerkrieg* letztlich als «a defining moment in the author's career» ausweise,¹⁴² wäre diese Aussage nicht zwingend notwendig. Sogar für die Selbstinszenierung als Dichter, der ungeachtet einer breiten Wertschätzung dichten müsse und dafür auch ein potenziell zum Scheitern verurteiltes Riesenprojekt in Angriff nimmt, hätte es nicht 50 Verse zu dieser merkwürdig spezifischen Abgrenzung anderen Künsten gegenüber gebraucht.

Interessanter aber wird dieser meist nur oberflächlich behandelte Abschnitt im Prolog, wenn man ihn, der gängigen Datierung von Konrads Werken folgend,¹⁴³ zu dem höchst wahrscheinlich vor dem *Trojanerkrieg* (1280–1289) begonnenen – und nicht vollendeten (!) – *Partonopier* (ca. 1277–1280) in Beziehung setzt: Da es nämlich keinen Hinweis darauf gibt, dass Peter Schaler (urkundl. 1258–1307, † vermutl. 1308) zum Zeitpunkt des Gönnerwechsels verstorben ist, drängt sich die Frage nach dem Ende der Förderung auf.¹⁴⁴ Zwar blei-

138 Boesch, *Kunstanschauung*, S. 127. Hier zeigt sich auch, dass Boesch den *sin* offenbar als eine Kategorie neben dem Verstand sieht.

139 Lienert, *Geschichte*, S. 19.

140 Coxon, *presentation*, S. 117.

141 Coxon, *presentation*, S. 117 mit Anm. 49, dort Verweis auf Obermeier, *Nachtigallen*, S. 218–227; in diesem Sinne aber auch schon Boesch, *Kunstanschauung*, S. 128.

142 Coxon, *presentation*, S. 119.

143 Art. «Konrad von Würzburg», in: VL. Dazu Leipold, *Gönner*, S. 98–113, und Kokott, *Autor, und ders., Konrad*, bes. S. 220.

144 Auch die beiden anderen im Prolog als an der Entstehung beteiligt genannten Personen, Heinrich Marschant (urkundl. 1273–1296) und Arnold der Fuchs (urkundl. 1237–1255), sind über den Gönnerwechsel hinaus bezeugt. Cf. Leipold, *Auftraggeber*, S. 98, 109 und 112. Kokott, *Konrad*, S. 256, wirft die Frage auf, ob Konrad an der künstlerischen Konzeption gescheitert sei

ben die Ausführungen ohne Quellen, die sich konkret damit befassen, spekulativ; doch ist auffällig, dass Konrad im Prolog zum *Trojanerkrieg* im Grunde ein Gegenbild zum *Partonopier* entwirft, das auch durch die Gemeinsamkeit vor allem des Nachtigallenbildes¹⁴⁵ und der jeweiligen Betonung der dichterischen Fähigkeiten nicht weniger kontrastreich wird: Es zeigt sich nämlich, dass sich die im *Trojanerkrieg* vom Dichter gefühlte Notwendigkeit zu dichten durch die beiden Gnadengaben (sc. das Vermögen einer eigentlich nicht-lernbaren Fähigkeit sowie die Ausübung ohne Hilfsmittel) radikal von der Inszenierung des Dichtens und der Dichterpersönlichkeit im *Partonopier* unterscheidet. Während Konrad dort als ein Dichter erscheint, der durch sein Tugenden vermittelndes Dichten (PM 23: das über *tugentliche tât* belehrt) für einen tugendhaften Gönner (PM 169: *so tugentlich geartet*; PM 185: *der tugende strâzen gêt er*) von einem tugendhaften Helden berichtet (PM 195: dessen *tugent alsô breit* ist), richtet sich der Fokus im *Trojanerkrieg* ganz auf die Fähigkeit des Dichtens, mithin auf das Wie des Erzählens: Im Gegensatz zum *Partonopier*, wo Konrad das Interesse des Gönners in erster Linie inhaltlich begründet, steht im *Trojanerkrieg* zwar ein erzählerischer Superlativ zur Diskussion, der eigentliche Fokus aber richtet sich ganz eindeutig auf die Kompetenz des Dichters, dem Inhalt tatsächlich in konzeptueller wie formaler Hinsicht gerecht werden zu können. Neben dem Ansinnen, den Rezipienten auch hier ein Vorbild für tugendreiches Leben geben zu können (Troj. 264: *ein bilde ûf tugentrîchez leben*), geht es darum, die alte Geschichte dadurch zu neuem Leben zu erwecken, dass

*von Wirzeburc ich Cuonrât
von welsche in tiutsch getihte
mit rîmen gerne rihte
daz alte buoch von Troye.
schôn als ein vrischiu gloye
sol ez hie wider blûejen.
beginnet sich des müejen*

*mîn herze in ganzen triuwen,
daz ich ez welle erniuwen
mit worten lûter unde glanz,
ich bûeze im sîner brûche schranz:
den kan ich wol gelîmen
z'ein ander hie mit rîmen,
daz er niht fürbaz spaltet.*

(Troj. 266–79)

und letztlich «keinen adäquaten, organisch aus der Handlungsführung erwachsenden Schluß» gesehen habe, was nicht unmöglich, dennoch wenig wahrscheinlich ist, geht man davon aus, dass wenigstens drei Personen an dem Werk gearbeitet haben und unmittelbar ein neuer Auftrag folgt, dessen Inszenierung zudem noch ein ungeheures Selbstbewusstsein ausdrückt.

¹⁴⁵ Konrad nimmt in seinen beiden großen Prologen jeweils Bezug auf den Singvogel. Im *Partonopier* geht es dabei (PM 122–34) beispielhaft um die Kunstausübung um ihrer selbst willen, im *Trojanerkrieg* hingegen (Troj. 192–205) um die Unabhängigkeit vom Publikum. Cf. zuletzt Coxon, presentation, S. 112 f. und 116 f. Zum Dichter als Nachtigall cf. vor allem hier Kap. VII.C.

(ich, Konrad von Würzburg, das alte Buch von Troja gern aus dem Französischen in deutsche Reime übertrage. Schön wie eine frische Gladiole soll es wieder blühen. Wenn ich mich wirklich anstrengte, um es zu neuem sprachlichem Glanz zu bringen, bessere ich die Fugen seiner Brüche aus: die kann ich gut verfügen, so dass es nicht weiter aufreißt.)

Das Programm zielt eindeutig ab auf eine Bearbeitung des Stoffes, nicht auf dessen bloße Wiedergabe. Dem lässt sich entnehmen, dass sich der Anspruch des Dichters (und der des Gönners) tatsächlich auf die Art und Weise des Erzählens bezieht, weniger auf das bloße Erzählen des zu Erzählenden an sich. Damit führt Konrad wohl noch einmal den Tatbestand aus, dass Dietrich ihn, den hervorragenden Dichter, aufgrund dichterischer Kompetenzen beauftragt hat. Offenbar kann Konrad dadurch im *Trojanerkrieg* auch eine eigene stoffliche Konzeption umsetzen. Während der Fokus im *Partonopier* nämlich eindeutig auf die Tugenden des Helden gelegt wurde, wodurch, das löst wohl den Konflikt mit Arnold dem Fuchs aus, das poetische Potenzial, das Konrad aus dem Stoff hätte herausholen wollen/können, in den Hintergrund rückt, hat er bei der Arbeit am *Trojanerkrieg* die Freiheit, seine Vision auf formaler, inhaltlicher und konzeptueller Ebene umzusetzen.¹⁴⁶ Die starke Betonung hier lässt vermuten, dass es Peter Schaler ganz und gar nicht um diesen Aspekt zu tun war.

Den deutlichsten Hinweis auf einen «ästhetisch» begründeten Gönnerwechsel liefert indes jene ominöse Passage von 50 Versen, in der Konrad mit zahlreichen Beispielen, spezifischen Fachbegriffen und einem zu der eigentlichen Aussage geradezu unpassend erscheinenden Aufwand darlegt, dass man zum Dichten keinerlei Werkzeug bedürfe. Und tatsächlich geht es in der Beispielreihe darum, dass der (Armbrust-)Schütze Bogen und Bolzen brauche (Troj. 108 f.), ein Schneider eine Schere (Troj. 110–3), ein Schuster Ahlen und Borsten (Troj. 114–7), der Förster eine Axt (Troj. 118 f.), der turnierende Ritter ein Pferd sowie eine gute Rüstung (Troj. 120–5), und dass Pauker, Harfenisten und Geiger auf ihre Instrumente angewiesen seien (Troj. 126 f.). Nur der Dichter habe mit seinem gottgegebenen Körper alles, dessen er bedürfe. Allerdings sollte man hier genauer auf die Terminologie der Passage achten. Zwar spricht Konrad vor allem am Ende des Ausschnitts, wie gesehen, tatsächlich von *gerüste* (Troj. 135) und *gezuige* (Troj. 104), am Anfang jedoch weist die Semantik eher auf eine immaterielle Dimension der Hilfsmittel, wenn es zum beagnadeten Dichter heißt:

¹⁴⁶ Dabei zeigt sich, dass Konrad auch das eher lineare Erzählen im *Partonopier* im *Trojanerkrieg* durch eine seiner poetologischen Intention entsprechende Konzeptualisierung ersetzt, die darauf abzielt, die erzählten Grausamkeiten des trojanischen Rittertums durch die erzählerische Perfektion zu kontrastieren bzw. zu verhüllen. Daraus resultiert letztlich das, was Müller, *schin*, S. 302, als «[z]weideutig» bezeichnet und Lienert, *Geschichte*, S. 1, mit Wolfgang Iser als «Verschiedenverstehbarkeit» fasst.

<p><i>ein ander lop wirt iu gezelt, dâ mite in [den Dichter] hât getiuret got. im gap sîn götelich gebot als edelliche zuoversiht, daz er bedürfe râtes niht, noch helfe zuo der künste sîn, wan daz im unser trehtîn sinn unde mundes gönne,</i></p>	<p><i>dâ mite er schône künne gedenken unde reden wol. swer ander kunst bewæren sol den jungen und den alten, der muoz geziuges walten und helfericher stiure, mit der sîn kunst gehiure müg an daz lieht gefliezen.</i></p>
---	--

(Troj. 92–107)

(Von einer zweiten Auszeichnung wird euch berichtet, mit welcher Gott ihn [den Dichter] erhöht hat: Das göttliche Gebot gab ihm die Gewissheit, dass er weder eines Rates bedürfe noch der Hilfe bei der Ausübung seiner Kunst, da ihm Gott Verstand und Mund gönnt, womit er vortrefflich denken und reden kann. Wer für die Leute eine andere Kunst ausüben möchte, braucht Gerätschaften und Anleitung, damit seine angenehme Kunst entstehen kann.)

Ratschläge, Hilfestellungen und Hinweise brauche der Sänger bei der Ausübung seiner *kunst* also auf gar keinen Fall. Damit leuchtet die Argumentation im Kontext der Selbstinszenierung unmittelbar ein: Der stolze und begnadete Dichter komme allein zurecht, brauche demnach weder besondere Werkzeuge noch irgendeine Form der Unterweisung. Was sich jedoch ausnimmt wie die erneute Evokation der Nicht-Lernbarkeit des Dichtens, erhält im Kontext des *Partonopier* einen recht bitteren Beigeschmack. Geht man nämlich davon aus, dass die Prologe in einem überschaubaren Kreis von Literaturkennern wirken,¹⁴⁷ so dass sich eine spezifische Relation der beiden großen Prologe zueinander ergibt, wird der prekäre Charakter der gemeinsamen Tätigkeit sogar durch den panegyrischen Duktus ihrer Darstellung hindurch spürbar, denn neben der, wie Coxon wohl zu Recht schreibt, fast überzogen wirkenden «flattering depiction» der einen Person zeigt sich eine gewisse «ambiguity surrounding the exact activity» der anderen, wenn Konrad berichtet:¹⁴⁸

¹⁴⁷ Gegen Haug, Literaturtheorie, S. 362 f., der die Argumentation im Prolog zum *Partonopier* als Reaktion auf ein kaum mehr überschaubares Publikum versteht. Zur Homogenität und Hermetik der Förderer und Rezipienten Konrads siehe Peters, Stadt, S. 116 ff., sowie Lienert, Geschichte, S. 323, und Plotke, Konzeptualisierungen, S. 146.

¹⁴⁸ Coxon, presentation, S. 115.

ouch hât mich Heinrîch Marschant
 ûf diz werc gestiuret wol.
 ob ez volendet werden sol,
 des hilfet er mir sêre.
 sîn rât mir sÛeze lêre
 zuo wÛset unde biutet.
 daz buoch er schône diutet
 von wâlhisch mir in tiutschiu wort.
 er hât der zweier sprâche hort
 gelernet als ein wÛser man.
 franzeis ich niht vernemen kan,
 daz tuitschet mir sîn kÛnstic munt.

dâ bÛ sô tuot mir helfe kunt
 Arnolt der Fuhs spât unde fruou,
 wande er flÛzet sich dar zuo
 daz fÛr sich gê diz werc von mir.
 mit willecliches herzen gir
 wont er mir dicke ofte bÛ,
 durch daz ich sô berehtic sÛ,
 daz ich der âventiure gar
 als ordentlichen mite var
 daz si mit lobe neme ein zil.
 der lêre ich gerne volgen wil,
 ob ich ez kan und ob ich mac.

(PM 202–25)

(Auch Heinrich Marschant hat mich [wie der Gönner] an dieses Werk geführt. Er hilft mir sehr, damit es vollendet werde. Sein Rat gibt mir wertvolle Lehre. Er legt mir das französische Buch im Deutschen aus. Er beherrscht, ganz wie ein weiser Mann, beide Sprachen. Da ich kein Französisch kann, übersetzt er für mich. Darüber hinaus hilft mir stets Arnold Fuchs, denn er bemüht sich darum, dass ich mit dem Werk vorankomme. Immer ist er zugegen, damit ich nicht fehlgehe, die Geschichte zu einem guten Ende zu führen. Seinen Belehrungen folge ich gern, wie es mir möglich ist.)

Gerade das also, was die Entstehung des *Partonopier* auszeichnet, nämlich die Kooperation des Dichters mit einem Übersetzer (den er eigentlich nicht bräuchte, hat er doch seine Sprachkenntnisse mehrfach schon unter Beweis gestellt)¹⁴⁹ und einem wohl etwas penetranten Pedanten (der sich scheinbar beständig in die Arbeit des Dichters einmischt), wird im Prolog zum *Trojanerkrieg* mit der Absage an jedwede Form der Hilfsbedürftigkeit nicht nur negiert, sondern geradezu als unwürdig inszeniert: Wo die Produktion des *Partonopier* also durch ein vielstimmiges Bemühen um den Inhalt bestimmt ist, agiert im *Trojanerkrieg* ein begnadeter Poet, dessen Formkunst unbegründbar ist, woraus ihr allerdings ein ungeheures Legitimationspotenzial erwächst. Der begnadete Dichter kann seine göttlich inspirierte *kunst* nämlich durchaus selbst verantworten – doch müsse man, als *bescheidener* Rezipient, die Gnade auch zu erkennen imstande sein.¹⁵⁰

Aus der Einbindung der Vorstellung einer auszeichnenden Gnade bei Konrad lassen sich demnach zwei Konsequenzen bezüglich der Inspiration ableiten:

¹⁴⁹ Cf. zu Konrads Sprachkompetenz Brandt, Konrad, S. 49, und den *Trojanerkrieg*, den Konrad ja explizit *von welsche in tiutsch getihte* überträgt (Troj. 267). Zur Einschätzung dieser Passage Coxon, presentation, S. 115 mit dem Verweis auf PM 289 ff. in Anm. 46, wo Konrad lediglich von einer «literacy in German and Latin» spricht (PM 291: *in tiutsche und in latine*).

¹⁵⁰ Cf. Troj. 143 f., wo Konrad jene verurteilt, die *an der bescheidenheit* [an Urteilsvermögen] *sint / sô toup und alsô rehte blint*, dass ihnen gute Dichtung nicht gefällt.

Einerseits wird hier die Funktionalisierung deutlich, dient doch die Inanspruchnahme permanenter Gnade in der komplexen Argumentation des Prologs zum Wert der Dichtung, des Dichters und des Gönners weniger einer bescheidenen Anbindung an das Göttliche als vielmehr einer stolzen Inszenierung der Art der Förderung, die offenbar aufgrund der konkreten Fähigkeiten des Dichters erfolgte.

Andererseits wird, nach der bereits am Beginn des Prologs dargelegten Verschränkung von Kunstverstand und gesellschaftlicher Anerkennung (Troj. 10: *êre*),¹⁵¹ noch einmal die Bedeutung einer verständigen Rezeption verstärkt: Ob nämlich tatsächlich gut und richtig ist, was der inspirierte Dichter tut, entscheidet – anders etwa als in der didaktischen Darbietung eines *poeta doctus* – das Publikum. Zwar deutet der inspirierte Dichter den Ursprung seiner Fähigkeit um und erzeugt durch die Verbindung mit dem Göttlichen zwangsläufig eine enorme Legitimität, doch lässt sich beides von entsprechend mächtigen Urteilsinstanzen (durch den Verweis entweder auf die Inspiration als bloße Illusion oder tatsächlich ethische Unzulänglichkeiten des Dichters) unterminieren. Konrads Rekurs auf die Begnadung des Dichters zielt somit ab auf die Abgrenzung des eminenten (geistlich-gebildeten) Gönners von jenen, die *an êren alsô blint* [geworden sind], *daz si die wîsen ringe wegent* (Troj. 10 f.). Damit wird der Gönner durch die Exposition jener Urteilskompetenz, die es brauche, um die Kompetenz eines meisterhaft-begnadeten Dichters anerkennen zu können, extrem profiliert. Auffällig ist ja, dass Konrad seinen Auftraggeber Dietrich in gerade einmal zehn Versen lobt (Troj. 244–56; gegenüber 32 im *Partonopier* [PM 168–99]). Relativiert aber wird die Kürze hier, wenn man alle Aussagen bezüglich des Publikums – und zwar der verständigen wie der inkompetenten Rezipienten – gleichfalls auf Dietrich bezieht. Dann nämlich erscheint er als einer, der wirklich für die Existenz guter Dichter dankbar ist (Troj. 2), der noch ehrbare Weise erkennen kann (Troj. 10 f.), der die Seltenheit guter Dichter zu würdigen weiß (Troj. 14–9), dem gute Dichtung aufgrund ihrer wertvollen Außergewöhnlichkeit als besonders höfisch erscheint (Troj. 29 ff.), den man auf Händen tragen sollte (Troj. 62), der *an bescheidenheite* weder *toup* noch *blint* ist (Troj. 143 f.) etc. Der Prolog kann von daher in seiner gesamten Argumentation – einschließlich der Passagen zu den besonderen Fähigkeiten des Dichters – als Aufwertung des Gönners verstanden werden.

Schlussendlich lässt sich aus der Funktionalisierung der göttlichen Gnade bei Konrad (die er überaus geschickt für die Kommunikation jener Freiheit nutzt, die er seinem aktuellen Gönner verdankt) noch ein wichtiger Hinweis auf die *kunst* ableiten, an deren Spitze das inspirierte *tihten* stehe: Was *kunst* ist, also richtiges Handeln, entscheiden ausnahmslos jene, die – produzierend oder rezi-

151 Lienert, Geschichte, S. 18.

pierend – über eine adäquate Urteilskompetenz verfügen (oder als über die entsprechenden Kompetenzen verfügend angesehen werden). Dass Konrad das be-gnadete Dichten an die Spitze der *künste* setzt, unterscheidet sein Dichten also nicht prinzipiell, sondern lediglich graduell von anderen *künsten*: Auch wenn er nicht begründen kann, weshalb er richtig handelt (und die Begründung an seine Rezipienten delegiert), wird die Richtigkeit nicht infrage gestellt. Dennoch gibt es mit der Absage an die Lern- und Lehrbarkeit einen wesentlichen Unterschied im Hinblick auf den ethischen Wert der Dichtkunst: Da sich die Differenz lediglich auf die Art der Begründung bezieht, nicht auf die Richtigkeit selbst, obliegt die Entscheidung über das Gelingen und die Legitimität einer Handlung nicht dem gelehrten Produzenten, sondern Autoritäten, deren Urteil über die entsprechende Anerkennung verfügt und als maßgeblich gelten kann. Denn obschon die Autoren diese Autorität mitunter für sich in Anspruch nehmen, wie der überaus gebildete Gottfried,¹⁵² obliegt das Urteil in der Regel jenen, *die nū verstånt ze rehte sich / getihtes in den landen* (Troj. 60 f.: die etwas von Dichtung verstehen) – es sei denn, die Regeln richtigen Handelns sind (als *kunst/ars*) tatsächlich festgelegt und können rational bzw. objektiv begründet werden. Das aber ist, was letztlich in den Bereich strenger Wissenschaft fällt.

C. Die geordnete Ordnung oder: *scientia bene modulandi*

Der Exkurs zur Inspiration scheint sich durch die Funktionalisierung gerade der Unbegründbarkeit etwas von dem Wesen der *ars* entfernt zu haben, profiliert dadurch aber in aller Deutlichkeit jenen Aspekt, auf den sich die *ars* eigentlich bezieht – nämlich die Rezipienten.¹⁵³ Den Rezipienten nämlich kommt die Aufgabe zu, das, was die vermeintlich nur inspirierten Künstler zwar richtig, dennoch unverständlich machen, gewissenhaft zu beurteilen. Es geht darum, durch wissenschaftlich-rationale Betrachtung der *numeri* den Wahrheitsgehalt der Erscheinungen zu bestimmen bzw. zu garantieren. Dazu ist es unabdingbar, das sinnliche Wohlgefallen mithilfe der Tugenden und vor allem von Wissen zu transzendieren: Der Mensch soll nicht auf das achten, was ihm (bzw. aufgrund eines Sinnesvermögens [De mus. VI.IX.23: *delectari sensu*]) gefällt, sondern auf die Wahrheit, die hinter der bloß oberflächlichen Schönheit liegt. Dazu ist es –

152 Gottfried etwa führt die Bücher an, die er für sein geradezu philologisches Bemühen um die richtige Version konsultiert hat (Tristan 158 f.: *in beider hande buochen / walschen und latinen*).

153 Heilmann, Boethius, S. 278, verweist auf die rezeptionsästhetische Dimension der *ars musica*, wenn sie resümiert, dass die Musiktheorie «nicht nur rein anagogisch angelegt [ist], sondern sie zielt auch auf die richtige praktische Nutzung der Musik und somit auf «gutes Wahrnehmen» ab»; cf. dazu auch S. 279–286.

um exemplarisch den Ausführungen Augustins zu folgen¹⁵⁴ – notwendig, die sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen auf einer rationalen Ebene zu durchdringen, da nur der Verstand allein (die *ratio*) in der Lage ist, die Wahrheit zu erkennen. (So, wie das theoretisch begründbar Schöne richtig ist, ist das Richtige ein theoretisch begründbar Schönes, das Wohlgefallen also legitim, wenn es gemäß der *ars musica*, als Theorie der richtigen Abmessung, bei der richtigen Bewertung um das Erkennen von Wahrheiten geht. Das gilt im Grunde für jede *ars*, ist aber doch in besonderem Maße für die *musica* relevant, weil sie explizit mit Ethik verbunden wird.) Die Unterweisung in der Bedeutung der richtigen Bewertung dient demnach eher zur Förderung von Achtsamkeit im Hinblick auf die Wahrheit. Der bloß sinnliche Genuss nämlich steht nicht zuletzt auch für eine gewisse Unachtsamkeit in Bezug auf Gott. Mangelnder Respekt in Bezug auf die Schöpfung aber (also ein Genuss, der sich durch Ähnlichkeiten zwischen Schöpfung und Sinnen zwar durchaus aufdränge, nicht aber das Wesentliche vermitteln)¹⁵⁵ verhindert die eigentlich relevante Erkenntnis der Wahrheit. Der sinnliche Genuss, den die zahlhafte Schönheit bewirken kann, ist also durchaus bekannt und theoretisch reflektiert. Aufgrund der vorgestellten Korrespondenzen innerhalb der göttlichen Schöpfung ergebe sich in der Wahrnehmung der Welt durch den Menschen zwangsläufig ein Wohlgefallen: Die zahlhaft geordneten Sinne reagieren aufgrund ihrer strukturellen Ähnlichkeit (*similitudine*) mit den zahlhaften Erscheinungen unweigerlich auf Schönes. Wird indes im Akt der Wahrnehmung nicht die Wahrheit erkannt und zur Grundlage des eigenen Handelns gemacht, wirke sich das letztlich negativ auf das Seelenheil aus.¹⁵⁶

Augustinus befasst sich an fortgeschrittener Stelle seiner Argumentation in *De musica* ausführlich mit dieser erkennenden Tätigkeit der Seele, wobei ihm die *musica* selbst mehr und mehr zum Analogon gerät. Nachdem – im Bemühen darum, ungläubigen Intellektuellen «das hinter dem sinnlichen Vergnügen verborgene Göttliche» durch Vernunftargumentation einsichtig zu machen¹⁵⁷ – die Gefährdungen der Seele vor allem bezüglich der sinnlichen Wahrnehmung erörtert wurden, kommt der Kirchenvater auf die eigentliche Bedeutung und Funktion der Seele für den Menschen zu sprechen: Das höchste Gebot von Gott, das

154 Die metaphysische Ausrichtung der *ars musica* als philosophisch-theologische Praxis wird in der Argumentation von *De musica* besonders deutlich nachvollziehbar. Cf. Hentschel, *De musica*, S. VIII f.

155 Augustinus, *De mus.* VI.VIII.20: Das Wohlgefallen aufgrund von Kongruenz verweist nur auf die Wahrheit als etwas, «das den Schöpfer des Lebewesens, Gott, ahnen läßt, den man für den Urheber jeglicher Übereinstimmung und jeglicher Harmonie halten muß» (*quod conditorum animalis insinuat Deum: quem certe decet credere auctorem omnis convenientiae atque concordiae*).

156 Augustinus, *De mus.* VI.XIII.40, zitiert zur Verdeutlichung die Bibel: «Hochmut ist der Anfang aller Sünden» (Sir 10.14: *Initium superbiae hominis apostatare a Deo*).

157 Hentschel, *De musica*, S. XIX.

ausführlich und überaus deutlich in der Heiligen Schrift propagiert werde, sei die Anleitung dazu, «unseren Gott und Herrn von ganzem Herzen, mit der ganzen Seele und dem ganzen Geist zu lieben und unseren Nächsten zu lieben wie uns selbst» (De mus. VI.XIV.43: *diligamus deum et dominum nostrum ex toto corde ex tota anima et ex tota mente et diligamus proximum nostrum tamquam nosmetipsos*).¹⁵⁸ Darin aber ist nicht nur ein abstraktes Gebot zu sehen, denn – und die Begründung schickt das nach – dem Gebot liegt eine konkrete Absicht zugrunde: «Wenn wir demnach all die Bewegungen und Zahlen des menschlichen Handelns auf dieses Ziel hin ausrichten, so werden wir zweifellos geläutert werden» (De mus. VI.XIV.43: *Ad hunc igitur finem si omnes illos humani actionis motus numerosque referamus, sine dubitatione mundabimur*). Die Regulierung des Handelns (*agere*) im Hinblick auf Zahlhaftigkeit garantiert somit das Seelenheil. Es zeigt sich, dass hier die Kunst (*ars musica*) eindeutig im Sinne einer *scientia* zu richtigem Handeln anleiten möchte, damit, was produziert oder gemacht wird, richtig und gut gemacht wird.¹⁵⁹

Von besonderem Interesse für den Zusammenhang mit der Kunst (*ars*) ist jedoch die Verwendung von *diligere* bezüglich der Regulierung des Handelns. Der moralische Aspekt der Nächstenliebe wird von Augustinus nämlich noch weiterverfolgt und mit der richtigen Wahrnehmung verbunden. Dabei lässt sich schließlich der theologische Kontext der Vorstellungen besonders deutlich aufzeigen: Der Verweis auf den ersten Brief des Johannes z. B. (De mus. VI.XIV.44: «liebt nicht die Welt»; cf. 1 Joh. 2.15 f.)¹⁶⁰ erscheint vor dem Hintergrund wertender Wahrnehmung eher wie eine Mahnung zur Abkehr von der Welt; es geht aber im Grunde nur um die Unterbindung jenes schädlichen Genusses, der dem

158 Cf. Mausbach, Ethik, S. 198 ff. Der Vorstellung liegt auf der einen, alttestamentarischen Seite das erste Gebot zugrunde (Ex. 20.3), auf der anderen, neutestamentarischen die Grundaussage der Evangelien (Mt. 22.39 etc.).

159 In der Definition der *ars musica* als *scientia* wird erneut die schwache Trennschärfe der Begriffe deutlich, die den gesamten Diskurs bestimmt. Cf. Speer, Kunst (1994), und ders., *Scientia*.

160 Die Bibelstelle sei hier komplett angegeben, da Augustinus die Argumentation im sechsten Buch von *De musica* konsequent auf die Heilige Schrift stützt: «Liebt nicht die Welt und was in der Welt ist! Wer die Welt liebt, hat die Liebe zum Vater nicht. Denn alles, was in der Welt ist, die Begierde des Fleisches, die Begierde der Augen und das Prahlen mit dem Besitz, ist nicht vom Vater, sondern von der Welt. Die Welt und ihre Begierde vergeht; wer aber den Willen Gottes tut, bleibt in Ewigkeit» (1 Joh. 2.15–17: *nolite diligere mundum neque ea quae in mundo sunt si quis diligit mundum non est caritas Patris in eo / quoniam omne quod est in mundo concupiscentia carnis et concupiscentia oculorum est et superbia vitae quae non est ex Patre sed ex mundo est / et mundus transit et concupiscentia eius qui autem facit voluntatem Dei manet in aeternum*). Die Abkehr von der Welt, die durch die richtige Qualität gemildert wird, setzt eben die Achtsamkeit in Bezug auf den Willen Gottes (*voluntatem Dei*) voraus. Die Autorität der Bibel garantiert folglich den Rahmen, in den Augustinus seine Argumentation stellt. Cf. Hentschel, *De musica*, S. XXVI f.

Erkennen der Wahrheit zuwiderläuft. Der Wahrheit bzw. dem darauf sich gründenden richtigen Handeln liegt nämlich ganz wesentlich eine Form von besonderer Aufmerksamkeit zugrunde, die Augustinus hier als Liebe bezeichnet.¹⁶¹ Als «lieben» übersetzt ist der lateinische Begriff *diligere*, den Augustinus mit dem biblischen Kontext übernimmt, hier zentral. In moderner, alltagssprachlicher Diktion bezeichnet «lieben» jedoch vornehmlich ein starkes Begehren. Diese auf das Wünschen und Wollen des Subjekts bezogene Semantik ist (wenn auch einer eigentlichen Passivform entlehnt¹⁶²) dem germanischen Begriff inhärent. Im Kontext der Bibelstelle aber geht es weniger um das – auf das Subjekt zentrierte – Begehren, sondern um die Achtung des Nächsten, um Wertschätzung, Respekt und Anerkennung.¹⁶³ Der Begriff soll indes nicht über Gebühr belastet werden: Schon Augustinus verwendet *amor*, *caritas*, *delectatio* und *dilectio* nicht immer ganz trennscharf;¹⁶⁴ und zunehmend scheinen die Ausdrücke sogar austauschbar.

Bei der Auseinandersetzung mit dem Konzept christlicher Liebe sollte jedoch die besondere Achtsamkeit nicht übersehen werden, die in jeder Hinsicht als zentral erachtet wird.¹⁶⁵ Anhand der Nächstenliebe, dem nach der Gottesliebe wichtigsten Aspekt der Argumentation des Kirchenvaters, entwickelt Augustinus die Bedeutung von Achtsamkeit: Da Gott (und für den Menschen eigentlich *zuerst*) im anderen Menschen – dem anderen Geschöpf Gottes – geehrt und ge-

161 Es geht zwar vornehmlich um die theologische Dimension (eben mit der *musica* als Analogon für Prozesse theologischer Erkenntnis), dennoch hat der Aufruf zur Gottes- wie zur Nächstenliebe insofern praktische Relevanz, als es hier um die Begründung einer theoretischen Umwertung praktischer Weltzugänge und den Übergang zur Weisheit (*sapientia*) geht: Ganz im Sinne des Platonismus setzt der Kirchenvater praktischen, im Sozialen definierten Werten begründbare und diese sozialen Praktiken relativierende Werte entgegen. Cf. dazu Heilmann, Boethius, S. 267–272.

162 Das germanische Adjektiv **leuba-* bedeutet «geliebt» (Art. «lieben», in: Kluge).

163 Zwar scheint die Bedeutung «hochachten, wertschätzen» jünger zu sein und (das Präfix *dis-* im ursprünglichen **dis-lego* legt das nahe) aus der Bedeutung «auswählen, Soldaten ausheben» abgeleitet worden zu sein (Art. «diligere», in: Walde; hier wird jedoch auch auf den Bezug von *diligere* zu griech. *alégo* [«kümmere mich um etwas»] verwiesen), die Übersetzung mit «lieben» jedoch könnte – vor allem, wenn die christliche Bedeutung nicht im vollen Umfang gegenwärtig wird – den Begriff um eine entscheidende Dimension verkürzen.

164 Natürlich ist Augustinus präzise, wenn er die Liebe zu Gott als *caritas* bezeichnet und erläutert, dass sich die Seele «durch Hinwendung ihrer Liebe zu Gott, die *caritas* genannt wird» (De mus. VI.xvi.51: *conversionem amoris in deum, quae caritas dicitur*), zu ihrem Bestimmungsort hebt; dennoch kann auch *amor* an Gott gebunden werden (De mus. VI. xvi.53: *amorem figere in deum*).

165 Sziráky, Éros, S. 475: «nur durch die Liebe (*charitas / caritas*) kann man zur wahren Musik gelangen – sonst sind wir nur sinnlose «schallende Zimbeln» (mit Verweis auf 1 Kor 13.1). Cf. dazu auch hier Kap. II.C.

liebt wird, leuchtet die Bedeutung der Nächstenliebe unmittelbar ein.¹⁶⁶ Diese zentrale Bedeutung zeigt sich entsprechend auch in *De musica*: Im Rahmen der Argumentation im sechsten Buch erklärt der Kirchenvater den Nutzen der Zahlentheorie – die das «Heil des Körpers» umfasst (De mus. VI.XIV.45: *salutem corporis*) – in der Einsicht, die das Handeln leitet; denn:

Setzt er [der Mensch, der die Zahlen nicht einfach nur genießt] nicht all diese Handlungen zum Nutzen des Nächsten ein, den zu lieben wie sich selbst ihm aufgrund des natürlichen Bandes einer allgemeinen Pflicht aufgetragen wurde?

(De mus. VI.XIV.45)

([O]mnes eas actiones ad utilitatem proximi revocat, quem propter communis iuris naturale vinculum tamquam seipsum diligere iussus est.)

Aus dem Gebot der Achtsamkeit folgt letztlich – das ist schon erwähnt worden – eine (Selbst-)Regulierung bezüglich des Handelns. Das ist insofern zentral, als der Fokus damit weniger auf dem Handeln liegt, sondern sehr viel stärker auf dem Urteilen. Für das richtige Handeln ist im Grunde eine Form der Aufmerksamkeit notwendig, die sich – abstrahiert von der eigentlichen Tätigkeit – auf die (wertende) Umgebung richtet. Erst in der Bemühung um das richtige Handeln zeigt sich die Aufmerksamkeit. Dem Handeln (*agere*) liegt also vor allem das *Wissen* von richtigem Handeln zugrunde – das aber ist es, was Kunst (*ars*) ausmacht: Das Handeln folgt Regeln, die aber – je nach Tätigkeit – nicht unbedingt in einer ausgearbeiteten Wissenschaft ausgehandelt werden müssen. In diesem Sinne kann Konrad sein Singen als Kunst (*list*) bezeichnen, obgleich feste Regeln weder lehr- noch lernbar sind; Kunst aber ist das Singen, weil Konrad weiß, dass er richtig zu singen hat. Die Begründung der Richtigkeit im Rahmen der *artes (disciplinae)* ist Wissenschaft; das richtige Handeln aber (und also das Vermögen, das Richtige *beurteilen* zu können) ist Kunst.

Hier zeigt sich, dass die *artes* Handlungsanleitungen darstellen – unabhängig davon, ob etwas produziert, getan oder beurteilt werden muss. Damit wird deutlich, dass sich Kunst als Prädikat auf jene Fähigkeit bezieht, das Richtige (an-)erkennen zu können. Kunst ist demnach unabhängig vom Objekt (sc. vom *Werk* oder von der *Tätigkeit*) zu verstehen und charakterisiert nur die Art und Weise, wie ein Werk produziert wird. In dieser Hinsicht lässt sich Kunst auch auf die Tätigkeit des Urteilens selbst beziehen (cf. hier Kap. VI.C).

Die Bedeutung richtiger Urteile in Bezug auf richtiges Handeln in der Vor-moderne kann dabei kaum überschätzt werden: Ethische Normen bedeuten

166 Cf. Mausbach, Ethik, S. 194–201.

nämlich nicht einfach die «Vormundschaft von Aristokratie und Kirche»,¹⁶⁷ sondern garantieren – weil sie (da das Erkennen von Ordnung nicht konstruktivistisch verstanden wird) den Status objektiver Wahrheiten haben – zugleich die gesellschaftliche Ordnung. Die Legitimität der Ordnung resultiert nicht (allein) aus der Macht der Herrscher, sondern aus der Möglichkeit, *erkannt* zu werden. Und jeder, der sich darum bemüht, kann diese Ordnung auch tatsächlich erkennen.

Die Ordnung aber, die ein Rezipient – gerade *sub specie moralitatis* – als wahr (an-)erkennen kann, hat für ihn unweigerlich den höchsten Wirklichkeitsgehalt. Dabei ist es irrelevant, woher die Normen- und Wertsysteme kommen, die zu dem entsprechenden Urteil führen: Was der Akteur mit seinen Sinnen wahrnimmt oder *qualifiziert*, hat für ihn den Anschein des Objektiven. Am Ende des Glaubens steht aber nicht nur Wissen (im Sinne einer gerechtfertigten, wahren Überzeugung [Sandkühler]), sondern ein regelrecht *inbrünstiges* Wohlgefallen, das den Verstand doch wieder übersteigt: In der Erkenntnis der Wahrheit nämlich wird die Seele letztlich nicht eigentlich «durch die Funken menschlicher Vernunft, sondern durch das edelste und strahlendste Feuer der Liebe gereinigt» (De mus. VI.XVII.59: *non scintillantibus humanis ratiocinationibus, sed validissimo et flagrantissimo caritatis igne purgantur*).

Dass der Verstand letztlich suspendiert wird – dass die Erkenntnis sozusagen zum *Erleben* von Qualität hinführt –, erfolgt aber (wie auch in Bezug auf die *suavitas* der Klänge und Gottes) unter der Bedingung vorgängiger *rationaler* Erkenntnis: Genossen werden darf erst, wenn sich die Erscheinung als wahrhaft schön erwiesen hat; oder, wie Augustinus gleich am Beginn seiner Ausführungen festhält:

[Große Männer] genießen nach drückenden Sorgen um der Erholung und seelischen Entspannung willen sehr besonnen [*moderatissime*] ein wenig sinnliche Freude. So zuweilen auf Musik zurückzugreifen, ist sehr besonnen, von ihr aber ergriffen zu werden, und sei es nur zuweilen, ist schändlich und unrühmlich.

(De mus. I.IV.5)

([*Magni viri*] *post magnas curas relaxandi ac reparandi animi gratia moderatissime ab iis aliquid voluptatis assumitur. Quam interdum sic capere modestissimum est, ab ea vero capi vel interdum turpe atque indecorum est.*)

Der präskriptive Charakter einer rational begründbaren, *ethischen* Ordnung fällt jedoch (auch in der theoretischen Reflexion) kaum ins Auge. Über die Theorie des *richtigen* Handelns nämlich ist dem Handeln *per se* ein Ordnungsprozess in-

167 Bourdieu, Soziologie, S. 77.

härent, der jedoch nicht als normativ begriffen wird. Dadurch, dass sich die Richtigkeit auf vorgängiges *rationales* Urteilen zu stützen hat – und nur dann das Handeln als *richtig* gilt –, erhält das richtige Handeln (*ars*) den Status einer Umsetzung objektiv vorgegebener Wahrheiten. Das richtige Handeln erscheint vielmehr als Erfüllung einer Vorgabe, die in der göttlichen Schöpfung angelegt ist. Die vormoderne Erkenntnistheorie muss also durch eine entsprechende historische Theorie des Handelns ergänzt werden, wenn der Wert höfischer Dichtung im Rahmen sozialen Handelns bestimmt werden soll.

Diese Punkte müssen bei der Auseinandersetzung mit der Ordnung und dem Ordnen, vor allem wie es sich in den Reflexionen der Antike und des Mittelalters zunächst präsentiert, unbedingt beachtet werden.

Zusammenfassung

Der theoretische Anspruch, der in Antike und Mittelalter mit der metaphysischen Schönheitsvorstellung verbunden ist, bezieht sich in erster Linie auf die göttliche Ordnung: In der Auseinandersetzung mit der Schöpfung geht es darum, die Ordnung des Kosmos zu erkennen und zur Grundlage des Handelns zu machen.

In diesem Sinne geht es den Produzenten, etwa den Autoren höfischer Dichtung, darum, in ihren Werken diese Ordnung zu reproduzieren. Von daher kann als wahrhaft schön nur das gelten, was vom Menschen zuvor (mittels der *ratio*) in tugendhaftem Bemühen um die Wahrheit als schön anerkannt worden ist. Der Diskurs um die wahre Schönheit, das hatte sich im letzten Kapitel gezeigt, trägt jedoch entsprechend dazu bei, in spezifisch geordneten Formen diese wahre Schönheit tatsächlich zu erleben.

Für die Produzenten ist es somit wichtig, ihr Handeln an dem auszurichten, was als richtig anerkannt ist – und stets zu bedenken, dass richtig gehandelt werden muss. «Kunst» beschreibt dabei – so ließen sich die zahlreichen, differenzierten Äußerungen synthetisieren – genau diese Erfüllung spezifischer Normen: Es geht um die Erfüllung von Ansprüchen im Hinblick auf richtiges Handeln. Wesentlich ist demnach, dass der Künstler (*artifex*) auf das Richtige achtet und das Richtige *beurteilen* kann – auch wenn er die Richtigkeit nicht unbedingt, wie der Theoretiker, begründen (können) muss. Die Kunst besteht also nicht in der jeweiligen Tätigkeit, im Singen, Tanzen oder Komponieren, sondern in der Fähigkeit, im Rahmen der Tätigkeit darauf zu achten, diese richtig auszuüben.

Entscheidender aber ist doch, das liegt an der platonischen Präferenz der Spekulation, die theoretische Begründung der Schönheit und der Urteile. Dass die Urteilskraft entsprechend in das Zentrum der Aufmerksamkeit rückt, liegt daran, dass ein theozentrisches Weltbild die Bewertung der ethischen Qualität in gewisser Weise einfordert. Die metaphysische Dimension trägt schließlich dazu

bei, dass sich die theoretische Betrachtung des Handelns – und dessen Kunsthaftigkeit und Schönheit – beinahe gänzlich von den praktischen Handlungsabsichten lösen und in den abstrakten Bereich der Wissenschaft und des reinen Urteils übergehen kann.

VI. *erkennen*. Der ethische Geschmack

A. Die rationale Begründbarkeit des Schönen

In der Auseinandersetzung mit den antik-mittelalterlichen Kunstvorstellungen zeigt sich, dass die Begründung des Schönen durch rationale und ethische Begriffe als wesentliche Differenz zu gegenwärtigen Schönheitsvorstellungen gesehen werden kann. Als wahrhaft schön gilt nur, was zahlhaft oder ethisch ist bzw. rational auf einen Begriff gebracht werden kann, was sich also in Bezug auf das Wahre und Gute begründen lässt. Die Begründung der wahren Schönheit durch entsprechende Begriffe und Konzepte trägt folglich dazu bei, im Rahmen der Kunstvorstellung rationale und ethische Aspekte auf allen Ebenen in den Vordergrund zu rücken. Durch die Vorstellung ewig gültiger, objektiver Wahrheiten zeichnen sich entsprechend die *artes* aus: Es wird als möglich vorgestellt, ewige Wahrheiten zu erkennen und zu reproduzieren. Die Theorien vom richtigen Handeln sind also insofern mit Schönheit verbunden, als (rationale) Wahrheiten durch Kunst (re-)produziert werden können. Diese ewigen, zahlhaft gedachten Wahrheiten wiederum garantieren einerseits die Schönheit richtiger Handlungen, machen es aber andererseits – damit die Handlungen richtig ausgeführt werden können – notwendig, dass ein Handelnder in seinem Handeln überhaupt darauf achtet, dass er richtig handelt. Die theoretische Begründung der Notwendigkeit richtigen Handelns im Rahmen einer *ars* (das heißt in einem Fach bzw. einer *disciplina*) muss von daher als *scientia* von der Ausübung unterschieden werden. Der Wissenschaft kommt in Bezug auf die *ars* somit eine ganz besondere Rolle zu: Die *artes*, die theoretisch ausgearbeitet in Traktaten und Sammelhandschriften verhandelt oder in mnemotechnischen Konstrukten aktualisiert werden,¹ behandeln zwar auch die je konkrete Kunst, mehr noch aber handeln sie von Kunst überhaupt. Da es sich bei den Disziplinen der *septem artes liberales* um einen traditionellen Kanon von Bildungswissen handelt, wird großer Wert darauf gelegt, das entsprechende Handeln gemäß den Künsten auf die allgemeinen Bedingtheiten der Kunst zu verpflichten – auf die ethisch-rationale Fundie-

1 Zu den *artes* allgemein Art. «Artes liberales», in: LexMA, zur Tradition der bildlichen Darstellung Stolz, *artes*, pass., mit einem knappen historischen Überblick S. 6–57.

nung nämlich.² Das gilt nicht zuletzt für die «Kunst des richtigen Abmessens», für die Musiktheorie. Entsprechend behandeln die Traktate zur *ars musica* in den wenigsten Fällen praktisches Musizieren oder Singen.³ Augustinus geht es zunächst um die Wissenschaft (*scientia*), die er als wesentlichen Bestandteil der *musica* definiert, weil es bei der Ausübung der Kunst bzw. Fachkenntnis (*ars*) auf den Verstand ankomme (*ratio*), nicht auf die Sinne (*sensus*).⁴ Dieser theoretische Aspekt des Wissens bezüglich der Ausübung lässt sich jedoch einerseits darauf reduzieren, dass auf die richtige Ausübung zu achten sei; andererseits lässt sich dieses Wissen dann vom eigenen Handeln abstrahieren und – als Bewertung – auf das Handeln anderer beziehen: Die «Schar von Notaren» einer *chant community* erhält dann, obwohl kaum konkrete Normen angeführt werden, sowohl ihre Kompetenz als auch ihre Legitimität vornehmlich durch den Bezug zur *ars*.⁵ Prinzipiell geht es also um die Voraussetzungen für richtiges Singen.⁶ In den Traktaten, die sich mit dem Singen befassen, geht es darum, dass der Sänger innerhalb einer Gemeinschaft von Sängern und (in der Regel gleichzeitig) von Rezipienten, die bereits wissen, was richtig ist, darauf zu achten lernt, was als richtig anerkannt ist.⁷ Die Autoren theoretischer Traktate jedoch legen größten Wert darauf, vor allem die Notwendigkeit richtigen Singens zu begründen.⁸ Zwar seien nach Augustinus praktische Musiker durchaus in der Lage, Schönheit (*suavitas*) auch ohne Kenntnis der Wissenschaft (*scientia*) zu produzieren. Das unterscheidet sie indes nicht von den Nachtigallen, denn auch die Tiere können dies mittels

2 Wie in Kap. V dargelegt, geht es in erster Linie um die Begründung eines (fach-)spezifischen Tuns allein durch die Möglichkeit, das Handeln überhaupt auf eine konkrete Begründbarkeit zurückführen zu können. Zur «Einbindung [der *artes*] in einen größeren Horizont menschlicher Zielsetzung» cf. Speer, *Kunst* (1994), S. 955.

3 Cf. Bower, Wechselwirkung, S. 183, spricht von einer idealen Konsonanz und «einem autonomen Bereich musikalischen Denkens», Speer, *Scientia*, S. 123, von der (*ars*) *musica* als vermittelnder Instanz «zwischen Naturwirklichkeit und Prinzipienebene». Cf. dazu grundlegend Haas, *Denken*, sowie hier Kap. V.B.

4 Cf. Augustinus, der sagt: «Wer sich demnach der Vernunft nicht bedienen kann, bedient sich nicht der Fachkenntnis» (De mus. I.IV.6: *Quisquis igitur ratione uti non potest, arte non utitur*). Cf. dazu hier Kap. IV.B.

5 Haas, *Denken*, S. 288.

6 Cf. allgemein Haas, *Denken*. Der Ursprung für die ausformulierten Anweisungen ist wohl im Bezug des Handelns zur Ethik zu sehen. Cf. auch Speer, *Scientia*, S. 110, der den traditionellen Gedanken betont, wonach «die Harmonie [...] der Seele von Natur aus eingepflanzt» sei.

7 Cf. Haas, *Denken*, S. 288. Immerhin geht es in der Auseinandersetzung mit der (*ars*) *musica* um nichts weniger als die Erkenntnis des Seienden, wie Heilmann, Boethius, S. 68, darlegt.

8 Die Richtigkeit in der praktischen Musikausübung ist seit der Antike mit theoretischen, ethischen und theologischen Implikationen verbunden, wie etwa der *Commentarium in somnium Scipionis* (II.1,3) von Macrobius belegt, wonach «learned men (*docti homines*) earn a return to the heavens by imitating the harmony of the spheres on instruments and by singing», wie Peden, *Music*, S. 159, zusammenfasst.

ihrer Sinne und entsprechender Gewohnheiten bewerkstelligen. Das Schöne aber sei nur dann wahrhaft schön, wenn es auch rational begründet werden könne,⁹ weshalb ein hoher argumentativer Aufwand betrieben wird, das Wohlgefallen aus rational begründbaren Wahrheiten abzuleiten. Diese Vorstellung von Schönheit jedoch erweist sich aufgrund der platonischen Idee einer Weltseele als regelrechte Ontologie: Die *numeri*, die sich in der Welt, in den Sinnen sowie in der Seele befinden, sind nicht nur abstrakte Größen, sondern – als mathematisches Verhältnis oder klingende Harmonie – konkret, sinnlich erlebbar und allgegenwärtig.¹⁰ Die Jahreszeiten wären demnach durch ihren regelmäßigen Ablauf schön, die harmonische Struktur einer Hausfassade wäre ebenso erklärbar, wie die klingende Musik überhaupt unmittelbarer, akustisch nachvollziehbarer Ausdruck mathematisch-zahlhafter Schönheit sei etc.¹¹ Diese Konzepte und Vorstellungen gründen sich nun wiederum auf ganz umfassende Überlegungen, wie sie sich etwa bei Augustinus paradigmatisch fassen lassen.

Das Schöne könne nämlich aufgrund einer sinnlichen Disposition unmittelbar als besonders angenehm empfunden werden, wenn es z. B. – wie die Oktave – eine besonders große Harmonie (das heißt auch: eine mathematisch besonders einfache *proportio*)¹² aufweise; es könne aber nur dann rational und in seiner rationalen Ontologie erkannt werden, wenn die entsprechend schöne Erscheinung nicht einfach nur genossen, sondern auf die Ursache für das Wohlgefallen hin untersucht werde. Als theoretische Voraussetzung dafür gilt jedoch, dass der Mensch (als Geschöpf Gottes) an der kosmischen Zahlhaftigkeit teilhat – und zwar doppelt, nämlich körperlich und geistig. Aufgrund dieser fundamentalen Differenz werden die *numeri* in der Theorie weiter ausdifferenziert. Augustinus entwickelt folglich einen ganzen Katalog von Zahlen, der nicht allein der grundlegenden Dualität von physischen und psychischen Aspekten Rechnung trägt, sondern den Prozess der Wahrnehmung (*sentire*) im Hinblick auf diese Aspekte und die zentrale Frage nach der Wahrheit nachzeichnet. Die Argumentation sei im Folgenden vereinfacht – und unter Verzicht auf die vorgenommenen Umbe-

9 Die Bestimmung des wahrhaft Schönen obliege, etwa laut Augustinus (De mus. I.iv5–v.10), demjenigen, der *ars musica* im Sinne einer Wissenschaft (*musica als scientia bene modulandi*) betreibe.

10 Dragonetti, nombre, S. 50, weist darauf hin, dass der Geist nur dank der auditiven Erfahrung erreicht werden könne, «qui traverse la perception sensible», und Spitzer, Ideas, S. 36, fasst die Vorstellung so zusammen, dass «it is to the numeri in music that we subconsciously respond, though the soul of the listener does not know about its own (unconscious) arithmetical operations».

11 Cf. Eco, Kunst, S. 54, sowie Kaden, Das Unerhörte, S. 14 f. und 165–168.

12 Für Thomas von Aquin, Summa theol. I q. 39 a. 8 co., ist die *proportio (sive consonantia)*, neben *claritas* und *integritas*, wesentliches Merkmal des Schönen (*pulchritudo*), wie vor allem Eco, Kunst, S. 130 ff., ausführt.

nennungen einzelner Kategorien – rekapituliert, weil sich dadurch die Grundlage der Begründbarkeit der Schönheit und des Schönen erhellt.¹³

Die wichtigste und grundlegende Unterscheidung in Bezug auf die Zahlen bleibt jene von körperlich und geistig. Mit dieser Voraussetzung nämlich wird gewährleistet, dass Zahlen, die (mit dem *sensus*) sinnlich wahrnehmbar sind, theoretisch von jenen getrennt werden können, die mit der Seele bzw. dem Verstand (*ratio*) erfasst werden. Damit ist die entscheidende Differenzierung von *sensus* und *ratio*, die sich bereits für die Schönheitsvorstellung als zentral erwiesen hat,¹⁴ auch im Bereich der Zahlen möglich und entsprechend begründet. Diese grobe Zweiteilung wird allerdings entlang eines extrem komplex vorgestellten Erkenntnisprozesses noch wesentlich weiter ausdifferenziert, da – das ist die Grundannahme – in der ewigen Seele zwangsläufig andere Zahlen existieren müssten als in der veränderbaren Welt und den körperlichen Sinnen.¹⁵ Doch sind einige Zahlen der Seele dabei mit dem Körperlichen verbunden, denn letztlich wirkt ja (das entspricht zumindest der platonischen Vorstellung) das Körperliche unweigerlich auf die Seele ein – weshalb *sub specie moralitatis* gilt, das auf die Sinne Wirkende mit dem Verstand zu beurteilen.¹⁶ Augustinus entwickelt dafür die Vorstellung spezieller Zahlen, die in allem gegenwärtig sind, was bewusst, unbewusst oder von Gott abgemessen wird. Derartige Zahlen, die durch Abmessung entstehen, nennt er «Hervorgehende» (*progressores*). Diese sind letztlich in der Welt, ganz dem Körperlichen verhaftet und mit den Sinnen wahrnehmbar. Die Hervorgehenden wirken dann auf die Sinne, wobei die Sinne ihrerseits nicht unmittelbar wahrnehmen, sondern aufgrund eigener Zahlen, der «Entgegnenden» (*occursores*), die auf die entsprechenden Reize der Umwelt aber lediglich reagieren. Die Entgegnenden haben damit eine Mittlerfunktion, da sie – das verbindet sie bereits mit dem geistigen Erkennen – die Reize an die Seele weiterleiten; hier findet also die entscheidende Umwandlung vom Körperlichen zum Geistigen statt, ohne dass die Entgegnenden selbst im exklusiven Bereich der Seele angesiedelt wären. Näher noch an der Seele sind folglich die «Erinnerbaren» (*recordabiles*), die dafür Sorge tragen, dass eine Folge von Reizen beurteilt und ins Verhältnis zueinander gesetzt werden kann. Augustinus verweist dafür auf den Rhythmus der Sprache, geht er doch davon aus, dass wir Menschen einen gesungenen Vers

13 Cf. dazu De mus. VI.vi-x, und Hentschel, *De musica*, S. XIX-XXVI, der nachzeichnet, dass Augustinus bestimmte Kategorien von Zahlen oder auch bestimmte Bezeichnungen von Zahlen an verschiedenen Punkten seiner komplizierten Argumentation einführt. Cf. auch Keller, Augustinus, S. 138 f. und 262.

14 Cf. hier Kap. V.

15 Cf. De mus. VI.vi.16, wo von Zahlen *in memoria*, *in sentiendo* und *in sono* die Rede ist.

16 Schon Platons Theorie zielt auf die Vergeistigung der Klänge ab. Cf. Giannarás, Wachthaus.

aufgrund der entgegennenden Zahlen (*occursoribus*) hören, aufgrund der erinnerbaren (*recordabilibus*) wiedererkennen und der hervorgehenden (*progressoribus*) vortragen, dass wir ihn mittels der urteilenden (*iudicialibus*) genießen und ihn mittels, ich weiß nicht, welcher anderer, bewerten und gemäß diesen verborgenen Zahlen (*latentiores*) ein sicheres Urteil über diesen Genuss fällen, der gleichsam das Urteil jener Urteilenden ist.¹⁷

(De mus. VI.IX.23)

(*nos eum et occursoribus illis numeris audire, et recordabilibus recognoscere, et progressoribus pronuntiare, et his iudicialibus delectari, et nescio quibus aliis aestimare, et de ista delectatione quae quasi sententia est iudicialium istorum, aliam secundum hos latentiores certiolem ferre sententiam.*)

Die «Urteilenden» (*iudicales*) sind hier zunächst die urteilenden Zahlen der Sinne, die im Erleben der Entgegennenden in der Seele den Genuss bewirken. Weil die Zahlen dabei noch mit den Sinnen verbunden sind, trennt Augustinus die Urteilenden, die allein im Verstand verortet werden sollen, aufgrund ihrer Funktion in der Seele vom Körperlichen.¹⁸ Den vorgenannten Kategorien werden damit generell «körperliche» Zahlen (*corporales*) als Grundlage unterstellt, die sich durch ihre Wahrnehmbarkeit auszeichnen. In der Seele aber werden die Körperlichen ferner als «Sinnliche» (*sensuales*) aufgefasst, da sie als Wirkung erfahren werden; diese Umbenennung ermöglicht letztlich die Annahme, dass diese Wirkung mit den Zahlen der Seele bzw. der Seelenkraft «Vernunft» (*ratio*) beurteilt werden könne. Die Urteilenden befinden sich somit (als höchste Kategorie) allein in der Seele und bewerten bzw. beurteilen alle Eindrücke und sonstigen Zahlen. Die Seele nun könne diese bewusste (selbstreflexive) Bewertung vornehmen, da sie allein über eigene, vom Sinnlichen unabhängige Zahlen verfüge, über die «Urteilenden» (*iudicales*), die «Zahlen der Vernunft».¹⁹ Diese letzte und wichtigste Kategorie der *numeri*, die als einzige allein in der Seele situiert wird, ermögliche dabei die rationale Beurteilung der sinnlichen Zahlen. Hier erst greift die rein rationale Bewertung, die gänzlich vom Körperlichen abstrahiert ist. Dabei zeigt sich, dass allein die Urteilenden vollständig vom Körperlichen abgetrennt sind. Die der Schönheit zugrunde liegenden *numeri*, die das richtige Abmessen strukturieren und die Sinne zu genussvoller Wahrnehmung befähigen, werden in der göttlichen Seele mithilfe der Vernunft als (göttliche) Grundlage des Genusses

¹⁷ Die abweichende Bezeichnung der Zahlen hängt damit zusammen, dass Augustinus etwas später im Text noch letzte Umbenennungen vornimmt, die aber hinsichtlich der Urteilenden nicht weiter ins Gewicht fallen.

¹⁸ Augustinus, De mus. VI.IX.24: *iudicialium nomen, quoniam est honoratius, hi accipiant, qui excellentiores comperti sunt.*

¹⁹ Hentschel, *De musica*, S. XXV.

von Schönerm und der ewigen Wahrheit erkannt und beurteilt.²⁰ Augustinus entwickelt hier – anhand der Musik, der Intervalle und der mathematisch wie akustisch nachvollziehbaren Harmonien – exemplarisch und regelrecht programmatisch die Notwendigkeit rationaler Urteile. Aus der zweckfreien Beschäftigung mit den Gesetzmäßigkeiten der *numeri* resultiere nämlich eine besondere Bewusstheit der *ratio* und letztlich eine Selbstreflexivität, die, da die Seele im Mittelpunkt steht, das göttliche Moment forciert.²¹ Die Funktion der *ars musica* wird somit prinzipiell durch die Vorstellung ewiger Wahrheiten und eines von Gott geschaffenen, rational zu durchdringenden Kosmos begründet.²² Die theologisch fundierte (mit zahlreichen Bibelzitatēn untermauerte) Argumentation am Ende des sechsten Buches von *De musica* verdeutlicht diese Sichtweise besonders eindrücklich. Für die folgenden Überlegungen ist diese extrem subtile Differenzierung der *numeri* allerdings nicht weiter von Belang; es war nur wichtig, nachvollziehbar zu machen, wo der Ursprung der urteilenden Zahlen liegt und weshalb ihnen im Rahmen der *ars musica* diese überaus zentrale Bedeutung zugemessen wird.

Augustinus ist jedoch weder der Einzige noch der Erste, der diese theoretischen Grundlagen in ihrer existenziellen Bedeutung formuliert. Als Vordenker können wohl die Pythagoreer gelten, deren Schriften aber weitgehend verloren sind. Doch wird der komplexe Zusammenhang von Sinneswahrnehmung (*aísthesis*) und Theorie (*diánoia*) bereits bei Aristoxenos von Tarent (354–300 v. Chr.) deutlich, von dem der erste umfassende Musiktraktat überliefert ist (*Harmonikà stoicheia*). Für die Argumentation ist im Folgenden nur eine seiner Aussagen wichtig, die aber in ihrer Bedeutung kaum überschätzt werden kann. Im Streit zwischen den Harmonikern, die ihre Musiktheorie aus dem sinnlich Wahrnehmbaren ableiten, und den Pythagoreern, denen die Berechnung der Proportionen heilig ist, nimmt Aristoxenos eine vermittelnde, eine synthetisierende Position ein – ohne auf einen bloßen Kompromiss zu zielen.²³ Den Harmonikern (bzw. den Instrumentalisten [*oí organikoí*]) wirft er zunächst eine Verabsolutierung, den Pythagoreern hingegen die absolute Exklusion des Sinnlichen vor. Er selbst vertritt demgegenüber eher eine Wissenschaft des Sinnlichen: Ausschlaggebend sei,

20 Cf. *De mus.* VI.IX.23–x.25, wo es um das rationale Beurteilen des Urteils der Seele geht.

21 Die Argumentation läuft bei Augustinus somit direkt «vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis», wie Hentschel, *De musica*, S. XIII, feststellt, wobei «ästhetisch» durch «sinnlich» ersetzt werden sollte, um den physiologischen Eindruck klar von der philosophisch konnotierten Vorstellung zu unterscheiden.

22 Grundlegend Spitzer, *Ideas*, und der Band von Hentschel zur *musica*.

23 Bélis, *Aristoxène*, S. 101 f.

dass die Harmonie auf zwei Fähigkeiten (*pragmateia*) basiert: auf Hören (*akoè*) und Verstand (*diánoia*). Mit dem Gehör beurteilen wir (*krinein*) den Umfang der Intervalle (*diastemata*), mit dem Verstand erkennen wir (*theorein*) deren Wert (*dynámeis*).²⁴

(Harmonika 35.5)

Damit nimmt Aristoxenos im Grunde Boethius vorweg, der so vehement gegen die historisch dann paradoxerweise geradezu mit dem Namen Aristoxenos verbundene Position des rein sinnlichen Urteilens argumentiert:²⁵ Es geht in den *Harmonikà stoicheia* um die wissenschaftlich begründete Bildung des Gehörs,²⁶ also um eine Rationalisierung der Wertung. Bei Boethius wird dann ebenfalls der Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung und rationaler Erkenntnis thematisiert. Allerdings gibt es einen wesentlichen Unterschied zwischen Aristoxenos und Boethius: Während Aristoxenos nämlich, in bewusster Abgrenzung zu den Harmonikern und den Pythagoreern, vorschlägt, das sinnliche Urteil mit strenger Wissenschaft zu verbinden, insistiert Boethius auf dem absoluten Vorrang der *ratio*.²⁷ Die Natur der Konsonanz könne zwar ebenso vom Ohr wie vom Verstand bestimmt werden; allerdings könne allein der Verstand deren wahre Natur erkennen (De inst. mus. I.XXVIII: *Consonantiam vero licet aurium quoque sensus diiudicet, tamen ratio perpendit*). Für ihn haben die Sinne also keine andere Funktion, als die Eindrücke der Welt an die Seele weiterzuleiten. Von daher gibt es – nach der am Beginn der Ausführungen aufgeworfenen Frage zur Natur

24 Bélis, Aristoxène, S. 205, übersetzt Meib. 35.5: Que l'harmonique «se ramène à deux facultés: l'ouïe et la pensée; en effet, par l'ouïe, nous discernons la grandeur des intervalles, par la pensée, nous nous rendons compte de leur valeur», Macran, *Elementa*, S. 189, hingegen: Our method rests «on an appeal to the two faculties of hearing and intellect. By the former we judge the magnitude of the intervals, by the latter we contemplate the functions of the notes». Während sich Macran 1902, wohl als Altphilologe und Philosoph, auf die Übersetzung konzentriert, bietet Bélis eine intensive Auseinandersetzung mit dem Text in seinen (historischen, musiktheoretischen) Kontexten. Von daher fiel die Entscheidung für die Übersetzung von *dynámeis* (griech. für Kraft, Vermögen, Wert) mit Bélis auf «Wert». Damit aber gibt es bereits hier eine Verbindung zur Qualität.

25 Dass Boethius die Überlegungen von Aristoxenos ablehnt (cf. De inst. mus. III.III und V., pass.; dazu auch Heilmann, Boethius, pass.), hängt mit dem platonischen Weltbild zusammen, dem Boethius verpflichtet ist. Aristoxenos nämlich leitet seine wissenschaftliche Harmonik nicht von den Zahlenverhältnissen her, sondern geht vom musikalischen Material selbst aus – von den Tönen und den Intervallen.

26 Bélis, Aristoxène, S. 194.

27 Was Eco, Kunst, S. 51, auf der Suche nach Schönheit und Ästhetik als «Überschätzung der Theorie» wertet, muss in den entsprechenden historischen Kontexten gesehen werden. Und bei der Musiktheorie geht es eben gerade um die Integration der sinnlichen Wahrnehmung in den Aufstieg zu (christlicher) Philosophie, zu *sapientia*. Besonders klar und einsichtig dazu Heilmann, Boethius.

der Sinne²⁸ – keine eigentliche Auseinandersetzung mit den Sinnen. Die ganze Argumentation zielt darauf ab, allein dem Verstand die Beurteilung überantworten zu können. Es geht in den Texten zur *ars musica* demnach von Anfang an um die (rationale) Begründung der Schönheit und die Differenz von sinnlicher und rationaler Bewertung der Erscheinungen. Das sinnliche Wohlgefallen soll nach Möglichkeit auf Begriffe gebracht und logisch begründet werden. Die Beschäftigung mit Aristoxenos, der Rückblick in die griechische Antike, verdeutlicht dabei den traditionellen Versuch, die Qualität rational zu begründen. Gleichzeitig wird die Differenz zwischen theoretischer und praktischer Musik deutlich, die Aristoxenos zu einem Antipoden von Boethius macht, die jedoch vor allem auf abgrenzenden Inszenierungen der Autoren selbst beruht. Wenn Boethius regelrecht gegen Aristoxenos wettet (De inst. mus. III.III), bekräftigt er vornehmlich seine eigene Position, von der aus Aristoxenos zu einem Kontrast wird. Faktisch indes zeigt sich, dass Aristoxenos, obzwar er dem Ohr tatsächlich die Bewertung klanglicher Erscheinungen einräumt, die Proportionen eigentlich weit präziser berechnet als die von Boethius wegen ihres mathematischen Ansatzes geschätzten Pythagoreer.²⁹ In diesem Diskurs positionieren sich die Autoritäten somit in Abhängigkeit von entsprechenden Traditionen und ihren jeweiligen Überzeugungen, was zu einer sehr starken Ausdifferenzierung der Argumente führt.³⁰ Da Boethius allerdings für das Mittelalter die wichtigste Autorität in Bezug auf die *musica* darstellt,³¹ soll seine Argumentation im Hinblick auf Theorie und Praxis von Geschmacksurteilen im Folgenden als Ausgangs- und Orientierungspunkt dienen.

In der wissenschaftlichen Auseinandersetzung werden die Traktate zur *musica* – die nicht selten in Bezug auf Ästhetik zitiert werden³² – allerdings kaum je als Reaktion auf das praktische Erleben von Qualität oder in einer sozialen Funktion beleuchtet.³³ Im Mittelpunkt des Interesses stehen für gewöhnlich die Inhalte und konkretes Wissen in Bezug auf Musik und Musiktheorie. Die soziologische Betrachtung der Texte erlaubt es jedoch, noch das Reden über Schönes und

28 Der Traktat hebt unter anderem mit der Frage an, was die Natur jener Sinne sei, mit deren Hilfe der Mensch die Umwelt wahrnimmt (De inst. mus. I.I: *quae vero sit ipsorum sensuum, secundum quos agimus, natura*).

29 Bélis, Aristoxène, S. 106 f.

30 Besonders einsichtig zeichnet Haas, Denken, S. 198 f., diese Zusammenhänge nach.

31 Cf. Bernhard, Überlieferung; dazu Bernhard, Fachschriffum, und Heilmann, Boethius, sowie Hochadel, Rezeption.

32 Cf. DeBruyne, Etudes, sowie Assunto, Theorie, und Eco, Kunst. Dazu hier Kap. IV.A.

33 Eine instruktive Ausnahme bilden hier die musiksoziologischen Arbeiten von Kaden, wie etwa Kaden, Kreis, S. 104–139, oder ders., Sinne, und bes. ders., Das Unerhörte, S. 159, wo darauf eingegangen wird, «was die Musiktheoretiker bereits zwischen dem 11. und 13. Jahrhundert mehrfach konstatiert hatten: die regional unterschiedlichen Musizierweisen und die diversen Geschmäcker im Abendlande».

Schönheit als soziale Funktion zu erfassen und den Sitz der Traktate im Leben (das heißt auch: deren Bedeutung für die Frage nach dem historischen Wert von etwas) zu verstehen. Die Bedeutung ist dabei zugleich doppelt greifbar: Einerseits stellen die Traktate, da sie sich mit sinnlicher Wahrnehmung, Schönheit und entsprechenden Urteilen befassen, einen historisch spezifischen Reflex auf die Praxis dar; andererseits aber, das darf in keinem Falle übersehen werden, wirken die vermittelten theoretischen Vorstellungen (im Sinne eines kulturellen Kapitals) zwangsläufig auf die Praxis zurück. Denn dass Schönheit tatsächlich erlebt worden ist, lässt sich in dieser Perspektive noch den abstraktesten Traktaten entnehmen. Sie stellt ja – (abstrakt) als Qualität, (theoretisch) als Harmonie, (praktisch) als Wirkung, das heißt: als *numeri* oder *numerositas*, als *pulchritudo*, *suavitas* oder *dulcitus* – eine Dimension der Realität dar, auf die in den wissenschaftlich-theoretischen Traktaten einfach in besonderer Weise reagiert wird. Gleichzeitig aber, das ist die spezifische Dialektik, um die es hier gehen soll, wirkt die auf diese spezifische Weise rational begründete Schönheit durch ihren Einfluss auf die Geschmacksurteile derer, die sich mit *ars musica* befassen, ganz zwangsläufig auf die Praxis und das soziale Handeln zurück, das ja nicht unwesentlich durch die Geschmacksurteile reguliert wird.³⁴ Diese praktische Bedeutung des theoretischen Wissens, die praxeologische Dimension gerade der ethisch gedachten Zusammenhänge, prägt nun ihrerseits wieder die Vorstellung von der Urteilskraft.³⁵ Von daher soll im Folgenden sowohl die Konzeption als auch die Bedeutung dieser Urteilskraft (und ihrer historischen Verhandlung) in den Blick genommen werden.

B. Die Beurteilung des Schönen durch den *musicus*

Das Schöne sei, so ließen sich die Aussagen in den Traktaten zu *musica* und Schönheit resümieren, schön aufgrund einer rationalen Ordnung.³⁶ Gleichzeitig aber wirke das Schöne gerade aufgrund dieser rationalen Ordnung, die sich göttlichem Ratschluss verdanke, auf alles Lebendige ein, das Teil der Schöpfung ist. Im Menschen wirke das zahlhaft gedachte Schöne (vermittelt durch die Sinne) dann im Grunde unmittelbar auf die ebenfalls zahlhaft strukturierte Seele, die als

³⁴ Cf. zur Theorie Kap. III und zu den Konsequenzen Kap. VIII und IX.

³⁵ Cf. Bourdieu, *Esquisse*, S. 234–255. Die ethisch-rationalen Werte werden dabei nicht in ihrer konkreten Bedeutung wirksam, sondern vor allem als Wissen im Sinne einer spezifischen Strukturierung des anerkannten Normen- und Wertsystems.

³⁶ Die platonische Idee der *musica* bringt Spitzer, *Ideas*, S. 13, schön auf den Punkt: «Thus the element numbers, guaranteeing beauty, order, and measure to the cosmos, is the one important and lasting element of the world soul, and consequently of the human soul: a beauty hidden to mortal man, though graspable by the mathematically trained philosopher and musician».

Teil der Schöpfung für die Ordnung empfänglich sei. Allerdings können die vermittelnden Sinne, da sie zum körperlichen, niedrigeren Teil des Menschen gehören, die wahrgenommenen Erscheinungen nicht selbst nach rationalen Kriterien bewerten, so dass die jeweilige Qualität mehr oder minder unmittelbar auf die Seele einwirke: Die Seele sei damit direkt den sinnlichen Einwirkungen auf den Körper ausgesetzt. Ob eine Erscheinung, die in den Sinnen durchaus Wohlgefallen auslösen kann, dabei jedoch wahrhaft schön und also gut ist, könne allein die Vernunft (*ratio*) beurteilen. Um also erkennen zu können, was wahrhaft schön und gut ist, brauche es in erster Linie Vernunft. Auch (bzw. gerade) das, was gefällt, müsse eben rational begriffen werden. In der Theorie sorgen die *numeri* dafür, dass die rationalen Aspekte auf einen Begriff gebracht werden können.³⁷ Für die Praxis, wie sie in der Theorie gezeichnet wird, kommt es nun darauf an, das Handeln – egal in welchem Bereich – tatsächlich dem Verstand zu unterstellen, weil die Theorie das verlangt.³⁸ Das regelgeleitete, vernunftgesteuerte Handeln wird letztlich als Kunst (*ars*) bezeichnet.³⁹ Die notwendige Urteilsfähigkeit, die das Handeln *sub specie numerositatis* leiten soll, lässt sich dabei auch zur Bewertung fremder Handlungen verwenden. Der Handelnde (*artifex*) kann also von denen, die ebenfalls die *ars* studiert haben, kompetent beurteilt werden. Anders gewendet: Handeln kann im Grunde nur noch von denen entsprechend verständlich beurteilt werden, die in der jeweiligen *ars* bewandert sind.⁴⁰

Trotz der praktischen Dimension der Traktate, die es einem in dem jeweiligen Bereich Handelnden ermöglichen, richtig zu handeln, zu lernen, auf das Richtige zu achten und die Notwendigkeit für diese Achtsamkeit zu verstehen, wird gerade dieser letzte Aspekt – wiederum in der auf die Ideenlehre zurückgehenden neuplatonisch-christlichen Tradition – sehr stark betont. Allein der verständlich Urteilende wird in diesem Sinne als eigentlicher Musiker verstanden – als *musicus*. Der *musicus* nämlich ist derjenige, «der, den Verstand respektierend,

37 Dem begriffslosen Erkennen bei Kant steht also eine Auseinandersetzung mit Qualität gegenüber, die sich – theoretisch zumindest – auf Begriffe bringen lässt. Die *numeri* stehen dabei für das Prinzip des Wohlgefallens ein. Allerdings steht der Diskurs insofern quer zur sozialen Praxis, als die *numeri* (Grundlage der Qualität) nicht in Bezug gesetzt werden zur sozialen Praxis, sondern zum Metaphysischen.

38 Darin mag nicht zuletzt die eigentliche Funktion der *Artes*-Literatur gesehen werden, die (analog zur philosophischen Ästhetik) ein kulturelles Kapital darstellt, das jene Differenz, die es bespricht, im Grunde selbst erst erzeugt. Cf. dazu ausführlich Kap. IX.

39 Cf. hier Kap. V.

40 Schon Augustinus führt an, dass zwar auch das einfache Volk etwa eine musikalische Darbietung loben oder ausbuhen könne (De mus. I.v.10: *imperita multitudo*, die *plaudat* oder *explodat*), dass aber nur der in Musiktheorie Bewanderte die Darbietung verständlich beurteile, da er sich in jenem Lehrfach auskenne, «das sich [...] wirklich sehr genau von der Kenntnisart niedriger Geister abhebt» (ibid.: *quam perfecto a cognitione vilissimorum animorum [...] subtilissime vindicatam*). Cf. dazu Keller, Augustinus, S. 283–291.

die Wissenschaft des Singens nicht zur Ausübung verwendet, sondern ins Reich der Theorie führt» (De inst. mus. I.XXXIV: *Is vero est musicus, qui ratione perpen- sa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit*). Wie bei Augustinus⁴¹ gilt auch bei Boethius das theoretisch-wissenschaftliche, speku- lative Verständnis der *musica* als eigentliche Kernkompetenz. In einer Hierarchi- sierung musischer Tätigkeiten steht der *musicus* sowohl über den Instrumentalisten, die sich ihres Verstandes nicht bedienen und von der Theorie ausgeschlossen sind (De inst. mus. I.XXXIV: *nec quicquam afferunt rationis, sed sunt totius specu- lationis expertes*), als auch über den Poeten, die allerdings – ganz in der platonischen Tradition – ihre Werke nicht mithilfe von Wissenschaft und Verstand ausüben (*speculatione ac ratione*), sondern aufgrund eines «gewissen natürlichen Instinktes» (De inst. mus. I.XXXIV: *naturali quodam instinctu*). Der *musicus* allein überragt aufgrund seiner rationalen Kompetenzen die beiden ersten Grup- pen der Tätigen bei Weitem, denn er gehört zu jenen

mit sicherer Urteilsfähigkeit, die es erlaubt, sowohl die Rhythmen und Melodien als auch das ganze Lied verständig zu betrachten. Da sich nur diese [Gruppe] völlig auf Verstand und Theorie stützt, ist sie die einzige, die rechtmäßig der Musik zugeordnet werden darf. Derjenige nämlich ist *musicus*, der die Fähigkeit besitzt, gemäß Theorie und Vernunft in der Musik über Tonart, Rhythmus, über Gattungen und deren Vermischung, über die Lieder der Komposition, kurz über alles zu urteilen, was wir später entwickeln werden.

(De inst. mus. I.XXXIV)

(*Tertium [genus] est, quod iudicandi peritiam sumit, ut rythmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere. Quod scilicet quoniam totum in ratione ac speculatione positum est, hoc proprie musicae deputabitur, isque est musicus, cui adest facultas secundum specu- lationem rationemve propositam ac musicae convenientem de modis ac rythmis deque ge- neribus cantilenarum ac de permixtionibus ac de omnibus, de quibus posterius explican- dum est, ac de poetarum carminibus iudicandi.*)

Der *musicus* beurteilt demnach, was andere tun, denn er – der um die Bedeutung richtiger Urteile weiß – gibt sich in der Bewertung nicht einfach dem sinnlichen Genuss hin, sondern achtet darauf, ob das, was er wahrnimmt, richtig ist. Denn ob etwas tatsächlich rational bzw. ethisch richtig und gut ist, können die Sinne nicht beurteilen. Daraus folgt letztlich (zumindest vor dem platonischen Hinter- grund einer um Wahrheit bemühten Wahrnehmungstheorie) der deutliche Vor- rang des kritisch urteilenden Theoretikers: Der *musicus* sollte somit stets erken- nen, ob eine Erscheinung der *musica* gemäß bzw. wahrhaft schön ist; das aber kann er nur, wenn er in der Wahrnehmung mithilfe seiner Tugenden vom sinnli- chen Urteil abstrahiert und die Qualität mittels seines Verstandes rational bewer-

41 Cf. De mus. I.IV.5–VI.12. Dazu hier Kap. V.B.

tet.⁴² Besonders wirkmächtig aber stellt sich der konzentriert gefasste Unterschied zwischen theoriebewandertem *musicus* und praktisch tätigem Musiker bei (Pseudo-)Guido von Arezzo dar.⁴³

Zwischen Musici und Cantores besteht ein großer Unterschied:
Diese singen [nur], jene [aber] wissen [zugleich], was die *musica* beinhaltet.
Wer aber ohne zu wissen handelt, wird als Tier bezeichnet.

(Regule rithmice 1–3)

(*Musorum et cantorum magna est distantia: / Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. / Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia.*)

Der kompetent Urteilende (*musicus*) muss sich somit – will er sich vom Tier unterscheiden – an strenge Regeln halten. Entscheidend ist dabei, dass er sich durch den Bezug zur Theorie wesentlich vom *cantor*, dem ausübenden Sänger, unterscheidet. Denn auch der *cantor* achtet bei der Ausübung auf die Richtigkeit des Singens, ist aber nicht zwingend daran interessiert, diese Richtigkeit theoretisch zu begründen. Er folgt eher einem praktischen Wissen und seinen Sinnen. Eine Verallgemeinerung dieser Differenzierung ist zwar für die historische Praxis nur von nachrangigem Interesse;⁴⁴ doch ist es wichtig, dass es dieses spezifische, auszeichnende Verständnis der richtigen Wahrnehmung gibt: Unabhängig näm-

42 So legt es die Argumentation sowohl bei Augustinus als auch bei Boethius nahe. Cf. Keller, Augustinus, S. 289, und Heilmann, Boethius, S. 124.

43 Die Zuschreibung an Guido ist nicht zweifelsfrei geklärt. Historisch aber wird sie konkret greifbar, denn im zweiten Kapitel seines Musiktraktats (*De musica cum tonario*) zitiert etwa Johannes Affligemensis (auch: Johannes Cotto; um 1100) die Anfangsverse, indem er explizit auf Guidos schöne Formulierung verweist (*De musica cum tonario* II [*Quae utilitas sit scire musicam et quid distet inter musicum et cantorem*]: *unde Guido pulchre in Micrologo suo sic ait* etc.).

44 Unabhängig von der polemischen Unterscheidung aber, die – sicher von Boethius (*De inst. mus.* I. xxxiv) beeinflusst – weit verbreitet war, gibt es wohl doch die praktische Überschneidung von *musicus* und *cantor*. Cf. Kaden, *Das Unerhörte*, S. 133. Die durchaus disparaten Ansichten innerhalb der langen Tradition musiktheoretischer Betrachtungen sind hier zu einer abstrakten Norm synthetisiert und verdichtet. Augustinus etwa spricht den praktischen Sängern und Instrumentalisten (*histriones*) jedwede Kunst (*ars*) ab (*De mus.* I. vi. 12), wobei sein Kunstbegriff – das bezeugt schon die Definition der *ars musica* als *scientia bene modulandi* – deutlich zur Wissenschaft tendiert. Allerdings werden die Termini weniger definitiv verwendet, sondern eher «entsprechend den rhetorischen und argumentativen Bedürfnissen» im jeweiligen Kontext (Kaden, *Das Unerhörte*, S. 132). NB: Der Gönner Konrads, Dietrich an dem Orte, war dem Selbstverständnis nach wohl kaum ein bloß imitierender Sänger, eine ignorante Bestie; inszeniert ist er ebenfalls als verständiger Rezipient – der Titel muss dem Wesen des *cantor* als *musicus* nicht hinderlich im Wege stehen.

lich von der theoretischen Diskrepanz zwischen *musici et cantoribus* gilt die weit-aus bedeutendere Charakterisierung der *musici* als jene, die wissen, was die *musica* ausmacht (Micrologus 1 f.: [*musici*] *sciunt, quod componit musica*). Der *musicus* also ist – in der Theorie zumindest – derjenige, der aufgrund von präzisen rationalen Urteilen den wahren Wert einer Erscheinung bestimmen könne und sich wesentlich von anderen Rezipienten unterscheide, die nur genießen. Gleichzeitig wird in der Theorie eine Vorstellung der Praxis entworfen, in welcher sich der *musicus* als derjenige erweist, der (im Wissen um die Notwendigkeit richtiger Urteile) auf das Richtige zu achten vermag. Das kann er, weil er um die Bedeutung richtiger Urteile weiß, weshalb ihm eine wichtige Funktion innerhalb der Gesellschaft zugewiesen wird: Der *musicus* bestimmt, unterwiesen in der *ars*, was wahrhaft schön und richtig ist aufgrund von Urteilen, die vom bloß sinnlichen Vergnügen (sc. vom Angenehmen) abstrahieren. Das bedeutet, dass der *musicus* eigentlich nicht wesentlich, sondern nur funktional bestimmt werden kann – weniger durch konkretes Wissen als vielmehr durch eine bestimmte Aufgabe. Dabei zeichnet den *musicus* zwar die Fähigkeit aus, den sinnlichen Genuss ethisch und rational zu transzendieren, wofür die *ars musica* die entsprechenden Grundlagen vermittelt. Doch geht es vorwiegend darum, dass der in *ars musica* Ausgebildete die Autorität erhält, richtig und falsch zu bestimmen. Die Kunst, um die es in dem freien und regelrecht göttlichen Lehrfach geht – nämlich das richtige Abmessen (*bene modulandi*) –, wird dafür durch die rationale und wissenschaftliche Betrachtung der Inhalte quasi begründet. Und durch diese Begründbarkeit, das soll im Folgenden ausführlich erläutert werden, erhält die *ars* dann ihre Bedeutung in Bezug auf die Praxis, weshalb sie letztlich die Urteile der *musici* legitimiert.⁴⁵

1. *Ars musica*: die Lehre vom richtigen Urteil

Urteilen, das machen die Autoren in ihren Reflexionen nachweislich seit Aristoxenos deutlich, erfolgt zunächst unweigerlich mit den Sinnen: Der Mensch nimmt die Welt, wie jedes Lebewesen, mit den Sinnen wahr,⁴⁶ und das Wahrgenommene wird unmittelbar in einer Wertigkeit erlebt, welche die Sinne quasi objektiv beurteilen. Richtig urteilen aber (griech. *krínein*, lat. *iudicare*) kann nur der Verstand (griech. *diánoia*, lat. *ratio*), dessen rationales Vermögen die Erscheinungen wahrhaft erfasst. Besonders eindrücklich wird das in der *ars musica*

⁴⁵ Damit zeigt sich, dass *ars musica* nicht nur bloße Spekulation ist, sondern eine ganz praktische Funktion hat, wobei sich die praktische Funktion nicht auf das richtige Singen bezieht, sondern auf die ethische Dimension richtigen Handelns überhaupt. Wenn es in der Auseinandersetzung mit der *musica* nicht um «die rationale Einsicht geht», bleibt sie «Selbsttäuschung», wie Keller, Augustinus, S. 289, resümiert.

⁴⁶ Siehe oben, Anm. 28.

greifbar, wo sinnliche Wahrnehmung, Kunst und Schönheit vor allem anhand mathematischer Proportionen verhandelt werden. Den Autoren von Traktaten zur *ars musica* mag somit eine gewisse Theoriebesessenheit unterstellt werden, da das, was «Musik» heute gemeinhin ausmache – ihr Klang, ihre Wirkung, ihr «An-und-für-sich-Sein»⁴⁷ –, durch die minutiöse Darstellung von Proportionen, Harmonien und Intervallverhältnissen in den Hintergrund gedrängt wird. Dem stehen jedoch historische Aussagen gegenüber, die den Wert solch moderner (wohl vom Begriff der Musik beeinflusster) Urteile relativieren. Augustinus etwa bezeichnet die *ars musica* als göttliches Lehrfach (*disciplina divina*); und Isidor weist darauf hin, dass «ohne *musica* keine Wissenschaft vollkommen sein [können]; nichts gibt es nämlich ohne sie» (Etym. III.XVII: *sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil etiam est sine illa*), da «die ganze Welt in einer gewissen Harmonie der Töne komponiert ist und der Himmel selbst sich unter dem Takt der Harmonie dreht» (Etym. III.XVII: *et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse conpositus, et coelum ipsud sub harmoniae modulatione revolvi*). Grundsätzlich geht es zwar schon um die Ausarbeitung einer umfassenden Theorie, die exemplarisch anhand präziser Berechnungen der Intervalle klingender Musik eine rationale, an der Wahrheit orientierter Beurteilung sinnlich wahrnehmbarer Phänomene vorführt, um damit eine Übertragbarkeit auf den gesamten Kosmos zu suggerieren.⁴⁸ Doch stellt die *ars* damit eher eine rationale Begründung für das Bemühen um die Erkenntnis der wahren Schönheit dar, weniger eine konkrete Anleitung oder gar eine Exemplifikation: Die Musiktheorie, die sich mitunter zu einer regelrechten Zahlenmystik auswächst,⁴⁹ zielt mit ihren Spekulationen natürlich auf die Erkenntnis rational begründbarer Schönheit ab. Und die präzisen Verhältnisse konsonant klingender Musik, die sich in

47 Kaden, *Das Unerhörte*, S. 17, verweist damit auf die bedeutungsreduzierte Musikvorstellung in der (modernen) europäisch-westlichen Kultur.

48 Cf. den Band von Hentschel zur mittelalterlichen Musiktheorie. Das Fehlen einer rational überprüfaren Methode aber war bereits der Kritikpunkt von Aristoxenos an seinen Vorgängern: In einer präzisen Analyse der Vorgehensweise sowohl der Harmoniker als auch der Pythagoreer zeigt er, wie Bêlis, Aristoxène, S. 107, verdeutlicht, dass ihrer Argumentation jeweils die Methode abgehe und sie eher «au hasard» arbeiten würden, aufs Geratewohl (*Harmonikà 7.30: katà týchen*). Vor allem Letzteren aber wirft er vor, dass sie ihre Überlegungen nicht auf eine empirische Grundlage stellten, sondern anhand des Monochords vornähmen, mithin in musikalischen Fragen eigentlich eher dem Auge als dem Ohr vertrauten. Cf. *ibid.*, S. 235. Der implizite Vorwurf, die Pythagoreer würden ihre Spekulationen auf eine thematisch inadäquate Sinneswahrnehmung stützen, erklärt wohl die Ablehnung der aristoxenischen Harmonielehre durch Boethius in der neuplatonisch-pythagoreisch fundierten christlichen Theorie der Spätantike. Boethius verweist stattdessen auf die enorme Bedeutung des rationalen Urteils. In der Tradition einer platonisch geprägten, von der Zahlenmystik der Pythagoreer definierten Kombination spätantiker Bildung und christlicher Theologie legt er entsprechendes Gewicht auf eine rationale Form der Erkenntnis im Rahmen der *ars musica*. Cf. Heilmann, Boethius, S. 109 ff.

49 Assunto, *Theorie*, S. 98 ff., spricht auch von «Zahlenmetaphysik».

ganzzahligen, einfachen Proportionen darstellen lassen, dienen folglich der Illustration einer umfassenden Harmonie auf der Grundlage unveränderlicher Zahlen. Die eigentliche Funktion der Theorie aber kann eher in der prinzipiellen Begründung für das Studium an sich, das Bemühen um Wahrheit und richtige Urteile gesehen werden. Die Richtigkeit des Handelns ließe sich auch anders festlegen;⁵⁰ mittels der *scientia* jedoch, die in der *ratio* eine unwiderlegbare Grundlage hat, lässt sich das richtige Handeln (die *ars*) als wissenschaftlich legitimieren. Das Verhältnis von Wissenschaft (*scientia*) und Kunst (*ars*) geht nicht einfach im Verhältnis von Theorie zu Praxis auf; die *ars* enthält ja insofern einen Bezug zur Theorie, als ihr Regeln und gewisse Bedingtheiten zwangsläufig inhärent sind. Entscheidend ist dabei jedoch, dass mit einer Wissenschaft Notwendigkeiten verhandelt werden:⁵¹ Die Wissenschaft erarbeitet notwendige Bedingungen des Handelns, wohingegen das Handeln durch Kunst – das hat schon die Definition von Isidor verdeutlicht⁵² – allenfalls hinreichend begründet wird. Welchen Stellenwert die *ars musica* bezüglich der antiken und mittelalterlichen (Aus-)Bildung innehat, erklärt sich dann vor allem aus dem theologisch begründeten Bemühen um die rationale Wahrheit. Die Kunst, um die es hier geht (das *bene modulandi*), wird rational begründet und erhält – vor allem aufgrund ebendieser Begründbarkeit – begründenden bzw. legitimierenden Status. Mit anderen Worten: Der wissenschaftliche Charakter einer *ars* trägt dazu bei, das, was zu dieser *ars* in Beziehung steht, als wissenschaftlich begründet zu rechtfertigen. Als Fach hat die *ars musica* demnach kaum etwas von einer praktischen Anleitung zum richtigen Singen, da sich in den Traktaten zur *ars musica* vornehmlich die Notwendigkeit des richtigen Singens, mehr noch aber die Grundlage dafür begründet findet, nämlich: das richtige Urteilen. Der Bezug zum richtigen Urteilen erweist sich damit als das zentrale Element dieser eigentlich quadrivialen Disziplin.⁵³ Die berühmte Definition der *musica* als *scientia bene modulandi* ist zwar mehrfach schon erwähnt und bereits erläutert worden;⁵⁴ der Fokus lag dabei jedoch vor allem auf der richtigen Abmessung im Hinblick auf die rationale Ordnung und die damit verbundenen ethischen Aspekte. Im Folgenden aber soll es dezidiert um die Bedeutung als begründete bzw. begründbare Theorie des Urteilens gehen. Dabei wird die Erklärung des Verständnisses der *ars musica* als *scientia bene modulandi* – die sich zwar weder exklusiv noch zuerst bei Augustinus findet – in

50 Cf. die Ausführungen zum Sophisten Thrasymachos hier oben Kap. IV.B.

51 Haas, *Musikalisches Denken*, S. 140. Zur systematischen Dimension von Wissenschaft (gerade in der Abgrenzung zur Kunst) cf. Luhmann, *Kunst*, S. 407 ff.

52 Cf. Isidor von Sevilla, *Etym.* I.1, dazu hier Kap. V.B.2.

53 Das Urteil etwa im Rahmen der Rhetorik – mit ihrem Ursprung im juristischen Kontext – wird gar nicht so umfassend reflektiert, wie anzunehmen wäre. Cf. Heilmann, *Boethius*, S. 295 f., zu Funktion und Stellung der *musica* in den *septem artes* und besonders im Quadrivium, wo sie zu anagogischen Einsichten führen soll. Dazu auch Stolz, *artes*, pass.

54 Cf. hier Kap. IV.B.2.

erster Linie anhand der Argumentation von *De musica* vorgenommen, was daran liegt, dass der Gedankenkomplex hier besonders ausführlich verhandelt wird.

Die in der *scientia* festgelegte *ars* sorgt als Vermögen dafür, dass die Sinnesindrücke nicht ungeprüft auf die von Gott gegebene Seele einwirken. Schönes nämlich ließe sich einfach mithilfe natürlicher Anlagen, die eher dem tierischen Bereich zugehören, wahrnehmen, bewerten und sogar (re-)produzieren: Praktisch tätige Musiker etwa können – mit dem, was auch Nachtigallen zu wunderschönem Gesang befähigt – Lieder erzeugen, die gefallen und (emotional) bewegen. Mit den Sinnen, dem Gedächtnis und einfacher Nachahmung (*imitatio*) seien die Sänger und Instrumentalisten durchaus in der Lage, Klänge zu produzieren, die – dem Urteil der sinnlichen Empfindung (*sensus*) folgend – angenehm klingen und zwangsläufig auch zahlhaft sind (*cantus numerosus et suavissimus*; De mus. I.IV.5; De mus. I.V.10: *satis commodo*). Gleiches gilt im Grunde auch für die Rezeption, die, ganz unmittelbar, in den Sinnen gefallen würde, welche ja von Gott zahlhaft strukturiert worden sind, damit der Mensch die wahre Schönheit erkennen könne.⁵⁵ Dass *musica* jedoch explizit als Wissenschaft definiert wird, liegt daran, dass es darum geht, das gut Abgemessene «in der Reinheit und Wahrheit des Verstandes» zu begreifen (De mus. I.IV.8: *intellectus puritate ac veritate*). Als *ars* befasst sich *musica*, das ging aus dem letzten Kapitel hervor, vordergründig mit dem richtigen Singen, wobei der Fokus auf der ethischen Dimension lag bzw. der Verpflichtung zu einem anerkanntermaßen richtigen Handeln. Wichtiger aber ist das fachgerechte, vom *sensus* abstrahierte und rationale Beurteilen des Gesangs bzw. eigentlich der *numeri*. Eine bloß angenehme Empfindung nämlich – die durchaus Wohlgefallen bereitet – garantiert weder die Richtigkeit noch den Wahrheitsgehalt einer Erscheinung. Zwar beurteilen auch die Sinne, sie können das Wahrgenommene jedoch nicht erkennen und sind somit für eine (für das Seelenheil relevante) Einschätzung der Bedeutung ungeeignet.⁵⁶ Der Aspekt der *scientia* also ist insofern bedeutsam, als damit der theoretische Charakter auf die Ausführungen selbst bezogen wird: Als *ars* umfasst die *musica* das richtige Abmessen; als *scientia* hingegen bezieht sich *musica* auf die

55 Als Beweis dafür, wie niedrig rein sinnlicher Genuss ist, führt Augustinus an, dass auch Tieren Schönes gefallen könne, diese sich jedoch – anders als der Mensch – nicht der *ratio* bedienen könnten, um die ethische wie die göttliche Dimension der Schönheit zu erkennen: Die Rede ist von der Nachtigall, die beim Singen ihren Sinnen folge (De mus. I.IV.5: *sensu quodam ducti bene canunt*), von Elefanten, Bären und einigen anderen Tieren, die sich zum Gesang bewegten (ibid.: *videamus elephantos, ursos, aliaque nonnulla genera bestiarum ad cantus moveri*), von Vögeln, denen die eigene Stimme gefalle (ibid.: *avesque ipsas delectari suis vocibus*), von Elstern, Papageien und Raben, die man *nicht* als vernunftbegabte Lebewesen bezeichnen dürfe (ibid. I.IV.6), oder vom Nachahmungsvermögen wilder Tiere (ibid. I.V.10: *appetitur [...] imitandi [bestiarum]*).

56 Die Sinne gelten, da sie mit dem Irdischen verbunden sind, als für die Erkenntnis des Geistig-Göttlichen unzulänglich.

theoretische Auseinandersetzung mit dem richtigen Abmessen. Es geht in den Traktaten somit nicht – zumindest nicht vordergründig – um das Abmessen an sich, sondern um die Begründung des Abmessens; es geht darum, durch die Begründung des Abmessens das richtige Abmessen als *ars* zu legitimieren. Im Rahmen der *musica* wird allerdings zunächst der *sensus* verhandelt, also die allgemeine Fähigkeit der sinnlichen Wahrnehmung. Die Wirkung der Welt auf die Sinne wird in der Regel als eine strukturbedingte Korrespondenz (oder Resonanz) zwischen dem Wahrgenommenen und den menschlichen Sinnen erklärt (sc. *similitudo*): In der pythagoreisch-platonisch geprägten Vorstellung basieren die strukturellen Ähnlichkeiten des sinnlich Wahrnehmbaren und der Wahrnehmungsorgane auf der gemeinsamen göttlichen Grundlage, auf den allgegenwärtigen Zahlen bzw. den *numeri*. Es geht in erster Linie darum, anhand der *ars musica* bzw. der rational wie akustisch vollkommenen Harmonien die prinzipielle Begründbarkeit der Welt darzulegen, mit der sich dann wiederum das Bemühen um das richtige Urteil legitimieren lässt. Die *ars musica* ist nämlich keine Anleitung für eine bestimmte Praxis (oder Poetik) und in der Regel auch keine Beschreibung einer Praxis, sondern sie liefert die rationale, zugleich normative Begründung bereits existierender Praktiken: Die *scientia* erklärt somit nicht konkret richtiges Handeln, sondern begründet es eher exemplarisch. Damit erhält die *scientia* aber eine konkrete Funktion in der Gesellschaft. Zwar geht es theoretisch darum, die *ars* ebenso vom ungeordneten Tun abzugrenzen, wie bereits *ratio* von *sensus* unterschieden wurde.⁵⁷ Der *musicus* erweist sich letztlich als derjenige, der wissen sollte, warum richtig zu handeln ist. Die Verpflichtung zum richtigen Handeln aber resultiert aus dem Eingebunden-Sein des Menschen in den von Gott geordneten Kosmos. Wiederum zeigt sich dabei die besondere Wichtigkeit des Urteils und der zentralen *numeri iudicales*, da es ohne diese kaum möglich ist, den Kosmos zu erfassen.⁵⁸ Die Sonderstellung der *numeri iudicales* im Rahmen der erkennenden Wahrnehmung spielt aber auch bei der Erklärung der (theologisch bedeutenden) Selbsterkenntnis von Vernunft und Seele eine ganz entscheidende Rolle: Ausführlich geht Augustinus auf den Aspekt einer zweckfreien Transzendenz des Sinnlichen ein, welche durch die Urteilenden

57 Siehe oben, Kap. IV.A. Cf. Flasch, *ars*, S. 269 und 300 ff.

58 Den *carmen universitatis* jedoch, den die Zahlen bilden, zu erfassen, ist für den Menschen nicht ohne Weiteres möglich: Steht er nämlich «wie eine Statue in einer einzelnen Ecke gewaltigster, schönster Tempel platziert» (De mus. VI.XL.30: *in amplissimarum pulcherrimarumque aedium uno aliquo angulo tanquam statua collocetur*), kann er die Ordnung des Ganzen nicht erkennen: «Uns erscheint darin vieles ungeordnet und verworren, weil wir dieser Ordnung, entsprechend unseren Verdiensten, eingefügt sind, ohne die Schönheit zu kennen, die die göttliche Vorsehung im Hinblick auf uns vorbringt» (ibid.: *In quibus multa nobis videntur inordinata et perturbata, quia eorum ordini pro nostris meritis assuti sumus nescientes, quid de nobis divina providentia pulchrum gerat*) – das Eingebundensein selbst also macht es unmöglich, das Ganze zu erfassen.

ermöglicht wird. Die Vernunft (*ratio*), als Höchstes der Seele, hat nämlich die Fähigkeit, sich im Rahmen ihrer intellektuellen Tätigkeit selbst zu erkennen, wobei die *musica* sie unterstütze: Es geht bei der *scientia* im Grunde um die exemplarisch an Musik entwickelte Anleitung zu einem zunehmend vernünftigen Urteilsvermögen der gottähnlichen Seele mittels des ihr eigenen Vermögens der Vernunft. Überhaupt hatte sich die Vernunft ja zunächst darum bemüht, anhand der Musik zu erkennen,

was «richtige Abmessung» sei, und hat erkannt, daß sie in einer bestimmten freien und auf den Zweck ihrer Schönheit gerichteten Bewegung bestehe. [...] Zuletzt [aber] betrachtete die Vernunft, welche Rolle die Seele (deren Spitze sie selbst ist) bei diesem Maßregeln und Tun, bei diesem Wahrnehmen und Bewahren spiele.

(De mus. VI.x.25)

(Ipsa enim [...] primo quid sit ipsa bona modulatio consideravit, et eam in quodam motu libero, et ad suae pulchritudinis finem converso esse perspexit. [...] Postremo attendit quid in his moderandis, operandis, sentiendis, retinendis ageret anima, cujus caput ipsa esset.)

Wenn sich die Seele, wie gezeigt, aus freien Stücken mit den ihr gefallenden Zahlen befasst und sich aufgrund ihrer Tugenden und ihrer Ähnlichkeit mit den göttlichen Zahlen dabei selbst und ihre eigene Anlage erkennt, versucht sie – im Idealfall – das sowohl Gleiche als auch Höhere zu erreichen: Die gottgegebene Seele strebt nämlich – so sie ihrer selbst gewahr wird – durch das im Erkenntnisprozess gewonnene Verständnis ihrer Gottähnlichkeit aus Liebe zum Gleichen in jenes Eine, durch das sie selbst ein Eines geworden ist, nämlich zu Gott. Auch in der christlichen Auslegung der *musica* spielt die Liebe somit eine bedeutende und fundamentale Rolle. Durch *caritas* allein strebt die Seele zu Gott; dass ihr dies gefällt, bedingt jedoch zunächst *amor*, die irdische Liebe.⁵⁹ Das aber hat wiederum mit den Zahlen zu tun, denn – und diese zentrale Stelle sei noch einmal in Gänze zitiert –

[d]ie Zahl aber geht auch aus dem Einen hervor [sc. aus Gott], und sie ist aufgrund von Gleichheit und Ähnlichkeit schön und in eine Ordnung eingebunden. Wer deswegen einseht, daß jedes Wesen, um zu sein, was es ist, nach Einheit strebt und, soweit es kann, sich selbst ähnlich zu sein versucht und dass es die ih[m] eigene Ordnung sowie auch [sein] Wohlbefinden gemäß Raum, Zeit und einer Art unkörperlichem Gleichgewicht bewahrt: der muss auch einsehen, dass von dem Prinzip alles – was und in welchem Maße es auch immer sei – erschaffen und begründet ist, und zwar durch eine ihm im Hinblick auf seinen Reichtum an Gutheit gleiche und ähnliche Form, die – wenn ich so sagen darf

59 Cf. De mus. VI.xvi.51 und 53.

– aufgrund liebevollster Liebe das von sich aus Eine und das Eine, das durch jenes Eine ein Eines ist, verbindet.

(De mus. VI.XVI.56)

(Numerus autem et ab uno iucipit, et aequalitate ac similitudine pulcher est, et ordine copulatur. Quamobrem quisquis fatetur nullam esse naturam, quae non ut sit quidquid est, appetat unitatem, sui que similis in quantum potest esse conetur, atque ordinem proprium vel locis vel temporibus, vel in corpore quodam libramento salutem suam teneat: debet fate-ri ab uno principio per aequalem illi ac similem speciem divitiis bonitatis ejus, qua inter se unum et de uno unum charissima, ut ita dicam, caritate junguntur, omnia facta esse atque condita quaecumque sunt, in quantumcumque sunt.)

Dank der vernunftgeleiteten Erkenntnis bewegt sich die Seele schließlich auf die erstrebenswerte Ruhe der Ewigkeit zu, denn: «Die Liebe zu den zeitlichen Dingen wird nämlich nur durch die Süße des Ewigen besiegt» (De mus. VI.XVI.52: *Non enim amor temporalium rerum expugnaretur, nisi aliqua suavitate aeternarum*). Augustinus führt aus, dass die Süße der Ewigkeit, mit der Gott auch an anderer Stelle selbst beschrieben wird,⁶⁰ weniger eine Geschmackserfahrung bedeutet als vielmehr Fülle (*inundatio*) und Überfluss (*affluentia*) im theologischen Sinne (De mus. VI.XVI.52). Das Begehren kommt zur Ruhe, wenn Gott als Grund dafür erkannt wird, dass Schönes gefällt. Diese schwierige Passage im sechsten Buch stützt somit alle erkenntnistheoretischen Bemühungen der Seele letztlich auf eine christlich-theologische Liebe zur Welt (*amor*) und zu Gott (*caritas*). In einer langen Argumentation (cf. De mus. VI.XIII–XVII) wird das sinnliche Wohlgefallen folglich durch die Aufnahme «ethische[r] Axiome des Christentums» in «eine Art moraltheologische[n] Epilog» überführt.⁶¹ Augustinus argumentiert dabei von einer Untugend aus, indem nämlich zuerst der Hochmut betrachtet wird:

Dieses Begehren der Seele aber führt dazu, daß sie andere Seelen beherrscht, und zwar nicht solche von Tieren, was göttliches Recht gewährt, sondern vernunftbegabte, d.h. die ihr nächsten und nach einem gemeinsamen Gesetz verbundenen und gleichberechtigten Seelen.

(De mus. VI.XIII.41)

⁶⁰ Augustinus zitiert je ein Beispiel aus dem Alten und dem Neuen Testament: «Aber wenn ich die hl. Schrift zu Rate ziehe, die von keiner Autorität übertroffen wird, dann entdecke ich, daß gesagt wird: «Schmeckt und sehet, wie süß der Herr ist» [Ps. 34(33).9]; der Apostel Petrus bekräftigt dies so: «Denn ihr habt erfahren, wie süß der Herr ist» [1 Petr. 2.3].» (De mus. VI.XVI.52: *Sed ego consulens libros, quos nulla antecellit auctoritas, ita invenio dictum esse: «Gustate et videte, quoniam suavis est Dominus». Quod apostolus etiam Petrus sic interposuit; «Si tamen gustastis, quoniam suavis est Dominus».)*

⁶¹ Hentschel, *De musica*, S. XXVII und XXVI.

(*Iste autem animae appetitus est sub se habere alias animas, non pecorum, quod divino iure concessum est, sed rationales, id est proximas suas et sub eadem lege socias atque consortes.*)

Dem Hochmut stellt Augustinus hier eine christlich-theologisch fundierte Ethik entgegen, die er aus der Heiligen Schrift ableitet: Als Axiome gelten dabei Gottes- und Nächstenliebe, so dass die Begründung der Ethik auf eine Erfüllung der göttlichen Ordnung durch das Befolgen dieser Gebote hinausläuft. Im Grunde aber wird schon durch die Nächstenliebe die göttliche Ordnung umgesetzt, denn: «In dem uns vorgeschriebenen Maße stellt die Nächstenliebe für uns aber den sichersten Schritt dar, bei Gott zu sein» (De mus. VI.XIII.47: *A dilectione autem proximi tanta quanta praecipitur, certissimus gradus sit nobis, ut inhaereamus deo*). Mit der Achtsamkeit für den Nächsten wird im Grunde ein allgemeines Gesetz der Liebe (*amor*) formuliert, das *sub specie veritatis* zugleich eine dezidiert soziale Dimension umfasst: Das unmittelbar sinnliche Urteil (mithin die Be- oder gar Abwertung anderer Menschen) wird durch den Bezug zum göttlichen Gesetz der Nächstenliebe relativiert. Das Schöne der Welt (manifest in den *numeri*) dient dem moralischen und tugendhaften Menschen somit nur als Hilfsmittel einer zunächst wissenschaftlichen und dann moralischen Betrachtung des Transzendenten und der praktischen Umsetzung dieser Erkenntnisse im Handeln. Im Hinblick auf die Bewertung und Anerkennung bestimmter Normen und Werte zeigt sich, dass auch als richtig anerkannte Sachverhalte (sc. Begriffe oder Gegenstände) als schön empfunden werden – wenn sie positiv bewertet werden (können) und entsprechend Wohlgefallen auslösen. Die *ars musica* erweist sich hier als regelrecht theoretische Beschreibung sozialer Praktiken und Erfahrungen. Sobald nämlich die rational begründeten Werte anerkannt und – vor allem – durch Gewöhnung inkorporiert sind, können sie tatsächlich erlebt werden.⁶² Werden also rational begründete Erscheinungen entsprechend positiv bewertet, können sie mit Wohlgefallen verbunden sein. Die *suavitas*, wie sie auch in Bezug auf die Wahrnehmung wahrer, als göttlich erkannter Schönheit (*pulchritudo*) beschrieben wird, ist demnach mehr (oder eigentlich weniger) als eine bloße Metapher: Dass Gott als Fülle und Überfluss an Wohlgefallen erlebt werden kann, erscheint mithin als Resultat einer Gewöhnung an bestimmte Wertungen (cf. dazu das Folgende). Entscheidend dafür ist indes – wie in Bezug auf den Geschmack gezeigt –, dass entsprechend positiv bewertet werden *kann*, dass dem Urteilsvermögen also die notwendigen, legitimen Normen- und Wertsysteme zugrunde liegen.

62 Cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 729 ff., und grundlegend ders., Meditationen, S. 177–182.

Grundlage für die Urteilsfähigkeit ist somit die Moral, ohne die es gar nicht zu einer rationalen Auseinandersetzung mit dem Schönen kommen könnte.⁶³ Allerdings werden die Tugenden in der komplexen theologischen Argumentation nicht allein auf den Nächsten bezogen, sondern sie erscheinen auch in Bezug auf die Erkenntnis Gottes noch als notwendig: Denn wie sollte die Seele wissen, dass sie «das wahre Gut» schaut (De mus. VI.XVI.52: *verum bonum*), wenn keine Klugheit vorhanden wäre (*prudencia*), keine Gerechtigkeit das Herz auszeichnete (*iustitia*) oder Tapferkeit (*fortitudo*) und Selbstbeherrschung (*temperantia*) die Seele gegen schädliche Einflüsse verteidigen würden? Die Ethik erweist sich somit regelrecht als Bedingung für die Gotteserkenntnis. Mit dem Hinweis aber, dass die Tugenden für das Erkennen und Empfinden dessen, was göttlichen Ursprungs ist, und sogar noch in der Gegenwart Gottes selbst notwendig sind (damit die Seele Gott erkennen kann), lässt sich das Erleben einer als göttlich begreifbaren Qualität – wenn die Ethik als *Ethos* verstanden wird – mit dem Geschmack und regelrecht als Folge des Geschmacks erklären. Der Hinweis auf die Heilige Schrift zumindest, die das Erleben von Gott als süß (sc. *angenehm*) preist, lässt sich ohne Schwierigkeiten in genau diesem Sinne auffassen: «Schmecket und sehet, wie süß der Herr ist» (Ps. 34[33].9: *Gustate et videte, quoniam suavis est dominus*),⁶⁴ was Petrus noch einmal bekräftigt (1 Petr. 2.3: «Denn ihr habt erfahren, wie süß der Herr ist»; *Si tamen gustatis, quam suavis est Dominus*). Dass dabei eine besondere Ethik, eigentlich ein legitimes *Ethos* zum Tragen kommt, geht aus der folgenden Passage hervor:

Ich vermute, daß es dies ist, was in den Tugenden wirksam ist, die die Seele durch Umkehr reinigen. Die Liebe zu den zeitlichen Dingen wird nämlich nur durch die Süße des Ewigen besiegt. Gelangt man aber zu den Versen: «Die Menschen bergen sich im Schatten deiner Flügel, sie laben sich am Reichtum deines Hauses; du tränkst sie mit dem Strom deiner Wonnen. Denn bei dir ist die Quelle des Lebens» [Ps. 36(35).8–10], so wird Gott zwar nicht so sehr im Sinne einer Geschmackserfahrung süß genannt; aber du siehst, welcher Überfluß und welche Fülle der ewigen Quelle zugesprochen werden, denen auch eine Art Trunkenheit folgt. Und dieses Wort scheint mir wunderschön das Vergessen der weltlichen Eitelkeiten und Einbildungen zu bezeichnen.

(De mus. VI.XVI.52)

63 Bei Boethius wird das vor allem von der Wirkung her gedacht, denn er geht mit Platon davon aus, dass es einen direkten Einfluss des sinnlich Wahrnehmbaren auf die Seele und also auf die Moral gebe (De inst. mus. I.1: *musica vero non modo speculationi verum etiam moralitati coniuncta sit*). Damit ist die Ethik zugleich das Ziel der wissenschaftlichen Bemühungen, ein Ziel allerdings, dem sich Boethius in dem Fragment gebliebenen Traktat nicht mehr widmet.

64 Augustinus zitiert den Vers – wohl nach der *vetus latina* – mit *suavis*, während die Vulgata eigentlich *dulcis* bietet.

(Hoc esse arbitror quod agitur in his virtutibus quae ipsa conversione animam purgant. Non enim amor temporalium rerum expugnaretur, nisi aliqua suavitate aeternarum. Ubi autem ventum fuerit ad illud quod canitur: Filii autem hominum sub tegmine alarum tuarum sperabunt; inebriantur ab ubertate domus tuae, et torrente voluptatis tuae potabis eos; quoniam apud te est fons vitae: non jam gustatu suavem fore Dominum dicit; sed vides quae inundatio et affluentia praedicetur fontis aeterni; quam etiam ebrietas quaedam consequitur: quo nomine mihi videtur mirabiliter significari oblivio illa saecularium vanitatum atque phantasmatum.)

Wenn *süß* (*suavis*; hier als Adverb) demnach die «Geschmackserfahrung» Gott beschreibt, wird die Wirkung wie selbstverständlich mit einem Geschmacksurteil korreliert – im eigentlichen Sinne des Wortes.⁶⁵ Dass Gott (bzw. die göttliche Vollkommenheit) im Rahmen der zitierten Bibelstelle nicht im Sinne einer gustatorischen Geschmackserfahrung, sondern im übertragenen Sinne erkannt wird, wird eigens betont. Damit wird die Erfahrung der herrlichen Fülle und des Überirdischen trotzdem mit jenem Wohlgefallen gleichgesetzt, für das der Begriff des Schmeckens und Kostens metaphorisch eintreten kann. Die unmittelbare Wirkung auch des Übersinnlichen wird so selbstverständlich mit der Metapher des Schmeckens erfasst, dass Augustinus nur darauf hinweist, dass mit der Beschreibung in Ps. 36[35] *auch* ein Geschmackserlebnis gemeint ist – ohne dass es explizit so genannt wird.⁶⁶ Augustinus betont hier, indem er ausführlich auf die sinnlich-rationale Funktion der *numeri* eingeht, die für diese Argumentation entscheidenden Zahlen: Geht es zunächst darum, die Zahlen mit den einzelnen

⁶⁵ Cf. Carruthers, *Experience*, S. 80–134, die sich ausführlich mit dem Zusammenhang von *taste* und *sweetness* befasst, dabei aber – kontrastiv – von der (modernen) Konzeption Burkes her argumentiert.

⁶⁶ Die Süße (sc. *suavitas*), die die Gotteserfahrung charakterisiert (und die nicht einfach gustatorisch verstanden werden kann), ist bei Augustinus damit absolut positiv besetzt. In der Süße nämlich werde die Vollkommenheit der Ewigkeit erkannt; als Adjektiv charakterisiert «süß» offenbar die Qualität einer Erfahrung. Die *diánoia* (nach Aristoxenos) bei der Gotteserfahrung kann also – zwangsläufig – nur süß sein, da süß den Ausdruck sinnlich erfahrbarer Vollkommenheit darstellt. Das Vergessen des Irdischen – also die unmittelbare Erfahrung des Überirdischen durch die tugendhafte Hinwendung zur Gotteserkenntnis eigentlich in der Betrachtung des Irdischen – beschreibt beim Kirchenvater die Geschmackserfahrung. Das wird nicht weiter ausgeführt; im Rahmen der Tradition des Geschmacks aber wird hier entsprechend deutlich, wie sehr Schmecken und Geschmack mit der Bewertung von Erfahrungen zusammenhängen (cf. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 141 f.). Besonders der Rekurs auf die scheinbar synästhetische Fügung «*seht*, wie süß der Herr ist» (*videte*) verdeutlicht die Übertragbarkeit der gustatorisch anmutenden Wertung und zeigt die Objektivität des Bewerteten und der Qualität. Cf. dazu auch Largier, *Applikation*. Selbst aber der sinnliche Eindruck von Gottes Vollkommenheit muss noch rational erklärt werden: Den Sinnen nämlich fehlt das notwendige Wissen, den Genuss auf die Wahrhaftigkeit hin zu überprüfen. Diese Kompetenz bleibt unzweifelhaft dem Verstand vorbehalten.

Schritten der Wahrnehmung zu verbinden, erweisen sich schließlich die urteilenden Zahlen (*numeri iudicales*) als wichtigste Kategorie der Erkenntnis. Die stringente Argumentation macht, trotz ihrer Komplexität, deutlich, dass dem Verstand allein das Urteil sinnlicher Eindrücke (*suavitas*) überlassen werden muss. Die Sinne sind zwar dafür ausgelegt, Informationen aus der Umwelt aufzunehmen, und sie können sogar – da ihnen ebenso Zahlen zugrunde liegen wie den (mehr oder minder geordneten) Erscheinungen der Welt – urteilen, das heißt gut und schlecht (sc. angenehm und unangenehm) unterscheiden. Das letztgültige Urteil aber muss – gerade in Bezug auf sinnlich Angenehmes – der Verstand fällen.

Die Funktion der Traktate zur *ars musica* kann also vornehmlich in der Anleitung zu richtigem Singen gesehen werden,⁶⁷ geht es doch um eine Form des in (christlicher) Vernunft gegründeten, richtigen Handelns. Die Argumentation in den Traktaten aber geht nicht in erster Linie auf die (auch sozial relevante) Funktion der Regulierung des Handelns ein, sondern begründet das Bemühen um das Richtige vornehmlich prinzipiell in der ethischen und theologischen Relevanz richtigen Handelns. Vor allem durch den Bezug der *musica* zu den göttlichen Wahrheiten (eigentlich aber durch die generelle Verpflichtung des Menschen, Gott zu suchen und zu erkennen) wird dieser Aspekt einsichtig. Augustinus etwa nennt nicht nur den Bezug zum Göttlichen, das die ideologische Grundlage der Argumentation darstellt, sondern erläutert und begründet ihn *in extenso*.⁶⁸ Die Begründung der Relevanz rationaler Urteile begnügt sich nicht mit der alleinigen Verpflichtung auf die Möglichkeit dazu, sondern verankert das Ethos in einer dezidierten Ethik. Die praktische Funktion der *ars musica* lässt sich somit vor allem in der Argumentation bezüglich wahrer Schönheit sehen: Auf der Grundlage der Vorstellung zahlhafter Schönheit wird der Umgang mit Schöner verhandelbar. Ohne *scientia* wäre *musica* lediglich durch das Zusammenwirken von natürlicher Hörempfindung (*sensus audiendi*) und entsprechenden Fingerübungen (*imitatio/consuetudine*) zu erreichen. Durch *bene modulandi* hingegen wird genau und rational beurteilt, welches Schöne richtig und gut ist; denn nur das richtig und gute Schöne kann über seine präsentische Wahrnehmbarkeit hinaus den Geist (*ratio*) auf göttliche Wahrheiten lenken, kann zu anagogischen Einsichten führen, die als Gutes dem *opus* inhärent sind und die sich direkt auf die Tugendhaftigkeit des

⁶⁷ Eigentlich geht es – abstrakter noch – um richtiges Abmessen, da mit dem Abmessen jenes bewusste Urteilen umfasst wird, das dem richtigen Singen (notwendig) vorausgeht.

⁶⁸ Bei Boethius ist der ethisch-rationale Aspekt der *musica* eher auf die Welt bezogen, mit enormer Relevanz für jene Philosophen und Politiker, «die mit der harmonischen Einrichtung und Verwaltung des Staates betraut sind» (Heilmann, Boethius, S. 245). Der *musicus* steht eindeutig in der Tradition der platonischen «Philosophenkönige», also jener gebildeten, aristokratischen und im Grunde urteilsfähigen Staatenlenker, denen Platon in seiner republikanischen Theorie die Herrschaft überantworten möchte. Zur Bedeutung dieser Idee im Mittelalter cf. Jaeger, Entstehung, S. 179, oder ders., Envy, S. 326, sowie Ehlers, Schulen.

Rezipienten auswirken.⁶⁹ Und nur in der reinen Schau des Göttlichen erkennt die menschliche Seele ihre Bestimmung und ihre eigentliche Seins- und Wesensart – nämlich eine gleichfalls des Göttlichen teilhaftig werdende, tugendhafte Entität zu sein (cf. De mus. VI.x.28–xi.33).⁷⁰ Während also die wissenschaftlichen Bemühungen das ethisch-rationale Urteil eher exemplarisch begründen, begründet der Bezug zu Gott letztlich die *scientia* ganz prinzipiell als Theorie. In der Anwendung als *ars* wirkt sie dann aber letztlich in die Praxis zurück. Die Bedeutung dieser Theorie bleibt indes nicht auf die Traktate oder ein abstraktes Studium beschränkt: Durch den Bezug zur Ethik sowie den durchaus praktischen Bezug der Ethik zum Handeln *sub specie aeternitatis* werden die antiken Wissensbestände zumindest in gebildeten, zunehmend auch in überhaupt elitären Kreisen relevant.⁷¹ Die Ausbildung in *ars musica* ist eben nicht auf das richtige Singen beschränkt, sondern betrifft – im Sinne einer Theorie der allgemeinen Urteilskraft – das Leben: Ein ethisch-rational begründetes Handeln muss sich ja in jedwedem Bereich auf entsprechende Urteile stützen können.

2. *Iudicium*: die richtige Urteilsfähigkeit

Aus der theoretischen Darstellung der (rationalen) Begründbarkeit von Schönheit in den Traktaten zur *ars musica* ergibt sich – durch den Bezug zur göttlichen Wahrheit – zunächst einmal die Relevanz des richtigen Urteils für den *musicus*. Die *ars musica* stellt keine von der konkreten Praxis des Singens, vom Beurteilen und allgemein vom Handeln unabhängige, spekulative Theorie dar. Die Auseinandersetzung mit den Harmonien und Proportionen geschieht nicht um ihrer selbst willen (aus bloßem Interesse an der Materie oder gar wissenschaftlicher Neugier), sondern im Hinblick auf die Begründung richtigen Singens und eigentlich – weil *musica* alles umfasst und nichts ohne sie sein kann (cf. Isidor, Etym. III.xvii) – richtigen Handelns im Allgemeinen. Zwar fungiert die *scientia* als (theoretische) Grundlage und Legitimation für die *ars*, denn sie erklärt, weshalb richtig gesungen (bzw. wahrgenommen) werden muss. Nicht zuletzt aber ist die *ars musica* ganz konkret für Rezipienten konzipiert: Die *chant community* korrigiert den Sänger und das Singen; die *ars* unterweist den Sänger deshalb vornehmlich darin, auf die richtigen und guten Sänger zu achten. Es geht mithin um eine sozial relevante Achtsamkeit, die in der Theorie selbst noch theoretisch begründet werden kann. Anhand der *ars musica* lernt ein Sänger somit weniger das Singen, sondern die Einsicht in die Bedeutung der Bedeutung. Er lernt die Bedeu-

69 Cf. Assunto, Theorie, S. 28.

70 Keller, Augustinus, S. 289; dazu Hentschel, *De musica*, S. XXVI.

71 Cf. hier Kap. VIII und IX.

tung richtigen Singens.⁷² Die *scientia* hat dabei die Aufgabe, zu begründen, warum etwas gemäß den Regeln der *ars* gemacht werden muss. Letztlich aber geht es darum, dieses Wissen *in praxi* anzuwenden: Derjenige, der in der *ars musica* ausgebildet wird, lernt vor allem, *dass* (und in der Auseinandersetzung mit *ars* auch *wie*) auf das Richtige zu achten ist.⁷³ Die *ars* zeichnet sich folglich dadurch aus, dass das Wissen nicht allein oder zuerst in der Praxis generiert und relevant wird, sondern in der Theorie. Das bedeutet letztlich, dass die Urteilsfähigkeit der *musici* ganz gezielt im Hinblick auf das Erkennen der wahren Schönheit – das heißt: der schönen Wahrheit – abgestellt wird. Dafür aber müssen die Erscheinungen zunächst ungeachtet ihrer Wirkung betrachtet werden: Durch den sinnlichen Genuss, der sich schon vor dem rationalen Urteil einstellen kann, wird die Wahrnehmung unweigerlich vom rationalen Urteil abgelenkt. Durch ein ethisches Urteil sollen die Erscheinungen entsprechend unabhängig vom sinnlichen Wohlgefallen beurteilt werden. In Abhängigkeit von den rationalen Aspekten der *numerositas* (sc. *ratio* bzw. *lógos*) erweisen sich damit moralische Aspekte als fundamental für die Theorie der Wahrnehmung: Richtiges nämlich muss als solches erkannt und entsprechend beurteilt werden können (und zwar nicht nur im Gesang, in den Tönen oder den Zahlen, sondern überhaupt); dass der *sensus* mit seinem Urteil die *ratio* bei dieser verantwortungsvollen Tätigkeit nicht übervorteilt, können allerdings – aufgrund der Wirkung – nur Tugenden gewährleisten. Von daher soll im Folgenden das rationale Urteil näher betrachtet werden, das in der Theorie nämlich in einem ganz gespannten Verhältnis zur Moral erscheint.

Die enorme Bedeutung rationaler Urteile, die aus der Unmöglichkeit resultiert, die göttliche Ordnung unmittelbar mit den Sinnen zu erkennen, ist bereits dargelegt worden. Dass noch einmal auf rationale Urteile einzugehen ist, liegt daran, dass die *ratio* bisher vor allem in ihrer theoretischen Bedeutung betrachtet worden ist. Hier aber soll die *ratio* nun im Sinne einer durchaus ganz praktischen Urteilsfähigkeit hinsichtlich ihrer Struktur und Funktion in den Blick genommen werden: Als Bedingung dafür, dass rational geurteilt werden kann, gelten ja zum einen Tugenden, zum anderen aber beruhen die rationalen Urteile (anders als die sinnlichen) auf ganz konkreten Wissensbeständen. Paradigmatisch lässt sich das anhand der Argumentation in *De institutione musica* aufzeigen. Die rationalen Urteile, das wurde schon angedeutet, stehen bei Boethius gegenüber der ethi-

72 Singen kann der Sänger in der Regel schon ohne Ausbildung in der *ars musica* (qua *imitatio*); die Ausbildung dient eher der Profilierung seiner Urteilsfähigkeit: Die *ars* erweist sich dabei als Didaxe auf höchstem epistemologischen Niveau. Es geht für den Schüler einerseits darum, selbständig erkennen zu können, was richtig ist, und andererseits darum, die Bedeutung dieser Fähigkeit zu verstehen. Cf. Haas, Musikalisches Denken, S. 287–290.

73 Epistemologisch steht vor dem Wissen (*quod*) das Wissen, *dass* (*quid*) und natürlich das rational modifizierte Urteil. Die *ars musica* zeigt, dass *scientia* auf das Handeln der Menschen ausgerichtet und in Gott begründet ist.

schen Bedeutung bei Weitem im Vordergrund.⁷⁴ Das verständige Urteil wird zugleich dem bloß sinnlichen Zugang zur Welt gegenübergestellt. Der sinnliche Genuss allein – damit bezieht sich Boethius explizit auf Platon – kann die Wahrheit nicht erkennen bzw. beurteilen. Bereits Platon hatte den Genuss als Kongruenz von Körper und sinnlicher Erscheinung erklärt: Als Grundlage dient ihm dabei die Vorstellung einer «Weltseele», aufgrund derer der Kosmos geordnet sei. Was der Seele – auch durch die Wahrnehmung der Sinne – gefällt, verdanke sich dieser strukturellen Korrespondenz, auf die Boethius sich bezieht, wenn er resümiert:

Da wir nämlich durch das, was in uns verbunden und harmonisch angepasst worden ist, aufnehmen, was in den Klängen passend und harmonisch zusammengefügt ist, erkennen wir, da wir es genießen, dass wir selbst in einer entsprechenden Zusammenfügung strukturiert worden sind. Angenehm ist uns nämlich Ähnlichkeit, Unähnlichkeit aber unangenehm und fremd.

(De inst. mus. I.1)

(Cum enim eo, quod in nobis est iunctum convenienterque coaptatum, illud excipimus, quod in sonis apte convenienterque coniunctum est, eoque delectamur, nos quoque ipsos eadem similitudine compactos esse cognoscimus. Amica est enim similitudo, dissimilitudo odiosa atque contraria.)

Was also zuerst den Sinnen und dann sogar der Seele aufgrund harmonischer Korrespondenzen (*similitudines*) gefällt, kann aber nicht nur durch das Sinnesurteil bewertet werden. Schon kleinste Veränderungen im Wesen etwa der klingenden Musik, die das Ohr nicht einmal bemerken könnte, würden die Moral unterminieren. Doch bereits am Beginn seiner Überlegungen hebt Boethius an mit der Bemerkung, dass die Sinne nicht so einfach zu verstehen seien, wie man von ihnen Gebrauch macht; deshalb sei es unbedingt notwendig, sich dem wissenschaftlichen Studium hinzugeben. Denn nur für denjenigen ist die Funktion einsichtig, den «ein intensives Bemühen zur Betrachtung der Wahrheit geführt hat» (De inst. mus. I.1: *conveniens investigato veritatis contemplatione direxerit*). Als *musicus* kann demnach nur bezeichnet werden, wer – auch das hat sich bereits gezeigt⁷⁵ – über jene sichere, vom sinnlichen Genuss abstrahierte Urteilsfähigkeit verfügt, «die es erlaubt, sowohl die Rhythmen und Melodien als auch das ganze Lied verständlich zu betrachten» (De inst. mus. I.XXXIV: *quod iudicandi peritiam sumit: ut rithmos cantilenasque totumque carmen possit perpendere*). Das richtige Urteil (*iudicatio*) erweist sich demnach als zentral für die richtige Bewertung der Qualität.

74 Cf. hier Kap. IV.B. Dazu Heilmann, Boethius, S. 276.

75 Cf. hier Kap. V.2.

Damit aber verfügt der *musicus* exklusiv über die Kompetenz, gut und wahr, schön und richtig zu bestimmen. Er unterscheidet sich damit zunächst vor allem vom ausübenden Musiker (dem Instrumentalisten oder Sänger [*cantor*]), dessen Musizieren nicht durch die *musica* allein motiviert ist.⁷⁶ Der Sänger steht somit stellvertretend für alle, die sich nur der Sinne bedienen, um ihr Handeln zu regulieren. Doch wer nicht weiß, was er tut, kann nur als Tier bezeichnet werden. Interessant ist in diesem Zusammenhang noch einmal die konkrete Formulierung bei (Pseudo-)Guido, der sagt: *nam qui facit, quod non sapit, definitur bestia*.⁷⁷ Das Wissen (*sapere*) wird hier mit jenem Begriff des rationalen Verstehens bezeichnet, der sich bereits durch die Nähe zum Geschmack (*sapor*) ausgezeichnet hat.⁷⁸ Damit soll dem Spruch kein bewusster Bezug zu den Konzepten sinnlicher Erkenntnis unterstellt werden; umgekehrt aber zeigt sich, in welchen Rahmen der etymologische Bezug sich stellt. In der Theorie kann allein der *musicus*, der nicht mit den tierischen (fleischlich-irdischen oder körperlichen) Sinnen, sondern mit dem göttlichen Verstand (*ratio/lógos*) urteilt, die wahre Schönheit erkennen. Die entscheidende Urteilskraft aber, die in der lateinischen Tradition als *ratio*, in der griechischen als *lógos* verhandelt wird, muss jedoch von einer bloßen Kraft in ein eigentliches Vermögen verwandelt werden.⁷⁹ Bereits Platon ist darum bemüht, den *lógos* entsprechend zu formen. Eine nicht unwesentliche Rolle bei der Erziehung der Jünglinge im (idealen) Staat kommt dabei der musischen Ausbildung zu, denn ihm scheint, als ob

das Wichtigste in der Erziehung auf der Musik (*mousiké*) [beruht], weil Zeitmaß (*rhythmos*) und Wohlklang (*harmonía*) am meisten in das Innere der Seele (*psyché*) eindringen und sich ihr auf das Kräftigste einprägen, indem sie Wohlanständigkeit mit sich führen

76 Cf. De inst. mus. I.xxxiv. Dazu Kaden, Das Unerhörte, S. 133, und hier weiter oben, Kap. V.B.2.

77 Im Kontext heißt es bei (Pseudo-)Guido von Arezzo (Regule rithmice 1–3): «Zwischen Musici und Cantores besteht ein großer Unterschied: / Diese singen [nur], jene [aber] wissen [zugleich], was die Musica beinhaltet. / Wer aber ohne zu wissen handelt, wird als Tier bezeichnet» (*Musicorum et cantorum magna est distantia: / Isti dicunt, illi sciunt, quae componit musica. / Nam qui facit, quod non sapit, diffinitur bestia*). Cf. hier Kap. V.B.2.

78 Cf. hier Kap. III.C. Der Bezug zum Geschmacksurteil lässt sich allerdings weniger historisch, sondern eher systematisch herstellen: *sapor* und *sapientia* gehen zwar zusammen, die Funktion des *iudicium* aber (die Beurteilung einer richtigen Schönheit innerhalb einer gebildeten Elite) lässt sich nur durch die soziologische Theorie darstellen, da die Ästhetik nicht als wissenschaftliches Werkzeug ihre eigenen Grundlagen erforschen kann – Ästhetik ist ja nur eine Erklärung der sozialen Funktion des Geschmacks, nicht dessen genuine Theorie. Entsprechend kann auch die *musica* als Theorie des Geschmacks gewertet werden, wenn im *sensus* der Geschmack bzw. die Natur (ein Instinkt), im *iudicium* der gute bzw. reine, rational begründbare, verstandesmäßige Geschmack erkannt wird.

79 Cf. Menke, Kraft, S. 12 f.

und also auch wohlanständig machen, wenn einer richtig erzogen wird, wenn aber nicht, dann das Gegenteil; und weil auch wiederum, was verfehlt und nicht schön (*kalós*) geschaffen oder von Natur geartet ist, der hierin wie es sich gebührt Erzogene am schärfsten bemerken (*aísthánoito*) und daher mit gerechtem Unwillen darüber das Schöne (*tá kalá*) loben wird und freudig in die Seele es aufnehmend sich daran nähren und selbst gut und edel (*kalós te kágathós*) werden, das Unschöne aber mit Recht tadeln und hassen wird auch schon in der Jugend und ehe er noch imstande ist, vernünftige Rede (*lógou*) anzunehmen; ist ihm aber diese erst nahegetreten, wird der so Erzogene sie am meisten lieben, da er sie an der Verwandtschaft erkennt.

(Staat 401d–402a)

Anhand dieser dicht gedrängten Passage lassen sich zwei wesentliche Punkte bezüglich richtiger Urteile festhalten: Zum einen wird die Relation von zahlhafter Ordnung und Wohlgefallen formuliert, wie sie später bei Augustinus und – explizit an Platon anknüpfend – bei Boethius aufgenommen und für das Mittelalter relevant und wirksam wird. Dass der Süße (*suavitas*) eine Übereinstimmung (*similitudo*) mit dem Ethos (*moralitas*) zugrunde liege,⁸⁰ wird hier jedoch (noch) umgekehrt dargestellt: Das wahrhaft Gute wird von denen erkannt, die von früh auf gelernt haben, was als gut und richtig gilt. Damit zeigt sich, wo Schönheit entsteht, wie Schönheit entsteht und wie sich Schönheit als Konzept quasi verabsolutiert. Platon weist nämlich wenig später darauf hin – es geht noch immer um die Wirkung in der *musiké* –, dass etwas Schlechtes (und sei es nur zum Scherz vorgebracht) in die Sitten und Gewohnheiten einfließt, sich festsetzt und letztlich «Gesetze und die Verfassung mit großem Übermut und Üppigkeit» in ihr Gegenteil verkehrt (Staat 424d). Von daher müssen die Wächter darauf achten, dass bereits die Spiele der Kinder gesetzlich seien (Staat 424e: *ennomotérou*). Auf diese Art nämlich ist es nicht einmal notwendig, Gesetze zu erlassen, denn es lohnt nicht, «rechtlichen und tüchtigen Männern dergleichen vorzuschreiben» (Staat 425d), da sie – wenn Gott ihnen die Erhaltung der Gesetze zum Gesetz macht – leicht selbst finden werden, was in welcher Art einzurichten sei:

Wenn aber die Knaben schon beim Spiel auf die gehörige Art (*kalós*) angefangen und gute Ordnung (*eunomian*) durch die Musik (*mousikés*) in sich aufgenommen haben,⁸¹ so wird auch, ganz im Gegensatz mit [sic] jenen [die gesetzlos spielen], diese [sc. die gute

⁸⁰ Cf. etwa De inst. mus. I.1.

⁸¹ Die Unterweisung in der rechten Urteilskraft findet sich als *exercitatio aesthetica* etwa noch bei Baumgarten (Aesthetica §§ 47–61, bes. §§ 54 f.); bei Kant hingegen wird die Erziehung durch das Prinzip des interesselosen Wohlgefallens – als ideologische Erscheinung der Aufmerksamkeit – substituiert und (durch die Konzentration auf die *subjektive*, kritische Urteilskraft) komplett vom Sozialen abstrahiert.

Ordnung] sie überall begleiten und mit ihnen wachsend auch das berichtigen, was etwa vorher im Staat in Unordnung geraten war.

(Staat 425a)

Hier zeigt sich bereits die Grundlage für das legitimierende Funktionieren der Theorie des richtigen Urteils, denn das *iudicium* kann nur jene Wahrheiten erkennen, die zu erkennen es gelernt hat! Das heißt, um die *numeri* bzw. Gott zu erkennen und überhaupt erkennen zu können, braucht es (theoretisch) eine gewisse Kompetenz; praktisch führt jedoch die Auseinandersetzung mit den Wissensbeständen zu den *numeri* und deren göttlicher Grundlage dazu, in der unmittelbaren Folge (durch die dadurch veränderten Wahrnehmungskompetenzen) *numeri* und Göttliches erkennen zu können – auch wenn sich die Wahrnehmung *de facto* «nur» durch die Auseinandersetzung mit dem kulturellen Kapital an sich verändert hat.⁸² Es zeigt sich jedoch, dass selbst diese theologisch begründete Zielsetzung noch soziologisch erklärt werden kann. Da, wie gezeigt, sowohl Urteilsfähigkeit als auch Wahrheit und sogar Schönheit im Sozialen definiert werden, hat das theoretische Sprechen immer eine praktische Dimension – unabhängig davon, auf welche Konzepte das Sprechen über Urteilsfähigkeit, Wahrheit und Schönheit sich stützt. Die rationale Ordnung muss demnach rational beurteilt werden (wozu der Verstand befähigt und die *scientia* anleitet). Da der (sündige) Mensch aber nur mittels seiner körperlichen Sinne erkennen kann, sind die sinnlichen Urteile oft fehlgeleitet und täuschen einen unmittelbaren Eindruck vor; erst die Tugenden erlauben es demnach, sinnliche Urteile zu revidieren und – mittels der seelischen *numeri iudicales*, wie Augustinus ausführt – auf eine rationale Grundlage zu stellen. Entscheidend ist also, dass die Erscheinungen – wenn sie einmal vom Genuss abstrahiert und wissenschaftlich, rational betrachtet werden – im Hinblick auf die göttliche Ordnung und die Wahrheit mit dem Verstand bewertet werden. Aufgrund der besonderen Wirkung des Schönen aber kann der Verstand diesen Schritt erst vollziehen, wenn die Tugenden die Wahrnehmung von den sinnlichen Eindrücken abstrahieren: Die «Liebe zur niedrigen Schönheit» (De mus. VI.XIV.46: *amor inferioris pulchritudinis*) befleckt nämlich die Seele, die Gottes- und Nächstenliebe indes schmückt das Niedere durch diese «Tugend der Liebe» (ibid.: *delectionis virtute*). Ethik übt damit nicht nur einen Einfluss auf das Wissen von richtig und falsch aus, sondern, darum war es so wichtig, den Zusammenhang von kulturellem Kapital und sozialer Anerkennung zu zeigen,⁸³ sie beeinflusst (etwa als das Wissen von den *numeri* oder

⁸² Das Wissen, als kulturelles Kapital, verändert die Wertsysteme eines Individuums in erster Linie strukturell. Dazu Bourdieu, Unterschiede, S. 728 f., der die Formen reproduzierende Reziprozität von Kapital und Wert als strukturierte und strukturierende Struktur auffasst.

⁸³ Cf. hier Kap. III.C.2.

schon allein durch das Wissen um die Bedeutung von Wissen) ganz konkret jede Form praktischer Orientierung in der Welt:⁸⁴ Wer sich nämlich mit den konkreten Wissensbeständen befasst, urteilt zwangsläufig anders als jemand, in dessen Normen- und Wertsystemen keine Bezüge zur ethisch-rationalen Grundlage der Schönheit zum Tragen kommen.

C. Die Urteilsfähigkeit des *musicus*

Für die Zusammenhänge von Kunst, Schönheit und (richtiger) Wahrnehmung ist also die Auseinandersetzung mit der ethisch-rationalen Urteilskraft unumgänglich. Die theoretisch entwickelte Konzeption des *musicus*, des rational urteilenden Kenners, die in der griechischen Antike bereits eminente Vorläufer hat, darf indes nicht als reine Spekulation abgetan werden. Die Vorstellung hat, nicht zuletzt zur Legitimation von Autorität,⁸⁵ eine ganz wesentlich praktische Dimension – und das gleich doppelt: Einerseits wirken theoretisch entwickelte Vorstellungen in Form von Wissen strukturell in die Kultur zurück, wie Bourdieu für die philosophische Ästhetik gezeigt hat;⁸⁶ andererseits erhalten theoretisch begründbare Urteile eine höhere Legitimität, was folglich den Geltungsanspruch der Urteile jener Akteure erhärtet, die über das Wissen verfügen, ihre Urteile zu begründen. In der Praxis aber ist auch das Urteilen (im Sinne einer klassifikatorischen Bedeutungsbildung) Regeln unterworfen. Urteilen ist keine absolute Fähigkeit,

⁸⁴ Noch Baumgarten unterstellt die Bewertung von Qualität einer regelrechten – allerdings unbegründeten – Ethik. In den *Prolegomena* (*Aesthetica* §§ 1–13) nimmt er kritische Einwände bezüglich seiner neuen Wissenschaft vorweg und behauptet sein Anliegen gegen eine Reihe von Argumenten. So verteidigt er etwa die Sinnlichkeit als Erkenntnisobjekt, indem er sagt: «Der Ästhetiker darf die untern Erkenntnisvermögen nicht anregen und stärken, solange sie verdorben sind, sondern er muß sie in eine gute Richtung bringen, damit sie nicht durch ungeschickte Übungen noch mehr verdorben werden und damit nicht unter dem bequemen Vorwand, man müsse dem Mißbrauch wehren, auch der legitime Gebrauch einer von Gott verliehenen Gabe unterdrückt wird.» (*Aesthetica* § 12: *Facultates inferiores non, quatenus corruptae sunt, excitande confirmandaeque sunt aestheticis, sed iisdem dirigendae, ne sinisteris exercitiis magis corrumpantur aut pigro vitandi abusus praetextus tollatur usus concessi divinitus talenti.*) Die trügerischen Sinne werden also durch Übung (*exercito*) dazu befähigt, die Vollkommenheit zu erkennen. Das sinnliche Erkenntnisvermögen wird dadurch aufgewertet, dass es – die gute Lehre vorausgesetzt – die Wahrheit erkennen kann. Damit wird der blinde Fleck in den Theorien zur Bewertung von Qualitäten (nämlich die Genese der Werturteile im Sozialen) durch den prinzipiellen Verweis auf «das Gute» verdeckt und mit dem tatsächlichen Ethos einer sozialen Gruppe identifiziert. Cf. zu diesem Prinzip grundlegend Bourdieu, Unterschiede.

⁸⁵ Cf. Haas, Einführung, S. 393 und 288, zu den «Notaren» der *chant community*.

⁸⁶ Bourdieu, Unterschiede, S. 771 mit Anm. 27, begründet die Anerkennung des (vermeintlich) universalen Charakters der kantischen, «typisch professoralen Ästhetik» mit der Autorität ihrer einzigen gewohnheitsmäßigen Rezipienten – «Philosophielehrer und -professoren».

sondern bereits ein im Sozialen geprägtes Vermögen.⁸⁷ Die Kunst des richtigen Urteils ist somit a) ein Urteilsvermögen, das – auf der Grundlage wissenschaftlicher Kriterien – bezüglich praktischer Urteile angewendet wird, und gleichzeitig aber auch b) die Theorie des richtigen Urteils bzw. der Bedeutung richtiger Urteile (sc. *ars musica*). Das Urteilen im Sozialen ist demnach immer nur als Praxis zu verstehen. Wodurch sich die Praxis jedoch vor allem auszeichnet, ist, dass sich die Praktizierenden in der Regel der Regeln ihres Tuns nicht voll bewusst sind.⁸⁸ Gerade komplexe Abläufe, Systeme und Praktiken werden nicht in ihrer Ordnung begriffen. Der praktische Sinn der Akteure aber kann unfehlbar die notwendigen Entscheidungen treffen – weil das Regelwerk (ohne jemals im Detail oder als Ganzes bzw. Abstraktes ins Bewusstsein zu treten) durch Gewöhnung inkorporiert ist.

Der Orientierung dienen dabei die legitimen Normen- und Wertsysteme der (relevanten) Sozietäten, in denen ein Akteur sich bewegt; die wissenschaftliche (Aus-)Bildung, die einem Akteur Zusammenhänge und Sachverhalte erläutern soll – wie etwa die *ars musica* in Bezug auf die richtigen Urteile und die göttliche Ordnung –, unterscheidet sich allein schon dadurch extrem von der Praxis, dass bewusst auf Wissen und Regeln rekurriert werden kann. Die Theorie erweist sich nämlich als Möglichkeit, über die praktische Erfahrung von Regelmäßigkeit zu sprechen – auch (und eigentlich gerade) in Bezug auf Qualität. Auf diese Weise lässt sich noch die spekulative Theorie der *musica* zur Praxis in Beziehung setzen: Mit dem theoretischen Wissen um die wahre, rationale Schönheit ändert sich nämlich nicht zuletzt die Wahrnehmung in der Praxis. Die Auseinandersetzung mit den Wissensbeständen bewirkt nicht nur eine notwendige Veränderung der Normen- und Wertsysteme, sondern trägt (und zwar vor allem) zu einer begrifflichen Aufladung der Qualität bei. Die Verbindung der Form (Qualität) mit einem Inhalt war schon bei Augustinus zu sehen (cf. hier Kap. IV. B.1): Wahrhaft schön ist, was zur Erkenntnis Gottes führt – unabhängig davon, ob es die Form oder der Inhalt ist. Damit wird das Reflektieren auf Genuss und Schönheit – im Gegensatz sowohl zu Kant, der Qualität vom Begriff abstrahiert, als auch zur Soziologie, gemäß der die Qualitäten eine praktische Funktion erfüllen – bestimmend für die Wahrnehmung: Das nämlich, worüber logisch und differenziert gesprochen werden kann, erscheint konkret, bestimmt und gegenständlich. Umgekehrt aber ist wahrhaft schön, worüber gesprochen werden kann.

Das christliche Mittelalter kennt eben neben der Epistemologie des Urteilens noch die platonisch fundierte Ontologie des Beurteilens: Das ist ein wesentlicher Unterschied zur Moderne (und sogar zur lateinischen Antike) – mit weit-

⁸⁷ «Vermögen» erweist sich damit zugleich als Fähigkeit, aber auch als eine Form der Macht, die als strukturelle Komponente mit dem Sozialen verbunden ist. Cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 150–161, zum Kapitalbegriff, und hier Kap. III.C.

⁸⁸ Bourdieu, Esquisse, S. 300–304.

reichenden Folgen für (zumindest das Sprechen über) die Bedeutung praktischer Urteile. In der christlichen Wissenschaft kann nach dem *Was* der Schönheit gefragt werden, die Schönheit wird auf einen diskursiven Begriff gebracht.⁸⁹ Damit zeigt sich, dass die *musica* in Bezug auf die Praxis von Geschmacksurteilen zwar eine ähnliche Funktion hat wie die Ästhetik (sie stellt demnach ebenfalls eine theoretische Erklärung für das praktische Erleben von Schönheit dar); als Theorie der Praxis aber wirkt die *musica* zwangsläufig auf die Rezipienten der Traktate zurück, da sie die Vorstellungen von Schönheit und Geschmack (*iudicium*) normativ beeinflusst und eher prägt, als dass sie diese – entgegen natürlich der immanenten Logik – beschreiben würde. Jeder Schönheitsdiskurs aber ist im Grunde eine Auseinandersetzung mit Qualität: Da sich Qualität nicht rational fassen lässt, kann sie nicht auf einen Begriff gebracht werden.⁹⁰ Damit bleibt das Reden über Qualität zwangsläufig abstrakt. Das spezifisch christlich-theologische Reden über Schönheit lässt die sinnlich wahrnehmbare Qualität jedoch als konkret erscheinen, insofern sie letztlich auf eine Bedeutung verweisen kann: Da die Qualität rational der Wahrheit (oder einem anderen Konzept) untergeordnet ist, kann sie im Grunde einen symbolischen Wert erhalten. Das Schöne aber ist (auch) in der Vormoderne – selbst bzw. *gerade* wenn es aufgrund von Tugenden rational beurteilt wird – nicht einfach nur ein Symbol der Wahrheit,⁹¹ sondern deren eigentliche Präsenz: Der nicht bloß sinnliche Genuss des Wahrnehmbaren führt den Verstand zwar zunächst über die Qualität hinaus zu einer quasi eigentlichen Bedeutung; wird die Ethik aber durch Gewöhnung und Inkorporierung zum legitimen Ethos, werden die begründbaren Qualitäten zugleich anerkannt, in der Wahrnehmung positiv bewertet und damit letztlich tatsächlich als Ursache von Wohlgefallen erlebt. Musik, die bloß gefällt, ist nicht unbedingt richtig und gut (also wahrhaft schön); erst die rationale Betrachtung – das (begriffliche) Erkennen der Grundlagen für das Wohlgefallen – überführt das Wahrgenommene aus dem dunklen Bereich der sinnlichen Empfindung in «das helle Licht der rationalen Erkenntnis».⁹² Der Diskurs erscheint somit vollständig von der tatsächlichen Wahrnehmung abstrahiert – hat aber doch in der tatsächlichen Wahrnehmung seinen Ausgangs- und Zielpunkt.

Auf das Soziale zurückgebogen, erweisen sich jene Rezipienten somit von der Wahrheit exkludiert, die ihre Urteile nicht im Diskursiven bzw. überhaupt

89 Der Begriff verändert sich allerdings stark, entspricht lange Zeit dem Zahlhaften, kann dann auch Licht sein, Wahrheit und Gutes ohnehin, aber auch Proportion, Vollständigkeit und Klarheit – bis hin zur Vollkommenheit in der aufgeklärten Theologie Baumgartens (*Aesthetica* § 9 und 14: *Aesthetica est perfectio cognitionis sensitivae*). Erst bei Kant ist die Ästhetik gänzlich auf das *Wie* des Urteilens reduziert.

90 Cf. Pirsig, Zen, sowie Kant, KdU §§ 6–9.

91 Zum allegorischen Charakter mittelalterlicher Schönheit Assunto, Theorie, S. 32 ff., sowie Eco, Kunst, S. 79–115.

92 Baumgarten, *Aesthetica* §§ 15 f., spricht von dieser *luci aestheticae*.

richtig begründen können. Mehr noch als die zwangsläufigen Differenzen in Bezug auf die Qualität wird das Vermögen einer rationalen Begründung – die Fähigkeit, richtig *über* Qualität zu sprechen – distinktives Merkmal der Elite. Die Klassierung von Objekten, die als Ausweis von Macht und der Fähigkeit zur Anerkennung dienen, wird durch den rationalen Diskurs zur Möglichkeit der Erkenntnis – durch die (rational konstruierte) Begründbarkeit – legitimiert: Was im bloßen Genuss als subjektiv (mithin willkürlich) erscheint, wird durch die Begründbarkeit objektiviert, auf eine Kausalität zurückgeführt und schließlich – als Wahrheit und Wissen markiert – legitimiert. Es geht nicht mehr um das, was schlicht gefällt, sondern um dasjenige Wohlgefallen, das begründet werden kann – wobei (das darf nicht übersehen werden) die Inkorporierung von exklusivem kulturellem Kapital das legitime Wohlgefallen nicht erklärt, sondern bedingt. Der *musicus* wird demnach als idealer Rezipient gedacht: Wer ein Kunstwerk richtig beurteilt, erweist sich als *musicus*. Der Umkehrschluss aber, dass ein idealer Rezipient zugleich *musicus* ist, wird nicht nur angenommen, sondern ist regelrecht Programm: Hat ein Rezipient *musica* studiert, das heißt: hat das Urteil eines Rezipienten eine Legitimität, die entsprechend rational begründet ist, erscheint sein persönliches Geschmacksurteil als Ausdruck von Wissen – sein Urteil ist der Kontingenz enthoben, das von ihm Beurteilte mithin wahr – und wahrhaft schön. Durch diesen Prozess aber wird der rational urteilende Rezipient einerseits zum legitimen *tastemaker*, andererseits zum Kritiker – im Wortsinne:⁹³ Das Wort «Kritiker» geht nämlich auf jenes *krínein* zurück, mit dem schon Aristoxenos das wertende (Sinnes-)Urteil bezeichnet hat. Damit hat sich zwar die sinnliche Komponente durchgesetzt (das zeigt sich nicht zuletzt bei Kant, der zwar den Verstand am Urteil beteiligt sieht, aber lediglich in einem «freien Spiel der Erkenntnisvermögen» wirkend [KdU § 9]); das Konzept des Kritikers aber, als Rezipient, dessen Urteil aufgrund einer begründeten Legitimität Anerkennung regelrecht *einfordert*, beruht eigentlich auf einem rationalen, wenn auch *in praxi* zumeist unbewussten Beurteilungsvermögen. Schon aber das Wissen darum, dass das Urteil auf einer Lehre beruht, lässt das *iudicium* zu einer Kunst werden – und zwar im vormodernen Sinne. Demnach meint Kunst hier vor allem die Anwendung des Wissens. In der Praxis wird damit die Praxis des Urteilens – die jeder permanent ausübt – zu einer Kunst. Aus keinem anderen Grund aber kann das Urteilen derjenigen, die *musica* studiert haben, als Kunst bezeichnet werden als dadurch, dass die *musici* ihr Urteil begründen und auf ein wissenschaftlich begründbares Regelwerk stützen können.

Die Wissenschaft, die hinter dem richtigen Urteilen steht, ist dabei nur eine abstrakte und theoretische Begründung für die praktische Notwendigkeit richtiger Urteile – wie auch immer diese Notwendigkeit sich darstellt (als Staatsräson bei Platon, Seelenheil im christlichen Mittelalter oder kritische Urteilskraft in der

93 Cf. Art. «Kritiker», in: Kluge.

bürgerlichen Gesellschaft). An sich könnten die Urteile nämlich – wie alle Urteile – diskreditiert werden, wenn die ihnen zugrunde liegenden Überzeugungen nicht geteilt werden. Erst Prozesse der Legitimierung dieser Überzeugungen tragen dazu bei, die Urteile (mithin die beurteilten Eigenschaften) als Wahrheit erscheinen zu lassen:⁹⁴ Das ist nun vor allem für den dritten Teil der Arbeit entscheidend, wo das Urteilsvermögen als von einer Ethik abhängig vorgestellt wird. Das hat für die Urteile natürlich entsprechende Konsequenzen, denn die eigentlichen Überzeugungen, die etwa auf sozialer Anerkennung oder einem bloßen Gefühl beruhen, verwandeln sich dadurch in begründete, wahre Überzeugungen, mithin in Wissen. Eine wissenschaftlich ausgearbeitete Theorie der Urteilsfähigkeit greift demnach unweigerlich in die Praxis ein. Als Legitimationsstrategie sinnlicher Urteile aber ist sie mit jener Anerkennung verbunden, die ganz wesentlich das soziale Handeln bestimmt – auch also die Förderung höfischer Dichtung.

Zusammenfassung

Das richtige Urteilen (*diiudicare*), das vor allem die ethische Richtigkeit einer jeden Handlung bewertet, erweist sich in der Auseinandersetzung mit dem Konzept der Kunst (*ars*) als zentrale Kategorie, auf welche die Argumentation jeweils abzielt. Auch wenn dieser Umstand jede als Kunst begreifbare Handlung betrifft, gilt es doch für die *ars musica*, die Wissenschaft vom richtigen Abmessen (*scientia bene modulandi*), in besonderem Maße. Aus diesem Grund schließlich könnte man vom richtigen Urteilen geradezu als einer Kunst sprechen, da es eine rationale Begründung für das richtige Urteilen gibt: Die *ars musica* leitet in ihrem Selbstverständnis den Tugendhaften dazu an, sinnliches Wohlgefallen nicht einfach zu genießen, sondern den Genuss als Ausgangspunkt für die Erkenntnis der Voraussetzungen für den Genuss zu begreifen. Erst in der rationalen Betrachtung nämlich könne der Mensch erkennen, dass der Genuss aus einer Korrespondenz der menschlichen Sinne, der Seele und der von Gott geschaffenen Welt (besonders der Schönheit) resultiert.

Aufgrund der Differenzierung von sinnlicher und rationaler Wahrnehmung operiert die *musica* entsprechend mit zwei Kategorien des Urteils: Dem *sensus* steht das *iudicium* gegenüber, der bloß sinnlichen Wahrnehmung die Einsicht in die wahre Schönheit. Damit wird eine Vorstellung greifbar, die einen Menschen idealisiert, der aufgrund rationaler und ethischer Vermögen in der Lage ist, in

⁹⁴ Cf. Sandkühler, Kritik, S. 56. In diesem Zusammenhang lässt sich auch die Bedeutung von Experten und Expertenwissen verstehen, wie sie schon von Althoff, Kontrolle, aufgezeigt und zuletzt mit dem Band von Füssel/Kuhle/Stolz noch einmal eindringlich dargelegt worden ist.

den Erscheinungen der Welt die Wahrheit zu erkennen, diese adäquat zu beurteilen und sich den göttlichen Geboten entsprechend zu verhalten.

Dass in diesem Teil der Arbeit nur sporadisch auf die höfische Dichtung eingegangen wurde, liegt daran, dass die theoretischen Hintergründe von Schönheit und Schönem sowie die Zusammenhänge von Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung vornehmlich in theoretischen Traktaten zur *ars musica* verhandelt werden. Die höfischen Dichter setzen sich natürlich nicht in gleicher Weise mit diesen Zusammenhängen auseinander. Dennoch gibt es entsprechende, teils ganz explizite Aktualisierungen. So hatte sich ja bereits in der Einleitung gezeigt, dass die Inszenierung der Gönner exemplarisch bei Konrad von Würzburg auf Tugenden und die Fähigkeit abhebt, den richtigen *sanc* zu erkennen. Vor dem Hintergrund der *ars musica* als «Verstehenshorizont» (Speer) für Kunst, Schönheit und sinnliche Wahrnehmung lassen sich jene Darstellungen, die im ersten Teil der Arbeit zunächst heuristisch in Bezug auf die soziologische Theorie des Geschmacks betrachtet worden sind, noch einmal umfassender bewerten: Die Eigenlogik des spekulativ-metaphysischen Schönheitsdiskurses allerdings, der gerade von jedem Bezug zu sozialem Handeln abstrahiert, scheint quer zu den Anforderungen der feudaladeligen Herrschaftsrepräsentation zu stehen.

Die enorme Bedeutung der Qualität respektive Schönheit für die Begründung mäzenatischer Bemühungen deutet indes auf eine durchaus praktische Relevanz der Theorie für die Begründung der Förderung hin: Ohne Rekurs auf die Zusammenhänge von wahrer Schönheit, richtigem Urteil und ethisch-rationaler Begründbarkeit des Schönen wäre das zwangsläufige Urteil, als ein rein sinnliches, stets moralisch anfechtbar. Es müsste sich also (wenigstens in entsprechenden Inszenierungen) eine Bezugnahme der Dichter auf die besondere Urteilsfähigkeit ihrer Gönner und des Publikums nachweisen lassen.

Dritter Teil: Mäzenatentum

VII. Nachtigall und *musicus*. Theorie der Praxis

Die mittelalterlichen Autoren höfischer Dichtung, die unweigerlich auf Mäzene angewiesen sind, begründen ein Interesse an Dichtung (wenn überhaupt) sehr unterschiedlich. Zuerst mag auf ein konkretes Interesse am Stoff verwiesen werden,¹ dann aber auch an Tugend und Moral² oder an Wissen ganz allgemein.³ Solche Aussagen erfolgen in der Regel unmittelbar im Gönnerlob oder – *ex negativo* zumeist – im Verweis auf andere, entsprechend unverständige Rezipienten, so dass der jeweilige Auftraggeber als klug und tugendhaft profiliert wird. Mitunter findet sich auch der Verweis auf frühere, anerkannte und besonders freigebige Gönner, deren Lob noch immer gesungen wird.⁴ Eine Systematisierung der Gönnerintentionen scheint somit überaus schwierig; da es jedoch bei der Förderung von Dichtung in jedem Fall um Qualität zu gehen scheint, drängt sich die Frage auf, ob und inwiefern die im Rahmen der *ars musica* theoretisch entfalteten Zusammenhänge der richtigen Beurteilung von Qualität auch in der (Inszenierung von) Dichtung eine Rolle spielen. Vor diesem Hintergrund lohnt es sich, die Gönnernennungen in den beiden großen Dichtungen Konrads von Würzburg noch einmal ganz genau zu betrachten, die sich neben der Qualität auch ausführlich mit der Rezeption von Dichtung befassen. Die in der Einleitung präsentierten Lesarten seiner Inszenierungen – im Hinblick auf Material, Inhalt und schließlich Form – können an dieser Stelle auf der Grundlage der historischen Vorstellungen von Kunst und Schönheit präzisiert und entsprechend begründet werden. Die Texte Konrads eignen sich hervorragend für eine Betrachtung, da besonders *Partonopier und Meliur* sowie der *Trojanerkrieg* mit den langen Prologen ein aussagekräftiges Bild der Zusammenhänge von Dichtung, Dichten und

1 Der Pfaffe Konrad preist in seinem *Rolandslied* einen Herzog Heinrich dafür, dass er ein *buoch* besorgt habe, *gescriben ze den Karlingen* (RL 9023: «in Frankreich verfasst»), welches eine *materia* enthalte (einen Inhalt), die *scone* sei und *suoze* (RL 9020 f.).

2 Gottfried beschwört gleich sechsmal in den ersten acht Versen seines *Tristan* das *guote*.
3 Wolfram geht es nach eigener Aussage in seinem *Parzival* um die *witze* (Pz 1.30).

4 Als eine Referenz kann z. B. Pfalzgraf Hermann von Thüringen gelten, der etwa von Wolfram von Eschenbach (Willehalm 3.8; hier auch als Vermittler des Stoffes) sowie bei Heinrich von Veldeke (Eneas 353.14–35) gelobt und dessen Hof bei Walther von der Vogelweide (Lied 9, 5.2) immerhin erwähnt wird.

adäquater Rezeption zu zeichnen erlauben.⁵ Gleichzeitig erlaubt es die rekonstruierte Theorie des ethischen Geschmacks, diesen Fragen nicht allein in soziologischer (oder gar ästhetischer) Perspektive nachzugehen, sondern eine historische Lesart der Aussagen zu erarbeiten.

A. Die Tugendhaftigkeit der Mäzene

Die Nennung von Peter Schaler, dem Gönner von Konrads *Partonopier*-Roman, wird in eine Bewertung der aktuellen Situation höfischer Dichtung inseriert. In einem umfangreichen Zitat sei die Inszenierung des Auftraggebers noch einmal dargeboten, da der Kontext für die Beurteilung des Gönners überaus aufschlussreich ist:

*swie man ungerne hoere
sanc und süeze rede, doch
sô vindet man die liute noch,
die durch ir tugenden rîchen sin
niht werfent guot getihte hin,
swâ man ez singet oder seit;
ez hât noch maneger edelkeit
und alsô reines herzen gir
daz er sîn ôre neiget mir,
swenn ich entsluize minen list.
ich weiz ir einen, wizze Krist,
sô tugentlichen gartet
daz sîn gemüete wartet
ûf guot getihte gerne.*

*der saelden leitesterne
der wiset in ûf êren rât.
der selbe diz gefüeget hât
daz ich in tiutsch getihte
diz buoch von wâlsche rihete
und ez ze rîme leite.
mit hôher wirdikeite
geblüemet stêt sîn reinez leben.
got hât im ritters muot gegeben
unde eins milten herzen ger.
den ich hie meine, daz ist der
Schaler, mîn her Pêter.
der tugende strâze gêter
und ist ûf êren pfat getreten.*

(PM 158–85)

(Obwohl man vollkommene Dichtung eigentlich nicht mehr wertschätzt, findet man doch noch Leute, die aufgrund ihres moralischen Kunstverständes gute Gedichte nicht verachten, wenn man sie präsentiert. Es gibt noch einige, die so viel Anstand und fromme Wünsche haben, dass sie mir ihr Ohr neigen, wenn ich meine Kunstfertigkeit darbiere. Ich kenne ihrer einen, der ist, weiß Gott, so tugendhaft, dass er sogar auf wahrhaft gute Gedichte wartet. Der Leitstern des Glücks weist ihm den Weg der Ehre. Derselbe zeichnet dafür verantwortlich, dass ich diese Geschichte aus dem Französischen in deutsche Verse übertragen habe. Sein Leben ist mit höchster Ehre bekränzt; Gott hat ihm das Wesen

5 In der Einleitung ging es darum, die Qualität von Dichtung ins Zentrum mäzenatischer Bemühungen zu rücken, im Exkurs zur Inspiration in Kap. V darum, das Handeln der Dichter im Spannungsverhältnis zur regulierten Richtigkeit zu betrachten. Hier soll das Handeln der Dichter endlich in Bezug zur Urteilsfähigkeit der Gönner betrachtet werden.

eines [edlen] Ritters und den Wunsch zu mildtätigem Handeln verliehen: Ich meine Peter Schaler, der auf dem Weg der Tugend wandelt und dem Pfad der Ehre folgt.)

Peter Schaler wird hier nicht einfach nur genannt und als Geldgeber oder Initiator eines von ihm gewünschten Werkes gewürdigt, sondern die Inszenierung des Gönners hebt vielmehr ab auf das Interesse des Herrn an guten Gedichten (*quot getihte*). Die Rezeption von Dichtung wird dabei zwar nur allgemein, immerhin jedoch explizit mit Tugenden verbunden: Nur Rezipienten mit einem moralisch geprägten Verständnis für Kunst (PM 161) wüssten entsprechend gute Dichtung (noch) zu schätzen. Der letzte Teil der Arbeit hat nun gezeigt, inwieweit Kunst (*ars*) und Tugenden (*virtutes*) aufeinander bezogen sind – und zwar im Hinblick sowohl auf die Produktion als auch auf die Rezeption. Da dem Gönner explizit Tugenden attestiert werden (PM 169 und 184), scheint es im Kontext der Inszenierung naheliegend, diese Tugendhaftigkeit konkret auf die Rezeption von Dichtung zu beziehen und, weil darin nicht zuletzt die Entscheidung für den Dichter begründet ist, entsprechend mit der Frage nach dem Wert der Dichtung zu verbinden. Bevor das jedoch ausgeführt wird, soll ein ergänzender Blick auf den *Trojanerkrieg* geworfen werden, in dem die Tugenden weniger explizit auf die Förderung durch Dietrich de Fine bezogen werden. Zwar heißt es von ihm, er sei besonders ehrwürdig und wohlgesinnt:

*der werde singer Dietrich
von Basel an dem Orte,
der als ein èren borte
mit zùhten ist gesteinert;
vor schanden ist gereinet
sîn herze alsam ein lûter golt.*

(Troj. 246–51)

(Der ehrwürdige Basler Cantor Dietrich an dem Orte ist wie der Saum der Ehre mit guter Erziehung besetzt. Sein Herz ist, wie reines Gold, frei von jeder Schande.)

Eine direkte Anbindung der Tugenden des Gönners an die Entstehung der Dichtung aber erfolgt hier nicht. Dietrich wird vor allem als tatsächlicher Geldgeber und Initiator des Werkes vorgestellt.⁶ Nichtsdestoweniger wird das gleiche Prinzip in Bezug auf die Förderung von Dichtung betont wie zuvor im *Partonopier*.

⁶ In erster Linie scheint es in der Förderung, das legt die Inszenierung der Gönnernennung nahe, um den Stoff zu gehen: Auf das *maere* nämlich, *daz allen maeren ist ein her* (Troj. 235: «eine Krone aller Geschichten»), habe Dietrich ihn *wol gestiuret* (ibid. 245). Cf. dazu ausführlich Coxon, presentation, S. 117–121, und hier die Einleitung.

Auch im *Trojanerkrieg* betont Konrad den Zusammenhang von Dichtung und Moral. Zunächst verweist er dafür auf die besondere Genese der Dichtung, die sie vor allen anderen *künsten* auszeichne, denn einerseits liege ihr Ursprung in Gott⁷ und andererseits brauche der Sängerdichter (im Gegensatz etwa zum Schneider, zum Ritter oder zum Musiker) kein Werkzeug (*Troj.* 127: *geziuge*):

*wan sprechen unde singen:
diu zwei sint alsò tugenthêr,
daz si bedürfen nihtes mêr
wan zungen unde sinnes.*

(*Troj.* 132–5)

(Dichten und Singen sind so tugendvoll, dass sie nichts weiter benötigen als Zunge und Verstand.)

Was die Dichtung jedoch überdies noch ganz wesentlich auszeichne, sei vor allem ihre Fundierung in den Tugenden. Wörtlich heißt es ja bei Konrad, dass sie so *tugenthêr* sei, also ausgezeichnet und erhöht durch Tugenden, dass man in der Konsequenz *singen unde sagen* am Hof besonders zu schätzen habe (*Troj.* 136–9). Die Realität allerdings wird dann ziemlich düster gezeichnet, hebt doch der *Trojanerkrieg* bereits mit der – bezüglich des Berufsdichters verzweifelt anmutenden – Frage an, was Dichten und Singen heute noch nutzen würden (*Troj.* 1: *Waz sol nû sprechen unde sanc*), denn gerade tugendhafte Dichtung finde keine Anerkennung mehr (*Troj.* 2: *man seit ir beider cleinen danc*). Das aber – so biegt Konrad diesen Umstand auf sein Gönnerlob zurück – liege nicht an der Dichtung selbst, die offensichtlich perfekt sei, sondern ausnahmslos an der eingeschränkten Urteilsfähigkeit der potenziellen Rezipienten: Die Unverständigen, die mit einfacher Unterhaltung zufrieden sind, legen keinen Wert auf wahrhaft gute Gedichte (auf *edel sanc* [*Troj.* 145] und *edel sprüche* [*Troj.* 151]). Den Wert seiner edlen Dichtkunst könnten die einfältigen Ignoranten aber auch gar nicht bemessen, denn

*diu swachen schemelichen wort
von künstelösen tôren
baz hellent in ir ôren,
dann edele sprüche tugentsam.*

(*Troj.* 148–51)

7 Cf. den Exkurs zur Inspiration in Kap. V.

(Die erbärmlichen Worte unverständiger Einfaltspinsel gefallen ihnen besser als wahrhaft gute Gedichte.)

Konrad bezieht mit den Aussagen sowohl zur Tugendhaftigkeit seiner Dichtung als auch zum Interesse der Mäzene an genau dieser Art von Dichtung zwei Aspekte aufeinander, die eine wesentliche Korrespondenz zwischen Produkt (*opus*) bzw. Produktion (*operare, ars*) auf der einen und Rezeption (*iudicium*) auf der anderen Seite kommunizieren. Die Vorstellung von Rezipienten, die demnach in der Lage seien, den Gesang adäquat zu beurteilen und die Tugendhaftigkeit zu erkennen bzw. anzuerkennen, aktualisiert die Theorie einer verständigen Rezeption, wie sie im Rahmen der *ars musica* entwickelt wird. Die enge Verbindung von Schönheit, Kunst und Moral erscheint hier im *edlen sanc*, wie Konrad ihn präsentiert.⁸ Die umfangreiche Inszenierung der Rezeption geht somit deutlich über bloßes Gönnerlob hinaus und betrifft den Wert höfischer Dichtung ganz wesentlich.⁹ Von daher können auch die weiteren Kontexte der Inszenierungen, etwa Äußerungen zu Dichtung, Kunst und Schönheit, Aufschluss geben über den Wert, den die Dichtung für die Rezipienten haben sollte.¹⁰ Und mit der Betonung einer notwendigen Urteilsfähigkeit, die den Wert zu bestimmen habe, richtet sich der Fokus in den Inszenierungen dann jedoch eindeutig auf die Rezipienten. Der Dichter erscheint zwar nach wie vor als jener begnadete Sänger, der den tugendhaften *sanc* produziert, doch positioniert er sich den urteilenden Rezipienten gegenüber. Für die Frage nach dem Wert der Dichtung, die der je konkrete Sängerdichter für Rezipienten produziert, die den *sanc* beurteilen, ist demnach das (inszenierte) Verhältnis von Dichter und Rezipient besonders aussagekräftig. Bei Konrad fiel jedoch bereits auf, dass er sich von einem Publikum gerade loszusagen scheint.¹¹ In Anbetracht eines mangelnden Publikums zieht er sich bildlich in den dunklen Wald zurück und erfreut sich – der Nachtigall gleich – am eigenen Gesang, denn

⁸ Zur Verknüpfung von Ethik und *kunst* durch Adjektive wie *edel* und *guot* cf. Obermaier, Nachtigallen, S. 312. Den engen Bezug Konrads zur Musiktheorie zeigen auch Scherbaum, Auffassung, sowie für die Legenden Schneider, Sprachklang, S. 216, die die Frage aufwirft, «inwieweit diese Nähe zwischen volkssprachiger poetologischer Reflexion und dem mittelalterlichen Diskurs der Musiktheorie zur Grundlage einer Beschreibung nicht nur Konrads impliziter Poetik werden kann».

⁹ Lienert, Geschichte, S. 21, betont, dass der Gönner ohnehin nur exemplarisch für eine «exklusive Kennerelite» einstehe. In diesem Sinne auch Coxon, presentation, S. 120, sowie Scherbaum, Auffassung, S. 333 f.

¹⁰ Hier werden die Aussagen in der Dichtung ganz dezidiert als Inszenierungen gelesen, deren Wert in den folgenden Kapiteln zu bestimmen versucht wird.

¹¹ Cf. Haug, Literaturtheorie, S. 360; dazu Kokott, Konrad, und hier die Einleitung.

*ob si [sc. die Nachtigall] dā nieman hœret,
daz ist ir alsô mære,
als ob ieman dā wære,
der si vernemen künde wol.*

(Troj. 202–5)

(ob sie [sc. die Nachtigall] da jemand hört, das ist ihr ebenso gleichgültig wie die Frage, ob es jemanden gebe, der sie gut hören könnte.)

Es hat zunächst tatsächlich den Anschein, als ob er sich in einem für das hohe Mittelalter ungewöhnlichen Bestreben nach künstlerischer Autonomie auf eine exklusive und regelrecht exzentrische Position zurückziehe.¹² Konrad inszeniert hier quasi einen doppelten Rückzug, da er sich zum einen rücksichtslos konsequent auf sein solipsistisches Dichten konzentriert und zum anderen (dadurch) von der Gesellschaft lossagt.¹³ Allerdings verbindet er den *sanc* schließlich doch – und wiederum doppelt – mit den Rezipienten: Auf der einen Seite nämlich spricht Konrad ja überhaupt von Rezipienten, die es also nach wie vor gebe – auch wenn es nur wenige seien (Troj. 208: *rehte wênic*); und auf der anderen Seite – und deshalb lässt sich die Klage auch nach über 800 Jahren noch vernehmen – ist der *sanc* faktisch ja doch gefördert worden. Dietrich hat bereits den Auftrag erteilt, den *lôn* gezahlt und damit den Gesang der scheuen Nachtigall aus dem Wald geholt.¹⁴ Dass Konrad in seiner Inszenierung das Bild des einsam singenden Waldvogels bemüht, obgleich die (allerdings konsequent im Konjunktiv gehaltenen) Aussagen im Grunde sofort durch ihre eigene Existenz *ad absurdum* geführt werden, muss jedoch im Kontext der Tradition des Bildes gesehen und bewertet werden. Damit lässt sich nämlich aufzeigen, wie der ethische Geschmack im Rahmen mäzenatischer Bemühungen aktualisiert und reflektiert wird.

¹² Cf. Kokott, Autor, S. 77.

¹³ Cf. Kokott, Autor, S. 76. Dabei wertet die Konzentration auf das Dichten den *sanc* natürlich ungemein auf; gleichzeitig werden durch die Abkehr von der Gesellschaft, der weitgehend die entscheidende Urteilskompetenz abgesprochen wird, die Urteile der Kritiker unterminiert. Cf. dazu hier den Exkurs zur Inspiration in Kap. V.

¹⁴ Damit gegen Kokott, Autor, S. 76; cf. Lienert, Geschichte, S. 21, die zu Recht bemerkt, dass im Gönnerlob zuerst «das profane Eigentlich der Gönnerschaft» zur Sprache komme: der *lôn*.

B. Nachtigall und *musicus*

Dass sich ein Dichter zur Nachtigall in Beziehung setzt, kann angesichts der engen Verbindung von Sprache, Musik und *musica* im Mittelalter kaum verwundern.¹⁵ Es scheint aber zunächst doch bemerkenswert, dass die stolzen Künstler sich (bzw. ihre Fähigkeiten) mit (jenen) der Nachtigall vergleichen:¹⁶ Der Diskurs in den *artes* rückt, weshalb mittelalterliche Werke aus moderner Sicht oft als weniger kreativ und eher funktional diskreditiert wurden, nach festen Regeln erlernte und rational begründete Fähigkeiten in den Vordergrund; dem steht nun gegenüber, dass sich die Dichter mit dem Nachtigallenbild – im Extrem vielleicht bei Konrad von Würzburg – als selbstgenügsame, natürlich-kreatürliche Geschöpfe verstehen, denen gerade die auszeichnende Fähigkeit bzw. das bestimmende Merkmal des (künstlerisch tätigen und rezipierenden) Menschen abgeht: nämlich die *ratio* (griech. *lógos*). Dieses Vermögen jedoch, «das Göttliche und Beste in der Welt»,¹⁷ unterscheidet die Menschen von den Tieren.¹⁸ Mit dem Tiervergleich – zumal, wenn er sich auf die Fähigkeit des Singens (bzw. die Produktion von Qualität) bezieht – suspendieren die Dichter explizit die *ratio*, mithin die intellektuelle Vernunft, aus ihrer Tätigkeit. Dichten erscheint somit plötzlich (wieder) als eine Fähigkeit, die sich vom vernunftbestimmten Handeln der Menschen unterscheidet.

Da sich die Dichter durch irrationales Singen allerdings in der Vermittlung göttlicher Wahrheiten auszeichnen können, muss im Folgenden die Bedeutung

15 Gegen eine allzu direkte Übertragung, wie sie sich etwa bei Obermaier, Nachtigallen, findet, cf. Kaden, *Musik*. Ganz abwegig beurteilt Tatarkiewicz, *Ästhetik*, S. 156, das Verhältnis von Sprache und Musik. Zu Mysterienspielen etwa stellt er fest, dass die neuzeitliche «Entwicklung der Musik» dazu beigetragen habe, die bestehende Verbindung von Dichtung und Musik zu lösen, die so eng war, «dass die Theoretiker der Täuschung erlagen, dort nur eine Kunst zu sehen, wo in Wirklichkeit zwei vorhanden waren». Mit dem grundlegenden *lógos*, der die *ars musica* regelrecht zu einem Scharnier zwischen dem Trivium (den sprachlichen Fächern der *septem artes*) und dem Quadrivium (den mathematisch-zahlhaften Disziplinen) macht, wird die konzeptuelle Verbindung indes evident. Cf. Lohmann, *Musiké*. Vor dem Hintergrund der Proportionslehre und der Rhythmik sind Sprache und Musik aber geradezu logisch miteinander verschränkt.

16 Cf. allgemein Luff, *philomena*, und Leach, *Birds*, sowie Chandler, *Nightingale*, oder Pfeffer, *Spring*; Obermaier, *Nachtigallen*, für den Minnesang, und zuletzt Roling, *luscina*, bes. S. 181–184.

17 Cf. Art. «Ratio», in: *LexMA*, Sp. 459.

18 Es bleibt demnach zu fragen, weshalb die Dichter ihr Singen ausgerechnet mit dem Vogel vergleichen. Vor dem Hintergrund mittelalterlicher Kunstvorstellungen mag das *tertium comparationis* zwar im vollkommenen Sang gesehen werden; der Bezug zu den grundlegenden Bedingungen der Produktion unterscheidet sich jedoch zunächst maßgeblich. Für Obermaier, *Nachtigallen*, S. 328, hingegen scheint die Metaphorik – im Minnesang zumindest – «fast auf der Hand zu liegen».

dieser Inszenierung für den Wert der Dichtung betrachtet werden. Dabei darf natürlich nicht die Seite der Rezipienten vergessen werden. Das perfekte Singen der Dichter nämlich erfreue (gemäß den Selbstaussagen) aufmerksame Hörer: Die Vorstellung vom tugendhaften Rezipienten, der die Schönheit des sinnlich Wahrnehmbaren nicht einfach nur genießt, sondern in ethisch-rationaler Anstrengung zu den göttlichen Grundlagen hin durchdringt, ist im letzten Teil der Arbeit bereits ausführlich erörtert worden.¹⁹ Dass die Inszenierungen der Gönner höfischer Dichtung an diese Vorstellungen geknüpft werden, kann angesichts eines theozentrischen Weltbildes, aristokratischer Selbstinszenierungen und der entsprechenden Legitimationsformen feudalaradeliger Herrschaft bzw. sozialer Machtpositionen eigentlich nicht verwundern: Die Formen der Herrschaftsdarstellung gewinnen ihre Legitimität ja vor allem aus einem Bezug zum Göttlichen.²⁰

Mit dem Nachtigallenbild nun ist ein Konzept verbunden, das auf zugleich subtile und komplexe Weise Bezug nehmen kann auf die Urteilsfähigkeit der Rezipienten, die der Repräsentation und Legitimation adeliger Herrscher durchaus zuträglich sind;²¹ durch den (potenziellen) Verweis auf ein aufmerksames und verständiges Publikum, welches den Sang nicht nur genießt, sondern diesen Genuss erkenntnistheoretisch und im Hinblick auf moralische Aspekte reflektiert, wird eine Funktion der Nachtigall greifbar, die in der Forschung bisher noch kaum eine Rolle gespielt hat: Es geht um die Aufwertung des verständigen Publikums in intellektuell-rationaler, aber auch ethisch-moralischer Hinsicht.

Weil aber das Bild vom Dichter als Singvogel sehr weit verbreitet ist, da es kreative und topische Verwendungen gibt und da die Aussageabsichten nicht immer eindeutig sind,²² bleibt es teilweise schwierig zu beurteilen, zu welchem Anteil der Bezug zum Publikum tatsächlich intendiert ist; er ist dem Bild aber wohl – wie andere Elemente auch – inhärent und kann je nach Aussageabsicht und Kontext ganz einfach unterschiedlich stark betont (oder schlicht ignoriert) werden. Im Folgenden soll von daher anhand der Verwendung bei Konrad aufgezeigt werden, wie in den Inszenierungen der höfischen, volkssprachig-weltlichen Dichtung das Konzept des *musicus* aktualisiert werden kann. Besonderes Augenmerk wird dabei auf die Bedeutung dieser Darstellung für die Bedeutung der

19 Besonders in Kap. VI ging es darum, dass sich die Vorstellungen von Kunst (*ars*) auch bzw. gerade auf die Rezeptionshaltung beziehen.

20 Cf. dazu etwa Kern, Gottesgnadentum, oder Kantorowicz, Körper. An dieser Stelle erhellt sich auch der philosophische Hintergrund jener Legitimationsformen adeliger Herrschaft, die bereits in Kap. I vorgestellt worden sind.

21 Das Konzept der urteilsfähigen Philosophenkönige lässt sich über die Vorstellung des *musicus* durchaus mit dem Bild der Nachtigall verbinden. Zur platonischen Grundlage von Boethius' *De institutione musica* cf. vor allem Heilmann, Boethius.

22 Zum breiten Spektrum der Aussagemöglichkeit cf. bes. Luff, *philomena*; dazu Pfeffer, Change.

Dichtung gelegt. Zunächst aber soll die Nachtigall noch einmal ausführlich in ihrer Verwendung im Rahmen der antik-mittelalterlichen Musiktheorie vorgestellt werden.²³

1. Augustinus: *De musica*

Die Nachtigall als Inbegriff musisch-musikalischer Fähigkeiten wird nicht nur in der höfischen Dichtung kritisch urteilenden Rezipienten gegenübergestellt. Gerade in der musiktheoretischen Tradition spielt diese Vorstellung natürlich eine wichtige Rolle.²⁴ Eine instruktive und regelrecht paradigmatische Ausprägung dieser Konfiguration findet sich etwa im Musiktraktat des Kirchenvaters Augustinus.²⁵ Obgleich diese Darstellung weder die früheste noch die wirkmächtigste ist,²⁶ sollen die Ausführungen wegen ihrer besonderen Prägnanz und der exemplarischen Beziehung zur *musica* zunächst detailliert in ihrer Funktion, Verwendung und Bedeutung vorgestellt werden.

Am Beginn von *De musica* geht es zunächst allgemein um eine Definition der *musica*. Mit seinem Schüler, der sich keine vorschnelle Beschreibung zutraut, erarbeitet der Lehrer in diesem langen Dialog doch recht zügig eine Erklärung der *musica* als «Wissenschaft vom richtigen Abmessen».²⁷ Besonders ausführlich wird dabei der Bestandteil der Wissenschaft behandelt, deren Bedeutung sich aus der Unterscheidung vom sinnlichen und ethisch-rationalen Urteil ergibt (De mus. I.IV–VI). Um den eklatanten Unterschied zwischen dem bloß ausübenden Musiker auf der einen Seite (den Augustinus paradigmatisch im Histriion ausmacht)²⁸ und dem verständig urteilenden *musicus* auf der anderen Seite deutlich zu machen, wird dem Theoretiker die singende Nachtigall als Bild des praktischen Musikers gegenübergestellt. Das Bild dient dazu, in der Definition der *musica* die *scientia* als essenziellen Teil hervorzuheben und vom sinnlichen Urteil abzugrenzen:

23 Der Bezug des Nachtigallenbildes mittelalterlicher Dichtung zu jenem der Musiktheorie ist meines Wissens noch nicht hergestellt worden.

24 Die Nachtigall (*lusciniaphilomena/philomela*) findet sich, etwa bei Augustinus, Regino von Prüm und Guido von Arezzo sowie Johannes de Grocheio oder Athanasius Kircher, beständig in der Tradition der *ars musica*.

25 Zu Augustinus, De mus. I.IV.5, cf. Keller, Augustinus, S. 79 mit Anm. 15, der betont, dass die Nachtigall als Sinnbild dafür zu lesen ist, dass sich der Mensch vom Tier unterscheidet, denn Wissen und Kenntnis besitzen nur «vernunftbegabte Wesen».

26 Zur Abgrenzung der Argumentation in *De musica* gegenüber der von Plinius in dessen *Naturalis historia* cf. Arbo/Arbo, *scientia*, und im Detail dazu das Folgende.

27 Augustinus, De mus. I.II.2: *scientia bene modulandi*; cf. hier auch Kap. VI.B.2.

28 Cf. oben Kap. V.B.2.

L[ehrer]. Es bleibt zu fragen, warum ‹Wissenschaft› zur Definition gehört.

S[chüler]. Ja, denn ich erinnere mich, daß die Ordnung dies verlangt.

L. Antworte also, ob dir eine Nachtigall im Frühling die Stimme gut abzumessen scheint: Denn ihr Gesang ist sowohl zahlhaft als auch wunderschön, und wenn ich mich nicht täusche, paßt er auch zur Jahreszeit.

S. So scheint es durchaus.

L. Aber ist sie denn jenes freien Lehrfachs kundig?

S. Nein.

L. Du erkennst also, daß der Begriff ‹Wissenschaft› in der Definition unbedingt notwendig ist?

S. Allerdings.

L. Scheinen dir nicht all jene ebenso beschaffen zu sein wie diese Nachtigall, die zwar von einem gewissen Instinkt geleitet richtig singen, dies also zahlhaft und schön tun, die aber, wenn sie nach diesen Rhythmen oder den aus hohen und tiefen Tönen gebildeten Intervallen gefragt werden, gleichwohl nicht antworten können?

S. Ich halte sie für sehr ähnlich!

(De mus. I.IV.5)

(M[agister]. *Restat ut quaeramus cur sit in definitione scientia.* / D[iscipulus]. *Ita fiat: nam hoc flagitare ordinem memini.* / M. *Responde igitur, utrum tibi videatur bene modulari vocem luscinia verna parte anni: nam et numerosus est et suavissimus ille cantus, et, nisi fallor, tempori congruit* / D. *Videtur omnino.* / M. *Numquidnam liberalis hujus disciplinae perita est?* / D. *Non.* / M. *Vides igitur nomen scientiae definitioni pernecessarium.* / D. *Video prorsus.* / M. *Dic mihi ergo, quaeso te, nonne tales tibi omnes videntur, qualis illa luscinia est, qui sensu quodam ducti bene canunt, hoc est numerose id faciunt ac suaviter, quamvis interrogati de ipsis numeris, vel de intervallis acutarum graviumque vocum, respondere non possint.* / D. *Simillimos eos puto.*)

Was Augustinus hier am Beginn einer ausführlichen Argumentation vorstellt, ist die klare Differenzierung von praktisch Musizierenden und jenen, die sich auch und vor allem theoretisch mit den Grundlagen der *musica* auseinandersetzen. Ohne *scientia* nämlich wäre *musica* bereits durch das Zusammenwirken von Ohr (*sensus*) und entsprechenden Fingerübungen (*imitatio/consuetudine*) zu erreichen. Die Nachtigall singt zwar – von den Sinnen geleitet – durchaus gut (*sensu quodam ducti bene canunt*); diese Fähigkeit beruht aber nicht auf einem rationalen Vermögen, sondern, wie später erläutert wird, lediglich auf Nachahmung (De mus. I.IV.6: *ratione autem non utitur irrationale animal; non igitur habet artem: habet autem imitationem*). Obwohl die nicht mit Vernunft begabten Tiere aufgrund ihrer Sinne in der Lage seien, Rhythmen (*numeri*) zu erkennen und sich diesen entsprechend zu bewegen, sind sie – und dies macht den großen Unterschied zum Menschen aus – nicht fähig, diese basalen Rhythmen zu verstehen und intellektuell zu transzendieren (*interrogati de ipsis numeris [...] respondere non possint*). In einem zweiten argumentativen Schritt werden diese Eigenschaf-

ten der Tiere nun auf praktische Musiker übertragen: Schlimmer noch als die irrationalen Tiere, die sich schlicht nicht der Vernunft bedienen *könnten*, greifen die eigentlich ethisch und moralisch dazu verpflichteten Menschen – so lautet der Vorwurf – aus Bequemlichkeit oder niederen Beweggründen, wie Ruhm und Reichtum, nicht auf die Vernunft zurück.²⁹ Damit wird praktisches, mehr noch aber unverständiges Musizieren ganz eindeutig verurteilt; die intellektuelle Beschäftigung mit der Materie um ihrer selbst und um der göttlichen Wahrheit willen wird demgegenüber als edel und tugendhaft ausgezeichnet.³⁰ In diesem Zusammenhang wird ein Verständnis der Nachtigall greifbar, das für die Vorstellung der *musica*, schließlich aber auch für das jener Dichtung relevant wird, deren Produzenten sich als Nachtigall inszenieren: Es geht um den (potenziellen) Verweis des Nachtigallenbildes auf das Sänger-Rezipienten-Verhältnis mit starkem Bezug zu den ethisch-rationalen Konzepten der *musica*.

Mit dem Verweis auf die Fähigkeit der Nachtigall, gut singen zu können, gesteht Augustinus in *De musica* praktischen Musikern (*histriones* bzw. *cantores*) zwar zu, perfekt zu musizieren (dafür braucht er den Begriff *cantare*), spricht ihnen allerdings jedwede Kompetenz in Bezug auf die theoretische, essenzielle und in höchstem Maße intellektuelle *musica* ab.³¹ Das rationale Verständnis – den Einblick in die höchsten, theologisch relevanten Zusammenhänge – erlangt nämlich nur, wer sich ganz dem zweckfreien Studium hingibt und sich eher auf eine rezipierend-urteilende Position zurückzieht. Wenn ein praktizierender Musiker einmal etwas von *musica* verstehen sollte, müsse er dafür entsprechend geehrt werden; Ehre aber gebührt im Grunde allein dem am theoretischen Verstehen interessierten *musicus*. Mit dem Nachtigallenvergleich fokussiert Augustinus jedoch zunächst einmal auf den praktisch tätigen Musiker bzw. einen ganz spezifischen Aspekt: Im Hintergrund der Verwendung nämlich steht die stark philosophisch aufgeladene Ausprägung des Bildes, die bereits bei Plinius dem Älteren angelegt ist, der – vor allem für das Mittelalter bedeutsam – in der Natur eine

29 Die Theatermusiker (*histriones*) nämlich würden ihren Gesang nach dem Beifall des Publikums ausrichten, nicht aber nach der Wahrheit suchen; wenn also «einmal einer auftaucht oder gar aufgetaucht ist, [der seine Fachkenntnis um ihrer selbst willen und nicht wegen außerhalb davon angenommener Vorteile schätzt,] so dürften die Musiktheoretiker deswegen offenbar nicht verurteilt, wohl aber die Histrionen einmal geehrt werden» (De mus. I.vi.12: *quamquam si quis existit vel exstiterit, [qui artem suam propter seipsam, non propter extra posita commoda diligit,] non eo contemnendi musici, sed honorandi aliquando histriones possint videri*).

30 Cf. die Argumentation in De mus. I.vi.11 f.

31 Augustinus bezeichnet praktische Musiker entweder einfach allgemein als *cantores* oder, je nach Instrument, als *citharistas* (gemäß der verwendeten Kithara) oder *tibicines* (von der Tibia) usw. Cf. Kaden, Das Unerhörte, S. 67 ff., zu Etymologie und Semantik von Musik (griech. *musiké*).

Anleitung oder ein Vorbild für menschliches Wissen und Handeln ausmacht.³² Im zehnten Buch seiner *Naturalis historia* beschreibt er den wunderbaren Gesang der Nachtigall in allen Subtilitäten, wobei er auch das Singen ohne Pause erwähnt – bis zum Tode.³³ Die überaus detaillierte Beschreibung des natürlichen Gesangs aber – das muss entsprechend historisiert werden – läuft dabei auf eine direkt gegen die Stoiker und ihre absolute Naturanschauung gewendete Anthropomorphisierung hinaus.³⁴ Während der Gesang älteren Quellen zufolge einfach eine Gabe der Natur sei, betont Plinius gleich am Anfang seiner Ausführungen den überaus kunstvollen Charakter: Die Vögel hätten *una perfecta musica scientia* (Nat. Hist., Lib. X.43.81: «ein vollkommenes Verständnis von der *musica*»). Grundlage des vollkommenen Gesangs sei demnach eine regelrechte Wissenschaft, mit der sie ihre Kunst betrieben; und diese erlaube ihnen sogar, voneinander zu lernen. In einem zweiten Schritt erst würde der Mensch das Musizieren den Tieren abschauen und durch künstliche Apparate diese wiederum zu imitieren versuchen (cf. Nat. Hist., Lib. X.43.81). Bemerkenswert ist nun zum einen die starke Aufwertung der Natur und zum anderen die damit verbundene Bedeutung für die menschliche Natur (und Kultur). Die Argumentation zeigt indes, dass der Antike (wie auch später dem Mittelalter) Naturbeobachtungen und ihre Darstellung bzw. Wiedergabe oft zur Verhandlung übergeordneter Sachverhalte dienen.³⁵ Dadurch wird deutlich, dass das Bild der Nachtigall stets in lebhaften Diskurse eingebunden ist, welche die rein empirisch belegbaren, regelrecht naturwissenschaftlichen Fakten zur Nachtigall immer wieder transzendieren.

Augustinus, das wird schon in der bloßen Gegenüberstellung der Textpassagen deutlich, modifiziert die Funktion der Nachtigall nun wiederum gemäß seiner eigenen Aussageabsicht – jedoch im Hinblick auf deren irrationale Natur. Die Nachtigall, so gesteht der Kirchenvater ein, könne zwar einen Gesang produzieren, der durchaus *numerosus* und *suavissimus* sei; sie könne aber definitiv keine Wissenschaft (*scientia*) betreiben. Was Augustinus damit meint, wird dann

32 Das Werk des Plinius stellt eine der Hauptquellen bezüglich naturkundlichen Wissens für das Mittelalter dar. Cf. Art. «Plinius d. Ä. im MA», in: LexMA. Zu den philosophischen Hintergründen cf. Arbo/Arbo, *scientia*.

33 «Für die Nachtigall [ist] ein tönender Gesang [kennzeichnend] 15 Tage und Nächte ohne Pause, wenn das Laub dichter wird, was sie bewunderungswürdig macht. [...] Die [im Wettstreit der Vögel] Besiegte stirbt, da sie eher den Atem als das Singen aufgibt» (Nat. hist., Lib. X.43.81: *Luscinii diebus ac noctibus continuis XV garrulus sine intermissu cantus, densante se frondium germine, non in novissim[is] digna miratu ave. [...] Victa morte finit saepe vitam spiritu prius deficiente quam cantu*). Konrads Darstellung der Nachtigall aber ist wohl, nach Ehlert, Auffassung, S. 86 f. mit Anm. 22, auf Thomas von Cantimpré (De natura, 1225/40) zurückzuführen, da hier die Liebe zum eigenen Gesang zum Tode führt, nicht der Wettstreit.

34 Arbo/Arbo, *scientia*, S. 264 f.

35 Nach Arbo/Arbo, *scientia*, S. 262, sind die Ausführungen von Plinius stets «issus d'un substrat philosophique».

im Vergleich mit Musikern bzw. Sängern deutlich: Es gebe nämlich viele, die – wie die Nachtigall – auch ohne Verstand richtig singen; die aber nicht antworten könnten, wenn sie nach den die Wissenschaft bestimmenden Zahlen oder den ethisch-rationalen Grundlagen dieser göttlichen Lehre gefragt würden (De mus. I.IV.5). Weil aber Wissenschaft, Wissen und Verstand die Kunst (*ars*) regelrecht ausmachen, wird den unverständlich Handelnden allenfalls ein lediglich naturhaftes Vermögen (*natura*) zu-, die Kunst aber vehement abgesprochen, denn – so heißt es zunächst von den Tieren –: «Wer sich nicht der Vernunft bedienen kann, bedient sich nicht der Kunst» (De mus. I.IV.6: *Quisquis igitur ratione uti non potest, arte non utitur*). Das wird entsprechend auf jene Musiker übertragen, die sich bei ihrem Musizieren nicht der *ars musica* (sc. *scientia bene modulandi*) bedienen können oder wollen. Ganz ähnlich – wenngleich noch drastischer ins Bild gesetzt – verhält es sich im Übrigen, eben in einem sehr kurz gehaltenen Zwischenschritt, mit den unverständigen Hörern, die gleichfalls von den *musicis* unterschieden werden: Den *cantores* wird nämlich mit einem ignoranten Publikum im Grunde gleichsam das Vieh (*pecus*) gegenübergestellt, denn

wir beobachten doch auch, daß sich Elefanten, Bären und einige andere Tiere zum Gesang bewegen und daß Vögel an ihrem Gesang Gefallen finden.

(De mus. I.IV.5)

(*videamus elephantos, ursos aliaque nonnulla genera bestiarum ad cantus moveri avesque ipsas delectari suis vocibus.*)

Dabei handelt es sich quasi um jene, die den Nachtigallen gänzlich «ohne diese Fachkenntnis zuhören» (De mus. I.IV.5: *qui illos [den Nachtigallen] sine ista scientia libenter audiunt*). Auf diese ungebildeten, nur um den Genuss bekümmerten Rezipienten geht Augustinus auch nicht weiter ein, doch wird mit dem Vergleichsbild erneut betont, dass musikalisches Empfinden ganz natürlich ist und selbst die Tiere Wohlgefallen (*delectatio*) kennen.

Dem Schüler fällt es dann aber schwer, das herausgearbeitete, lediglich auf Nachahmung und Sinnestätigkeit reduzierte Singen der Vögel auf menschliche Musiker zu übertragen. Als der Lehrer noch einmal dezidiert nachfragt, ob der Vergleich von Instrumentalisten und Nachtigallen einsichtig ist, verneint der Schüler, da er bei den Nachtigallen nur die Natur wirken sieht (*natura*), bei den Instrumentalisten hingegen «eine Art Fachkenntnis» (*quamdam artem*) erkennt (cf. De mus. I.IV.6). Der Lehrer entwickelt dann eine weitergehende, auf den Verstand zielende Argumentation, in welcher er dem Schüler vor Augen führen kann, dass allein die wissenschaftlich begründete Tätigkeit rechtmäßig als Kunst

(*ars*) bezeichnet werden könne.³⁶ Die Natur aber ist ein Konzept, von dem Augustinus – auf der Grundlage der *ratio* – den Menschen immer wieder abhebt. Im Folgenden werden von daher ganz genau die naturhaften Fähigkeiten, wie sie auch die Tiere besitzen – das sind Erinnerungsvermögen (*memoria*), sinnliches Wahrnehmungsvermögen (*sensus*) und die Fähigkeit zur Nachahmung (*imitatio*) –, von den rational-vernunftmäßigen der *musici* unterschieden (De mus. I.v.10; cf. hier Kap. VI.B). Dabei wird die Wissenschaft (*scientia*) als ein ausnahmslos im menschlichen Geist (*anima*) verortetes Vermögen charakterisiert (De mus. I.iv.7). Der Unterschied von Mensch und Tier (bzw. tierähnlichen Menschen) liegt in der Fähigkeit begründet, sowohl die rationalen *numeri* zu verstehen, zu begreifen und intellektuell zu transzendieren als auch das Handeln rational zu ordnen bzw. – im Hinblick auf das Seelenheil noch bedeutsamer – Gott als Grund der Ordnung zu erkennen und anzunehmen (De mus. VI.xiv.46 ff.). Eine künstlich-künstlerisch ins Werk gesetzte Tätigkeit (ein *opus*) unterscheidet sich insofern vom Gegebenen (*natura*), als die Regeln (die Gesetze der *ratio*), die der Natur – im Sinne einer göttlichen Schöpfung – inhärent sind, vom Menschen erst erkannt werden müssen, bevor sie schließlich verständlich umgesetzt werden können.³⁷ Für den ausübenden Sänger jedoch ergibt sich (zumindest der Möglichkeit nach) noch eine weitere Differenzierung im Hinblick auf sein Tun: Dem angeborenen Vermögen, aufgrund der Sinne zu urteilen, steht nämlich nicht nur die *scientia* zur Seite, um in einem wissenschaftlichen Verfahren zu den notwendigen Regeln zu kommen, sondern auch die Inspiration.³⁸ Das aber hat im Grunde für die Rezeption kaum eine Bedeutung: Der süße Gesang, den die Sänger produzieren, muss ja in letzter Instanz von den *musici* beurteilt werden. Wie die Süße produziert wird, spielt entsprechend im weiteren Verlauf der Argumentation von *De musica* keine Rolle; erklärt wird sie als Resultat von Harmonie und Übereinstimmung (*concordia*), die sich der göttlichen Schöpfung verdankt (De mus. VI.viii.20). Der Fokus richtet sich demnach vor allem auf die rationale Bestimmung der Richtigkeit, wobei Rolle und Bedeutung des *musicus* klar definiert sind: Es geht um den rationalen Nachvollzug, um die Erkenntnis sowie die Beurteilung der zahlhaften Verhältnisse einer Erscheinung im *iudicium*, unab-

36 In erster Linie grenzt Augustinus die Kunst (*ars*) durch den Verstand (*ratio*) von der Nachahmung (*imitatio*) ab, Keller, Augustinus, S. 80, fasst die Argumentation in De mus. I.iv.6 wie folgt zusammen: «Würde man voraussetzen [...], daß jede Nachahmung Kunst und jede Kunst Vernunft (*ratio*) sei, dann müßte auch jede Nachahmung Kunst sein. Doch Vernunft könne man bei unvernünftigen Tieren nicht entdecken, deshalb verfügten Tiere auch über keine Kunst.»

37 Cf. auch hier Kap. V.A.

38 Cf. den Exkurs zur Inspiration in Kap. V.

hängig davon, ob die Erscheinung natürlichen Ursprungs ist oder künstlich bzw. künstlerisch erzeugt.³⁹

Die Bedeutung rationalen Erkennens wird bei Augustinus im Folgenden theologisch begründet: Ganz explizit setzt sich Augustinus mit dem Aspekt des Transzendierens des Sinnlichen im sechsten Buch auseinander.⁴⁰ Die Vernunft (*ratio*), als Höchstes der Seele, habe nämlich die einzigartige Fähigkeit, sich im Rahmen ihrer intellektuellen Tätigkeit selbst zu erkennen⁴¹ – und genau dieses Ziel zu erreichen unterstützt die *musica*: Es geht bei der *scientia* im Grunde um die Ausbildung des Urteilsvermögens der gottähnlichen Seele durch das ihr eigene Vermögen der Vernunft. Die vernünftige Seele hatte ja zuerst untersucht,

was «richtige Abmessung» sei, und hat erkannt, dass sie in einer bestimmten freien und auf den Zweck ihrer Schönheit gerichteten Bewegung bestehe. [...] Zuletzt [aber] betrachtete die Vernunft, welche Rolle die Seele (deren Spitze sie selbst ist) bei diesem Maßregeln und Tun, bei diesem Wahrnehmen und Bewahren spiele.

(De mus. VI.x.25)

(Ipsa enim [...] primo quid sit ipsa bona modulatio consideravit, et eam in quodam motu libero, et ad suae pulchritudinis finem converso esse perspexit. [...] Postremo attendit quid in his moderandis, operandis, sentiendis, retinendis ageret anima, cujus caput ipsa esset.)

Für Augustinus kulminiert dabei die Beschäftigung mit den musikalischen *numeri* in einem intellektuellen Urteil der Seele über die natürliche, unmittelbare Wahrnehmung der Sinne: Die der Schönheit zugrunde liegenden *numeri*, die das richtige Abmessen strukturieren und die Sinne zu genussvoller Wahrnehmung befähigen, werden in der göttlichen Seele – mithilfe der Vernunft – als (göttliche) Grundlage ewiger Wahrheiten bzw. des Genusses von Schönem erkannt und beurteilt. Aus der Beschäftigung mit den Gesetzmäßigkeiten der *numeri*, so ließe sich formulieren, geht durch eine besondere Bewusstheit der *ratio* letztlich eine Selbstreflexivität hervor, die, da die erkennende Seele im Mittelpunkt steht, den eigentlichen und geradezu göttlichen Inhalt dieser *scientia* darstellt. Dank der vernunftgeleiteten Erkenntnis bewegt sich die Seele dadurch schließlich auf

³⁹ Damit läuft die Argumentation bezüglich des Wahrgenommenen auch bei Augustinus auf die Bedeutung der Urteilskraft hinaus (cf. hier Kap. VI; dazu die Argumentation bei Boethius in De inst. mus. I.xxxiv).

⁴⁰ Nach Hentschel, *De musica*, S. XXVII, zeigt Augustinus im sechsten Buch von *De musica*, dass «nicht die sinnlichen Zahlen selbst zu verurteilen [sind], sondern nur die Hinwendung zu diesen Zahlen um ihrer selbst willen»; cf. De mus. VI.xiv.44–46.

⁴¹ Cf. hier Kap. VI.B.1 zu De mus. VI.x.25, wo sich die Vernunft auf sich selbst richtet «und betrachtet, was sie bislang getan hat» (Hentschel, *De musica*, S. XXV).

die erstrebenswerte Ruhe der Ewigkeit zu, denn «[d]ie Liebe zu den zeitlichen Dingen wird [nämlich nur] durch die Süße des Ewigen besiegt» (De mus. VI. XVI.52: *Non enim amor temporalium rerum expugnaretur, nisi aliqua suavitate aeternarum*).

Unbedingt beachtenswert ist in diesem Kontext zunächst die Süße (*suavitas*), die ja bereits den Gesang der Nachtigall auszeichnete. Hier nun führt Augustinus aus, dass die Süße der Ewigkeit, mit der Gott auch an anderer Stelle selbst beschrieben wird (De mus. VI.IX.23), weniger eine Geschmackserfahrung bedeutet als vielmehr Fülle und Überfluss im theologischen Sinne. Die Süße des Gesangs gefällt also, und der erlebte Genuss wird auf die Gleichheit (*aequalitas*) der *numeri* im süßen Gesang mit jenen in der gottgegebenen Seele zurückgeführt. Der Verstand sorgt jedoch zugleich dafür, dass die dem Schönen inhärente Gefahr einer falschen Liebe zum Irdischen umgangen werden kann. Da nämlich durch Gottes gnädigen Ratschluss nichts, das zahlhaft ist, «völlig der Schönheit entbehren» kann (De mus. VI.XVII.56: [*numeri*] *penitus vero carere pulchritudine non possunt*), wird die ewige Wahrheit im Sinnlichen erkannt – wenn sich der Mensch mithilfe der *musica* bemüht, diese Gesetzmäßigkeiten zu erkennen. Grundlage dieser Erkenntnisleistung jedoch sind – neben der *ratio* – unweigerlich die Tugenden, die in der Seele vorhanden sind und den gefestigten Status der Seele (auch in der Ewigkeit) gewährleisten.⁴² Dies scheint insofern von Bedeutung, als durch die vorgestellten Tugenden eine Klugheit (*prudentia*) erreicht wird, die der Seele den Weg zu Gott weisen kann:

Dorthin erhebt sie [sc. die Seele] sich [dann] durch Selbstbeherrschung, das heißt durch Hinwendung ihrer Liebe zu Gott, die *caritas* genannt wird, und durch Abwendung vom irdischen Dasein, mit der Tapferkeit und Gerechtigkeit einhergehen.

(De mus. VI.XVI.51)

(*Sed illud jam quaero, cum prudentiam superius eam esse constiterit inter nos, qua intelligit anima ubi ei consistendum sit, quo sese attollit per temperantiam, id est, conversionem amoris in Deum, quae charitas dicitur, et aversionem ab hoc saeculo, quam etiam fortitudo et iustitia comitantur.*)

Augustinus präsentiert somit einen ins Transzendente gerichteten Modus der Rezeption, der – ausgehend von den Tugenden der Seele – die menschliche Seele (durch ihre eigene Erkenntnisleistung) in ihrem Streben zu Gott und damit zum Guten unterstützt. Die Liebe ist ja bereits als der theologische Hintergrund des

⁴² Cf. De mus. VI.XIII.37–XVII.59, wo Klugheit (*prudentia*), Selbstbeherrschung (*temperantia*), Tapferkeit (*fortitudo*) und Gerechtigkeit (*iustitia*) genannt werden. Cf. dazu auch Hentschel, *De musica*, S. XXVII f.

anagogischen Moments in der *musica* thematisiert worden,⁴³ doch zeigt sich hier, dass das liebende Begehren nicht *per se* schlecht sein muss. Im Sinne der *caritas* geht es nämlich um ein Wissen-Wollen, das durch den Wissensinhalt legitimiert ist: Die *aequalitas* der *numeri* führt die Argumentation «zu moraltheologischen Ausführungen, deren Kern die Warnung ist, sich nicht vom Körperlichen beirren zu lassen und statt dessen das Göttliche anzustreben».⁴⁴ Damit bekommt die Musiktheorie hier eine ins Christliche gewendete, gleichzeitig fundamental soziale Dimension, da mit der *musica – sub specie veritatis* – «die nötigen moralischen Bedingungen und geistigen Voraussetzungen für ein echtes Erkennen der Wahrheit getroffen werden; das heißt Erkenntnis von Wirklichkeit jenseits selbsttäuschender Phantasiebilder und Phantasmen».⁴⁵ Das erschließt sich aufgrund der theologischen Argumentation im Hinblick auf Gott und die Seele zwar nicht unmittelbar aus den Inhalten, lässt sich aber im Kontext der Traktate sehen: Augustinus wendet sich ganz dezidiert an jene, die den katholischen Glauben gegen die Häretiker verteidigen sollen (De mus. VI.XVII.59: *refellendorum haereticorum*) – eine Funktion, die in der Spätantike mehr war als nur spekulative Theorie.⁴⁶

Im Nachtigallenbild wird demnach ein komplexes Konzept gefasst: Den natürlich schönen und zahlhaften Gesang (der Nachtigall), dessen Gesetzmäßigkeiten von Gott kommen und der mithilfe der natürlichen Sinne erfasst (und [re-]produziert) werden kann, rezipiert der *musicus* auf einer rationalen Ebene, die nur dank der menschlichen Seele erreicht werden könne. Im zweckfreien Streben nach dem Wahren und Ewigen erkennt die tugendhafte Seele dann sowohl im Schönen als auch im eigenen Vermögen, dieses Schöne überhaupt erkennen zu können, ihre Liebe zum ewigen Gott (es wirken also *amor* und *caritas*). Die Transformation der irdischen Liebe bzw. des Strebens der Seele (*amor*) zu einer exklusiven Hinwendung zu Gott (*caritas*) stellt somit eine entscheidende Aufwertung der Rezeptionshaltung dar. Durch die Autorität der Bibel (durch die Zehn Gebote und vor allem die Passagen im ersten Johannesbrief)⁴⁷ wird die «Suche nach Wahrheit» theoretisch auf Gott gelenkt, da die Seele nur hier wirklich Ruhe finden könne. Dass das Konzept der *caritas* noch einmal im Kontext

43 Cf. hier Kap. VI.B.

44 Hentschel, *De musica*, S. XXVI.

45 Keller, Augustinus, S. 291. Damit wird hier eine Art der Aufklärung betrieben, die (cf. Bourdieu, Unterschiede) auf der strukturierenden Funktion strukturierter Strukturen basiert: Das theoretisch geordnete und göttlich legitimierte Wissen schafft, über die Appropriation und in der Anwendung, eine ihm entsprechende Ordnung.

46 Cf. Hentschel, *De musica*, S. XIX: Der richtige Glaube wird hier, gegen die rhetorische Bildung von Nicht-Christen, durch eine adäquate und rational-theologisch begründbare Form untermauert. Die platonische Begründbarkeit von Qualität führt somit zu einer genuin christlichen Erklärbarkeit von Schönheit.

47 Die zehn Gebote nach Ex. 20,2–17 und Dtn. 5,6–21; Johannes schreibt: «Wer die Welt liebt, hat die Liebe zum Vater nicht» (1 Joh. 2.15); siehe hier schon Kap. V.C.

des Nachtigallengesangs aufgegriffen wird, liegt an der spezifisch christlichen Deutung der Schönheit (*suavitas*), die eben regelrecht paradigmatisch im Gesang der Nachtigall aufscheint. Entsprechend kann die Musiklehre Augustins als Amalgamierung der neuplatonisch-pythagoreischen Tradition mit den Glaubensgrundsätzen der katholischen Kirche angesehen werden.⁴⁸ Die platonische und eigentlich schon (sogar mehr noch) pythagoreische Vorstellung der Musik als Ordnung verbindet Augustinus mit dem christlichen Gedanken von der Musik als Liebe und synthetisiert das zu dem genuinen Liebeskonzept, das auf Ordnung beruht.⁴⁹ Die *ars musica* ermöglicht es durch den diskursiven Einfluss auf die Rezeptionshaltung, bestimmte Erscheinungen regelrecht zu sanktionieren. Durch die Verbindung zum Wohlgefallen und also zum tatsächlichen Genussempfinden der Menschen lässt sich hier schon die praktische Bedeutung der Theorie erkennen, um die es im Folgenden noch ausführlich gehen soll: Die *ars musica* ist keine metaphysisch-spekulative Theorie ohne Bezug zur Realität. Wie auch bei der philosophischen Ästhetik ist der Gegenstand ebenso konkret wie die Wechselwirkung von Theorie und sozialer Praxis. Allerdings steht hier zwangsläufig die rationale menschliche Seele immer im Mittelpunkt. Grundlegend für eine entsprechende Inszenierung der Nachtigall ist demnach – auch über die Verwendung bei Augustinus hinaus – die Vorstellung, dass der Vogel perfekt und nahezu göttlich singt. Dies kann allein durch die Süße signalisiert werden, die den Gesang an theologische Konzepte anbindet, dabei jedoch vornehmlich eine sinnliche Komponente enthält.⁵⁰ Der verständige Rezipient hingegen erkennt die Bedeutung im zahlhaften Gesang, versteht ihn und kann ihn – gemäß antik-mittelalterlicher Musikanschauung – dank des Göttlichen seiner Seele zu höheren Wahrheiten hin transzendieren. Der Genuss, der sich an diese Beurteilung anschließen kann, ist dann ein doppelter: Zuerst erfreut natürlich die Erkenntnis, dass Gott Ursprung der Schönheit ist. Das erfreut die Seele, nicht die Sinne. Ferner darf auf der Grundlage dieser Erkenntnis das als wahrhaft schön Erkannte – dessen Angemessenheit rational gewährleistet und legitimiert ist – letztlich doch mit den Sinnen genossen werden (De mus. I.IV). Nicht also das Irdische *per se* ist schlecht, wie die Auseinandersetzung mit *De musica* geradezu paradigmatisch verdeutlicht, sondern nur das Falsche und Schädliche, das näm-

48 So schon Hammerstein, Musik, S. 120.

49 Der *musicus* liebt, was er als richtig zu lieben erkannt bzw. gelernt hat, nämlich die göttliche Ordnung des wahrhaft Schönen. Spitzer, Ideas, S. 20, verweist darauf, dass Augustinus die platonische Identifikation von Musik und Ordnung mit der christlichen von Musik und Liebe in seiner Musiktheorie zu der von Ordnung und Liebe vereint. Doch ist diese Verbindung gedanklich bereits bei Origenes angelegt (einem christlichen Theologen des 3. Jahrhunderts), der Gott als «Harmonizing Consonance» (*symphonon*) bezeichnet hatte (cf. Spitzer, Ideas, S. 20).

50 Cf. hier Kap. IV.

lich, was sich nicht durch ein im Studium der *musica* geschärftes *iudicium* des *musicus* rational begründen lässt.

2. Konrad von Würzburg: *Trojanerkrieg*

Besonders interessant sind diese Überlegungen folglich, deshalb sind sie in dieser Ausführlichkeit dargestellt worden, für Betrachtungen zum Wert der höfischen Dichtung, in welcher die Nachtigall häufig als Motiv, Metapher oder Symbol verwendet wird. Bei der Fülle und Vielfalt von Nachtigallenbildern in mittelalterlicher Dichtung lassen sich als kleinster gemeinsamer Nenner im Grunde zwar nur der perfekte Gesang und das Frühjahr ausmachen, in gewisser Weise noch (durchaus aber mit Einschränkungen) die Liebe;⁵¹ die individuellen Züge des Bildes jedoch sind beinahe so zahlreich, wie es Zeugnisse gibt: Neben der Nachtigall als Botin des Frühljahrs und/oder der Minne,⁵² neben der gesanglichen Spitzenposition im Tierreich bzw. dem dadurch auch für Menschen außerordentlich ansprechenden Gesang⁵³ kann auch (sehr selten allerdings) der antike Mythos von Philomela zur Akzentuierung möglicher Aussagen im Zusammenhang mit der Nachtigall genutzt werden.⁵⁴ Das aber soll gar nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden, denn der Fokus soll auf die Nachtigallenvergleiche in den beiden großen Prologen Konrads gerichtet werden. Zwar sind Romane dafür in der Regel deutlich weniger ergiebig als etwa der Minnesang;⁵⁵ die Verbindung von Singvogel mit Dichtung und Gesang aber spielt auch hier eine mitunter entscheidende Rolle. Und eine besonders aussagekräftige Aktualisierung findet sich eben bei Konrad:⁵⁶ Die Nachtigall bezieht er mehrfach auf sich und setzt sie in seinem Œuvre an zahlreichen Stellen (in ganz unterschiedlicher Verwendung) ein. Neben der stark topischen Ausrichtung in seinen Liedern und Sprüchen⁵⁷ hat vor

51 Allgemein Pfeffer, Change, bzw. dies., Spring, und Luff, *philomena*, sowie zur historischen Tradition des Mythos Behmenburg, Philomela. Cf. Leach, Birds, oder Page, Owl, zum musiktheoretischen Hintergrund, und zur mittelhochdeutschen Dichtung Baisch/Trinca, Tod, oder Obermaier, Nachtigallen, und zuletzt Roling, *luscinia*.

52 Cf. Baisch/Trinca, Einleitung.

53 Cf. Leach, Birds, oder Obermaier, Nachtigallen, und explizit zur Nachtigall bei Konrad von Würzburg cf. Kokott, Autor, S. 75 f., sowie intensiv Ehlert, Auffassung.

54 Cf. bes. Behmenburg, Philomela, oder Roling, *luscinia*.

55 Obermaier, Nachtigallen, S. 333.

56 Obermaier, Nachtigallen, S. 332 f., und Kokott, Autor, S. 75 f., oder Boesch, Kunstanschauungen, S. 152 f., und Kartschoke, Elfenbein, S. 52–56, sowie Coxon, presentation, S. 112 f. (zum PM) und 116 f. (zum Troj.), oder Haug, Literaturtheorie, S. 358 f. (zum PM).

57 Die Nachtigall als bester Singvogel im Mai lässt sich an sieben Stellen in den Liedern finden (nach der MHDDBD). Cf. auch die Verwendung im *Engelhard* (Vers 3164, mit der singenden Nachtigall als *wahtaerinne* der Liebenden) oder in der *Goldenen Schmiede* (GS 133, wo

allem die (in gewisser Weise an moderne *L'art-pour-l'art*-Konzeptionen erinnernde)⁵⁸ Darstellung ausgerechnet in seinen umfangreichsten Romanen eine bereits breite Forschungsdiskussion gezeitigt.⁵⁹ Der Bezug zum Singvogel, den Konrad sowohl im *Partonopier* als auch im *Trojanerkrieg* bemüht, muss etwas Einzigartiges geleistet haben, denn er war in dieser Prägung sogleich für nachfolgende Dichter ausschlaggebend:⁶⁰ Für das Selbstbild des Sängerdichters ist sicherlich der Bezug zum vollkommenen Gesang bedeutsam; für den Künstler hingegen (im Sinne des mittelalterlichen *artifex*) müsste die implizite Suspension der *ratio* jedoch geradezu nachteilig erscheinen. Es lohnt also ein intensiver Blick auf Konrads Inszenierungen, die den literarisch versierten Berufsdichter zur besten Sängerin der Natur in Beziehung setzen.

Im *Partonopier* zieht Konrad zunächst den wunderbaren Sang der Nachtigall als Bild für die Fähigkeiten eines kunstreichen Mannes heran, wobei der Vergleich darauf abzielt, dass der selbstgenügsame Künstler – dem Vogel vor allem darin gleich – nicht auf ein Publikum angewiesen sei.⁶¹

*in holze und in geriuten
diu nahtigale singet,
ir sanc vil ofte erklinget,
dâ niemen hoeret sînen klanc;
si lât dar umbe niht ir sanc
daz man sîn dâ so lûtzel gert:
si hât in selber alsô wert*

*und alsô liep tag unde naht
daz si durch wûnneclîchen braht
ir lîbe grôzen schaden tuot:
wan der dunket si sô guot
und alsô rehte minneclîch
daz si ze tôde singet sich.*

(PM 123–34)

(Im Wald, wo niemand es hört, erklingt oft ihr Gesang. Obwohl man sich so wenig danach sehnt, unterlässt sie das Singen nicht. Ihr Gesang ist ihr selbst über die Maßen wichtig, so dass sie sich um der Schönheit willen großen Schaden zufügt: Der Gesang erscheint ihr so gut und lieblich, dass sie sich zu Tode singt.)

Verbunden mit einer absolut konsequenten Gesangsdarbietung, die – wie in den Darstellungen durch Plinius und Thomas Cantimpratensis (*Liber de natura rer-*

Konrad sein Dichten gegenüber einem Weisen in Analogie zum Kuckuck beschreibt, der im Mai mit der Nachtigall konkurrieren möchte).

58 Wörtlich Kokott, Autor, S. 77, der etwa von «(relative[r]) Autonomie» spricht.

59 Cf. dazu Ehlert, Auffassung, S. 79 f.

60 Cf. Boesch, Kunstanschauung, S. 152.

61 Cf. Ehlert, Auffassung, S. 82.

um, zweites Viertel 13. Jahrhundert)⁶² – das eigene Wohlergehen hintanstellt, erfolgt eine Verabsolutierung der *kunst*, wobei als *tertium comparationis* zwischen einem *künsterîchen* Mann und der *nahtegal* das Wohlgefallen am eigenen Tun gelten kann. Der Rückzug auf die eigene Fähigkeit sowie den Genuss als letztgültige Instanz scheint gänzlich vom Publikum zu abstrahieren. Über den Kontext aber wird letztlich doch ein Bezug zu den Rezipienten hergestellt: Mehrfach wird betont, dass die Ausübung *edler kunst* (PM 102, 111 etc.) von jenen bzw. unbedingt *für jene* mit *tugende rîchem sin* (PM 161: «mit moralisch-ethischer Einsicht») aufrechterhalten werden muss. Konrad bezieht das Vergleichsbild der Nachtigall nun auf ebenjenen (allgemeinen) Mann, der sich auf solch eine quasi adlige *kunst* versteht; damit verpflichtet er diesen aber zugleich zur Kunstausübung, denn das eigene Gefallen gilt ihm bereits als stellvertretendes Urteil für ein potenzielles Publikum:

*Hie mag ein künste rîcher man
bild unde bîschaft nemen an,
sô daz er künste niht enber
durch daz man ir sô lützel ger
und alsô kleine ruoche.
der sine kunst niht suoche
dur tugende rîches herzen site,
sô mache im selben doch dâ mite*

*fröud unde kurzewile guot,
durch sinen frien hübeschen muot
sing unde spreche zaller zît.
swaz liste in sinem herze lît,
den versmahe durch daz niht,
daz man die kunst sô kûme siht
mit willeclichen ougen an.*

(PM 135–49)

(Hieran [an Konrads eigenem Dichterverständnis] kann sich ein verständiger Mann ein Vorbild nehmen, so dass [auch] er nicht auf verständiges Handeln verzichtet, obgleich man es überaus gering achtet. Wenn man auch den Verstand nicht wegen der Tugenden bemüht, so kann man sich doch gut dadurch unterhalten, gegen Verdruss jederzeit dichten. Welche Fähigkeit auch immer im Herzen verborgen ist: Die verschmähe man nicht darum, dass man ihrer nur wenig begehrt.)

Allein, es sind sehr wenige, die ein so starkes Interesse an Kunst haben, dass sie den beschwerlichen Weg in die wilde Natur auf sich nehmen (PM 122 f.: dass sie die Nachtigall *in holze und geriute* aufspüren); dennoch – so die positive Bilanz im Übergang zur Gönnernennung⁶³ – *vindet man diu liute noch / die durch ir*

⁶² Auch Thomas, der Plinius nennt und zitiert, stellt den tödlichen Wettstreit der Nachtigallen heraus, in welchem die Vögel «eher das Atmen als das Singen aufgeben» würden (De natura, V.108: *Certant enim inter se palamque animosa contentio est, ita ut victa morte sepe finiant vitam, spiritu prius deficiente quam cantu*). Cf. Ehlert, Auffassung, S. 87.

⁶³ Auch vom Gönner Peter Schaler heißt es ja, er sei *sô tugentlichen gartet / daz sin gemüete wartet / ûf guot getihte gerne* (PM 169 ff.: «so tugendhaft, dass er bereitwillig auf gute Gedichte wartet»).

tugende rîchen sin / niht werfent guot getihte hin (PM 160–2: «findet man doch Leute, die so verständig sind, dass sie gute Dichtung nicht ignorieren»). Dessen ungeachtet, so empört sich der Dichter weiter, gelingt es der Konkurrenz (den qualitativ deutlich unterlegenen, allerdings omnipräsenten Lerchen), potenzielle Rezipienten für sich zu gewinnen (PM 68–85) – wobei diese Rezipientengruppe von Konrad als *tumbe liute* bezeichnet wird (PM 121: «Ignoranten»), denen es an der für die adäquate Rezeption von (Konrads) tugendvermittelnder Dichtung wesentlichen *bescheidenheit* bzw. den vorausgesetzten Tugenden fehle (cf. PM *passim*).

Ein ähnliches Vergleichsbild entwirft Konrad auch im *Trojanerkrieg*, wobei als größter Unterschied zunächst das Fehlen des Todesmotivs gelten kann. Der Fokus aber richtet sich erneut auf das künstlerische Vermögen (Troj. 193: *sanc*; 207: *list*), das gegen ein mangelndes Publikumsinteresse verteidigt wird. Der Dichter betont:

*ich tæte alsam diu nahtegal,
diu mit ir sanges dône
ir selben dicke schöne
die langen stunde kürzet.
swenn über si gestürzet
wirt ein gezelt von loube,
sô wirt von ir daz toube
gevilde lûte erschellet.
ir dôn ir wol gevellet,
dur daz er trûren stæret.*

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

(Troj. 192–209)

(Ich würde es wie die Nachtigall machen, die sich mit ihrem Gesang selbst so schön die Zeit vertreibt. Bietet ihr ein Laubdach Schutz, erklingt von ihrem Gesang die stumme Wildnis. Ihr Gesang gefällt ihr, weil er gegen die Traurigkeit hilft, so gut; ob sie da jemand hört, das ist ihr ebenso gleichgültig wie die Frage, ob es jemanden gebe, der sie gut hören könnte. Seht, so [wie die Nachtigall] will und soll ich nicht darum von meiner Kunst ablassen, dass es nur so wenige sind, die mein Gedicht richtig verstehen.)

Analog zum *Partonopier* wird hier der *sanc* unabhängig vom Publikum produziert, wobei erneut Wohlgefallen, Genuss und Unterhaltung als entscheidende Faktoren für den vom Produzenten selbst beurteilten *sanc* in den Vordergrund gerückt werden. Doch ist darüber hinaus festzustellen, dass Konrad nun den Vergleich ganz unmittelbar auf sich bezieht. Während er im *Partonopier* (noch) ganz allgemein von *der* Nachtigall spricht, bezieht er das Verhalten des Singvogels hier auf sein eigenes Singen. Eine noch wesentlichere Änderung lässt sich allerdings im Kontext ausmachen, denn Konrad betont mehrfach und ausführ-

lich die göttliche Gnade als herausragendes Merkmal für die Ausübung der Dichtkunst (Troj. 77: *gotes gunst*, Troj. 90: *got*, Troj. 98: *trehtin* etc.; cf. hier den Exkurs zur Inspiration in Kap. V). Dadurch wird der Sang aber nicht nur deutlich in theologischer Hinsicht aufgewertet, sondern zugleich auch aus der Sphäre der erlernbaren Künste enthoben – Singen wird zu einer gottgegebenen, natürlichen Fähigkeit der auserwählten, wesentlich höfisch sich inszenierenden Dichterpersönlichkeit.⁶⁴ Das Wissen, das in der Regel die Kunst (*ars*) auszeichnet (cf. hier Kap. V), wird hier nicht auf *scientia* und menschliche *ratio* zurückgeführt, sondern unmittelbar auf Gott. Die Inspiration des natürlichen Sängers garantiert die Gültigkeit der Dichtung jenseits strenger Wissenschaft und erlernbarer Regelmäßigkeit. Dadurch aber, dass Konrad seine Kunst (sc. seinen *list* bzw. letztlich seinen *sanc*) mit dem Nachtigallenvergleich im Natürlichen gründet, kann die Natur hier zur Kunst bzw. Kunst zur Natur erklärt werden: Die göttliche Ordnung des Kosmos wird unmittelbar im *sanc* reproduziert, so dass sich mit der naturhaften Nachschöpfung der göttlichen *ratio* das Ziel der Kunst (*ars*) realisiert. Was Konrad mit dieser Inszenierung letztlich leistet, die sich konzeptuell (also *mittelbar*) an Vorstellungen orientiert, die auch bei Augustinus zum Tragen kommen, ist die geschickte Entkoppelung des Dichtens (sc. der Produktion sprachlicher Äußerungen von besonderer Qualität) von jedweder Form absoluter Regulierbarkeit und gleichzeitig Rückbindung seines naturhaften Singens an jene ursprüngliche göttliche Ordnung, die im Schönen zu erkennen dem verständigen *musicus* obliegt.

Während Augustinus – in seiner philosophisch-theologischen Anleitung zum guten Abmessen – mit dem wahrhaft schönen Gesang der Nachtigall auf den theoretischen Kunst- bzw. Wissenschaftscharakter der *ars musica* deutet und von dort her den *musicus* profiliert, bezieht Konrad die Qualitäten des Vogels zunächst auf sein eigenes Singen. Dennoch geht es auch ihm um eine richtige Rezeption bzw. um die richtige Rezeption seines Werkes, wobei die Rezeption allerdings nicht in eine spirituelle Liebe überführt wird. Die Konzentration liegt eindeutig – das machen die Begrifflichkeiten im Text deutlich – auf der rationalen Komponente der Beurteilung des nachtigallenhaften Gesangs. Der göttlich inspirierte Autor hat zwar – denn er ist ebenso Produzent wie durch das (eigene) Tun erfreuter Rezipient – durchaus teil an der *ratio* (am *lógos*); im Rückzug auf die (sich selbst) genießende Rezeptionshaltung fungiert er jedoch eher als Medium: Er scheint zwar so weit verständig, dass er seinem eigenen Sang etwas abgewinnen kann (und nicht zuletzt erklärt er seinen *sanc* zur *kunst*); sein Urteil aber läuft vor allem auf Genuss hinaus.⁶⁵ Die intellektuelle Wahrnehmung, das heißt die wahrhaft ver-

⁶⁴ Cf. den Exkurs zur Inspiration in Kap. V.

⁶⁵ Im *Partonopier* heißt es: *daz ich lange stunde / mit herzen und mit munde / mir selben kürzen müeze* (PM 153 ff.: «dass ich mir selbst Langeweile mit Verstand und Gesang kürzen

ständige Beurteilung, wird hingegen ausschließlich auf die Rezipienten konzentriert. Durch den Vergleich gilt also nach wie vor ein Vis-à-vis von Produzent und Rezipient in der inszenierten Rezeption – mit einer deutlichen Aufwertung des Letzteren, die mit der Betonung von *bescheidenheit* und *tugenden* deutlich an den *musicus* erinnert, der beurteilt, ob richtig abgemessen wird.⁶⁶ Strukturell lassen sich somit zwar einigermaßen klare Parallelen zwischen der Bedeutung der Nachtigall bei Konrad und dem Kirchenvater ziehen; die Darstellung bei Konrad aber muss nicht aus unmittelbarer Lektüre von Augustins *De musica* resultieren:⁶⁷ Vorstellbar wäre eher, dass das konkrete Autor-Rezipienten-Verhältnis eine dem Bild der perfekt singenden Nachtigall (bei stets möglicher Topik) inhärente Komponente darstellt, die vom Dichter je nach Aussageabsicht (und Kenntnis) aktualisiert werden kann.⁶⁸ Im Spannungsfeld von Kunst und Natur, Form und Inhalt sowie Tugend und Minne gilt wohl, dass dem verständigen Rezipienten der artifizielle Sang des Dichters wie ein durch göttliche Gnade und Liebe initiiertes Naturereignis scheint, dessen moralisch und theologisch erhebende Wirkung – obgleich die Funktionsweise der grundlegenden, affizierenden *musica* letztlich unbegreiflich bleibt – ganz bewusst wahrgenommen und aus Liebe zur Liebe gleichsam selbstlos zu einer bessernden Einsicht transzendiert wird. Konrad kann durch den Vergleich mit der Nachtigall sein Können gemäß einer elitären, aber durchaus bekannten Tradition und gleichzeitig die Rezipienten seiner Dichtung in eine intellektuell-moralische Spitzenposition versetzen.

Der Bezug der Dichtung des Mittelalters zu rationalen Fähigkeiten, der sich vor allem aufgrund bestimmter Begriffsfelder diagnostizieren lässt,⁶⁹ ist in der Forschung bereits gesehen und immer wieder betont worden. Entsprechende Untersuchungen legen den Fokus aber für gewöhnlich auf die Dichter und Sän-

darf»); und im *Trojanerkrieg* bewirkt der Gesang, dass er dem Sänger *die langen stunde kürzet* (Troj. 195).

⁶⁶ Mit der Betonung göttlicher Inspiration rückt Konrad von jenen Darstellungen ab, die der Nachtigall, etwa bei Plinius oder Thomas Cantimpratensis, gerade (rationale) *scientia* zusprechen (De natura, V.108: *Demum in illo miramur perfectam musice scientiam*).

⁶⁷ *De musica* zeigt in aller Deutlichkeit die Möglichkeit, bestimmte Vorstellungen mit dem Bild der Nachtigall zu verbinden. Die poetisch-poetologische Aktualisierung bei Konrad zeigt wiederum eine Möglichkeit, im Rahmen der höfischen Kultur eine analoge Dimension zu aktualisieren und zu vermitteln. Es geht also um jenen «Zusammenhang der Bildungswelt, der Welt der Texte, [...] den Zusammenhang der Kommunikation, des sozialen Umgangs, der Festlichkeit und des Gesprächs», eine Welt, die, wie Lutz, Einleitung (2005), S. 2, festhält, weit schwerer greifbar ist als konkrete materielle Zeugnisse. Cf. dazu auch Wetzels, Konvention, bes. S. 528 f.

⁶⁸ Zum Einfluss der geistlich fundierten Musiktheorie auf Konrads Darstellung seiner Kunstfertigkeit und seines Publikums cf. Scherbaum, Auffassung, bes. S. 333, der in der «theoretische[n] ›Theologisierung‹» einen Autoritätsgewinn der weltlichen Literatur ausmacht.

⁶⁹ Cf. Trier, Wortschatz.

ger:⁷⁰ Das Selbstverständnis der mittelalterlichen Dichter – wie es unmittelbar aus den Inszenierungen abgeleitet werden kann – gründe sich zum Teil auf Inspiration (und damit auf eine Kunstfertigkeit, die von Gott komme); wesentlicher noch aber sei, dass dem Vermögen zu singen in der Regel *sin* (Verstand) zugrunde liege. Hier ist allerdings eine doppelte Ausrichtung der Bedeutung nachweisbar: Dem weit gefassten *sin* als Gesinnung, Plan, Absicht oder «Gesamtheit und besondere Richtung der Gemütskräfte» steht «die intellektuelle Seite, der Verstand, *ratio*, der engere Verstandesbezirk» gegenüber.⁷¹ In diesem Spannungsfeld aber erweist sich der Dichter in der Regel als Künstler, der mit seiner *ratio* das Wahre und Richtige erkennt und auf die richtige Art und Weise in einem wahrnehmbaren *opus* präsentiert. Dem Dichter steht dabei immer noch der (ideale) Rezipient gegenüber – fassbar zumeist in den Inszenierungen der Gönner. Und das gilt folglich sogar für die an absolute Kunst gemahnenden Inszenierungen bei Konrad von Würzburg: Seine Gönner (die erlesenen Rezipienten seiner Dichtkunst mithin) zeichnen sich dabei vor allem durch ihre *bescheidenheit* aus (ihr kritisches Urteilsvermögen).⁷² Die Erzählung von Partonopier und Meliur hebt entsprechend mit dem Verweis auf den Nutzen von Dichtung an (*prodesse*); dabei wird besonders den jungen Rezipienten die Auseinandersetzung mit Dichtung als bereits kluge Entscheidung vorgestellt:

*Ez ist ein gar vil nütze dinc,
daz ein bescheiden jungelinc
getihte gerne hoere
und er niemen stoere,
der singen unde reden kan.*

(PM 1–5)

(Es ist von großem Nutzen, wenn ein kluger junger Mensch gern Gedichte hört und er niemanden stört, der zu singen und zu reden versteht.)

⁷⁰ Cf. (je mit Bezug zu Konrad) Boesch, *Kunstanschauung*, S. 113–125, oder Kellner, *Meisterschaft*.

⁷¹ Boesch, *Kunstanschauung*, S. 118. Diesen Aspekt übersieht Cramer, *sinne*, der den *sin* im modernen Sinne von Sinn und (inhaltlicher) Bedeutung versteht, so dass er mit Ulrich von Singenberg die rhetorische Frage *waz hilfet âne sinne kunst* (anstatt dem Verstandesbezug nachzugehen) als Reaktion auf klangorientierte Dichtung wertet; cf. hier Kap. V.B.2.

⁷² Das mittelhochdeutsche *bescheidenheit* entspricht dem lateinischen *discretio* («Unterscheidung» oder «Fähigkeit, zu unterscheiden»). Cf. Art. «*bescheidenheit*», in: *Lexer*, sowie Art. «*Bescheidenheit*», in: DWB. Krause, *Das Eine*, S. 29, hält dazu fest: «Die *bescheidenheit* (dem lateinischen *discretio* als Unterscheidungsvermögen entsprechend) aber ist eine hohe Tugend, ein besonderes intelligibles, zugleich auch ethisches Vermögen. Sie gründet im Wissen um das rechte Tun, sie weiß um das *Gute*».

Die Jungen sollen also zu ihrem Vorteil den Dichtern lauschen, woraus folgt, dass im Grunde bereits der Umgang mit Dichtung den *bescheiden jungelinc* ausweisen könnte. Dem setzt Konrad allerdings entgegen, dass der *jungelinc* nur dann als *bescheiden* gelten könne, wenn er tatsächlich *bescheiden* sei und gute Dichtung schätze bzw. (an-)erkenne: Das Urteilsvermögen in Bezug auf gut und schlecht, das eigentlich Unterscheidungen treffen sollte, wird also vornehmlich durch das definiert, was jemand überhaupt als gut und schlecht (an-)erkennen kann.⁷³ Das heißt: Die Evidenz von Gutem und Schlechtem resultiert aus dem Normen- und Wertsystem, über das die Urteilenden (aus welchen Gründen immer) verfügen. Auch im *Trojanerkrieg* obliegt das Urteil in Bezug auf Dichtung letztlich den Rezipienten. Leider aber – das betont Konrad explizit – gebe es nur noch wenige, die zu einer vernünftigen Einschätzung von wahrhaft schöner Dichtung in der Lage seien; viel eher müsse festgestellt werden, dass

*die wilden junges muotes
an der bescheidenheite sint
sô toup und alsô rehte blint,
daz guotiu rede und edel sanc
si dunket leider alze kranc,
swie si doch sîn ein künstic hort.*

(Troj. 142–7)

(Die unruhigen jungen Leute sind in Bezug auf ihr Urteilsvermögen so mit Blindheit geschlagen, dass ihnen gute Gedichte und edler Sang unwert erscheinen, obwohl sie doch einen klugen Schatz darstellen.)

Den eigentlichen Wert der Dichtung verkennen somit jene, deren Urteilsfähigkeit eingeschränkt erscheint. Das Urteil in Bezug auf seine Dichtung überlässt Konrad also dem Publikum, allerdings – so klug ist der sein Publikum inszenierende und umgarnende Dichter letztlich doch – bestätigt sich die Inszenierung verständiger Rezipienten, sobald seine Dichtung als gut anerkannt wird, das heißt im Grunde mit jeder verständigen Rezeption.⁷⁴ Aus der Inszenierung lässt sich somit ein Selbstverständnis des Dichters ableiten, das nicht zuletzt Auf-

⁷³ Das Werten in erworbenen Wertsystemen macht das grundsätzliche Paradox des Geschmacks als individuellen Orientierungssinn im Sozialen aus; es geht um das, was Bourdieu, Unterschiede, S. 279, als strukturierte und strukturierende Struktur (*structure structurée et structurante*) bezeichnet.

⁷⁴ Wenn nur ein einziger die Dichtung anerkennt, ist nichts gewonnen, denn die Wahrheit beginnt – um Nietzsche zu paraphrasieren – bekanntlich mit zweien (Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismus 260): Überzeugung resultiert vor allem aus Anerkennung von Meinungen in «transindividuellen Kontexten». Sandkühler, Kritik, S. 91.

schluss geben kann über die Vorstellungen im Hinblick auf das Verhältnis zu den Rezipienten. Für die Frage nach dem Wert höfischer Dichtung ist das insofern bedeutend, als durch das inszenierte Verhältnis von Dichter und Mäzen (von «Sänger und Fürst» auch)⁷⁵ zunächst zumindest der vorgestellte Wert näher bestimmt werden kann. Konrad tritt in seiner Dichtung allerdings als gelehrter Dichter (als *poeta doctus*)⁷⁶ und inspirierter Sänger (als *enthousiast*)⁷⁷ auf. Denn selbst wenn er seine Fähigkeit als *kunst* vorstellt, als regelhaftes Können, dem Bücher in mehreren Sprachen zugrunde liegen, bleibt das Vermögen an die Gnade Gottes gebunden (Troj. 77: *an gotes gunst aleine*), da

*kein mensche lebt sô reine,
dem got der sælden gûnde,
daz er gelernen kûnde
wort unde wise tihten.*

(Troj. 78–81)

(Kein Mensch lebt so sündenlos, dass ihm Gott das Glück gönnen würde, dichten lernen zu können.)

Die Fähigkeit des Dichtens wird somit zwar von der eigentlichen Bedingung einer Kunst (*ars*) abstrahiert, nämlich der Lehr- und Lernbarkeit; das Konstituens aber wird dennoch insofern bewahrt, als die Wahrheit durch die Inspiration auf einen Dichter kommt. Und ganz ähnlich argumentiert Konrad auch in einem seiner Sprüche:

*elliu kunst gelêret
mac werden schône mit vernunst,
Wan daz nieman gelernen kan rede und gedoene singen.
diu beidiu müezen von in selben wahsen unde entspringen;
ûz dem herzen clingen
muoz ir begin von gotes gunst.*

(Spruch 32.303–8)

⁷⁵ Zu den Bedingungen und Möglichkeiten einer Kunst, «nahe bei der Macht» (Kaden, *Das Unerhörte*, S. 111), hier Kap. IX mit einer Kritik an dem Phantasma von Strohschneider, Fürst.

⁷⁶ Im *Partonopier*-Roman tritt Konrad als *meister* auf, der *rât* und *lêre* gefällig vermitteln könne.

⁷⁷ Im *Trojanerkrieg* tritt Konrad ebenfalls in der Tradition gelehrter *meister* auf, zugleich aber stellt er seine Kompetenz als göttlich-exklusive Gnadengabe dar.

(Jede vernünftige Handlung kann durch Vernunft gelernt werden; niemand aber kann reden und singen lernen. Beide Tätigkeiten entstehen von allein; sie entstehen durch Gottes Gnade im Herzen.)

Damit setzt er die Kunsthaftigkeit seiner Dichtung hier – durch die göttliche Begnadung des Dichters – von allen anderen Künsten ab, setzt sie letztlich sogar (durch die Unmittelbarkeit, mit welcher die *ratio* quasi vermittelt wird) an die Spitze aller Fähigkeiten.⁷⁸ Konrad tritt seinem Publikum in dieser Inszenierung vor allem als begnadeter, inspirierter Sänger gegenüber. Die Möglichkeit, den irrationalen Enthusiasmus ins Positive zu wenden, ergibt sich aus der Verbindung mit der *ratio* (dem *lógos*): Dadurch, dass Konrad mittels *kunst* (also einer regelhaften Fähigkeit) auf die Richtigkeit seines Singens achten kann, ist seine Tätigkeit legitimiert – zumindest in den Augen jener, die den *sanc* als wahrhaft schön (an-)erkennen (können). Damit zeichnet sich hier die Bedeutung der Selbstinszenierung einerseits für das Verhältnis zum Publikum und andererseits für den Wert der Dichtung ab: Zum einen nämlich erscheinen die Rezipienten als jene urteilsfähigen *musici*, die gerade in Konrads *edelem sanc* ein *künstlic hort* erkennen würden. Diese Inszenierung aber schlägt zum anderen unweigerlich um in die Praxis und lässt jene sich als *musici* begreifen, die – unabhängig vom Inszenierten (Inhalt) – die Inszenierung (Form) positiv bewerten. Die Anerkennung der Dichtung trägt dazu bei, die Inszenierung zu erfüllen, und bestimmt dadurch den Wert der Dichtung *in praxi*. Konrad kann jedoch mit seiner komplexen Darstellung des Verhältnisses von Dichter und Publikum nicht exemplarisch für die Breite der Möglichkeiten der Autorinszenierungen gewertet werden.⁷⁹ Es zeigt sich, dass Inspiration neben Bildung treten, diese aber auch ersetzen kann, dass jedoch im Bereich der Inszenierung alle Abstufungen möglich sind.⁸⁰ Die inszenierten Anforderungen an das Pu-

⁷⁸ Im *Partonopier* finden sich keine Hinweise auf Inspiration (cf. Kap. V); in Bezug auf seinen *list* betont Konrad hingegen die Ausübung als Weg zu einer angenehmen Qualität (PM 150 ff.: *den selben list, den ich dâ kan, / swie kranc der sí, sô wil ich doch / in üeben flizeclichen noch*).

⁷⁹ Die verschiedenen Inszenierungsstrategien der Dichter können kaum nur angedeutet werden. Im Laufe der Entwicklung höfischer, laikaler und volkssprachiger Dichtung – die, wie jede andere historische Erscheinung auch, permanenten Veränderungen unterworfen ist – müssen (und können) sich die Dichter ihren Mäzenen gegenüber unterschiedlich präsentieren. Die Inszenierungen der Dichter schwanken dabei zwischen unterschiedlichen Schwerpunkten und Profilierungen. Cf. hier den Exkurs zur Inspiration in Kap. V. Ob sich die Inszenierungen noch spezifizieren lassen, müsste in systematischen Untersuchungen genauer bestimmt werden. Cf. zu den Möglichkeiten in der Epik, in Maeren und im Minnesang die Beiträge in dem Band *Autor und Autorschaft im Mittelalter* und in dem zu *Inspiration und Adaptation*.

⁸⁰ Sogar die explizite Ablehnung von Bildung kann noch positiv gewendet werden, wie Wolframs Absage belegt, deren Kunstfertigkeit die Kompetenzen des Ungelehrten deutlich hervorkehrt – ein Urteil, das schon die Zeitgenossen gefällt haben (Wirnt von Grafenberg hält fest,

blikum profilieren die Rezipienten in einer bestimmten Art und Weise, so dass letztlich mit der Dichtung sehr unterschiedliche Vorstellungen der Rezipienten verbunden sein können. Dem stehen noch die Selbstinszenierungen der Dichter gegenüber, für die eine Fülle von Möglichkeiten, das dichterische Vermögen zu profilieren, zur Verfügung stehen. Die Strategien sind dabei (naturgemäß) an die jeweilige Aussageabsicht gekoppelt, weshalb die inszenierten Selbstvorstellungen in engem Bezug zur Inszenierung des Verhältnisses zum Gönner, zum Publikum und zu deren rezeptiven Fähigkeiten stehen. Und bereits die Betrachtung des Nachtigallenbildes hat gezeigt, wie sehr die scheinbar einem absoluten Kunstideal verpflichtete Präsentation der Aufwertung des Gönners vor allem im Hinblick auf dessen ethisch-rationale Kompetenzen dienlich sein kann. Damit ergibt sich eine Konstellation, die insofern die Rezipienten mit einbezieht, als es an ihnen ist, sich der Rolle angemessen zu verhalten und die Prämissen, die aus der Inszenierung resultieren, zu erfüllen. Nicht zuletzt also geht es bei der Inszenierung der Rezipienten und sogar der Dichter um einen Bezug des Publikums zum Wert der Dichtung.

C. Zum Wert der Dichtung

Es ist zwar nicht mehr möglich, den Wert der Dichtung, also die Bedeutung eines Werkes für spezifische historische Rezipienten, zu rekonstruieren und z. B. aus den Werken selbst abzuleiten, da mit den Akteuren eine entscheidende Dimension der Wertgenese dem wissenschaftlichen Zugriff entzogen ist;⁸¹ immerhin aber lässt sich bis zu einem gewissen Grad der inszenierte Wert aufzeigen. Wesentlich dafür aber ist, dass sich dieser Wert nicht allein aus wertenden Adjektiven ergibt (deren Bedeutungsgehalt ja gleichfalls nur in einer historisch spezifischen Situation erfasst werden könnte, da sie sich auf vorsemantische Qualitäten beziehen), sondern aus dem präsentierten Rezeptionsverhältnis: Während die Dichtung – von Passagen kunstvoll gestalteter Unfähigkeitstopoi abgesehen – in der Regel als gelungen inszeniert wird,⁸² lässt sich aus dem komplexen Beziehungsgeflecht von Autor, Werk und Publikum ein wesentlich differenzierteres Bedeutungs-

das *leien munt nie baz gesprach*; Wigalois 6346: dass «Laienmund niemals besser gesprochen hat»). Zu dieser Aussage Knapp, *munt*. Ob damit nur eine geniale Inszenierung oder doch eine bahnbrechende Strategie der Publikumsbindung anerkannt wird, ändert nichts am enormen Erfolg: Der *Parzival* ist eines der Werke mit den meisten Überlieferungszeugnissen der volkssprachigen höfischen Dichtung des frühen 13. Jahrhunderts.

⁸¹ Selbst der Umstand einer tatsächlich erfolgten Förderung kann lediglich als Indiz dafür gewertet werden, dass ein Akteur ökonomisches Kapital in ein Werk und/oder dessen Entstehung zu investieren aus nicht mehr nachvollziehbaren Gründen als richtig empfunden hat.

⁸² Zu den Unfähigkeitstopoi noch immer Boesch, *Kunstanschauungen*, S. 137–146, oder Schwietering, *Demutsformel*.

spektrum ableiten. Da sich die Charakterisierung einer der involvierten Instanzen jeweils auf die anderen auswirkt, lassen sich hier feinste Abstufungen auch im Hinblick auf den Wert der Dichtung fassen. Folglich wird die Bewertung durch die Rezipienten als eigentliche Urteilsinstanzen in den Werken entsprechend betont und dabei – in Abhängigkeit auch von den Selbstinszenierungen der Dichter – stark differenziert. Durch die Darstellung des Dichters und des Dichtens kann der Gönner entsprechend unterschiedlich profiliert werden: als moralischer Kunstkenner oder mildtätiger Förderer gelehrter Wahrsager, als rational urteilender Kritiker wahnsinniger Genies oder bodenständiger Ritter mit Sinn für angemessene Unterhaltung. Vor diesem Hintergrund lässt sich folglich der inszenierte Wert höfischer Dichtung näher bestimmen. Die bereits angeführten Darstellungen der Dichter verbinden sich demnach mit der Vorstellung des Publikums und der Inszenierung der Gönner zu einer Beziehung ganz spezifischen Charakters: Je nachdem, welcher Dichtertypus welcher Art von Gönner oder Publikum gegenübertritt, wird ein besonderes Verhältnis inszeniert.

Dem von Gott inspirierten Sänger Konrad von Würzburg gegenüber erscheint das Publikum beispielsweise als besonders urteilsfähig, woraus ein eher rational bestimmter Wert wahrhaft schöner Dichtung im Sinne der *musica* resultiert; vor allem im Vorfeld des Nachtigallenvergleichs wird deutlich, wie die faktischen Rezipienten – ohne deren tatsächliche Motivation zu thematisieren⁸³ – allein schon aufgrund der Rezeption von Konrads werkinernen Inszenierungen als Teil einer intellektuellen, urteilsfähigen Elite erscheinen. Allerdings wird das, im Rahmen einer möglicherweise eindrucksvoller empfundenen Darstellung, vornehmlich *ex negativo* fassbar, hebt doch der Prolog mit der provokanten Frage an, ob Dichten überhaupt noch sinnvoll sei (Troj. 1: *Waz sol nû sprechen unde sanc?*),⁸⁴ denn:

83 In der Forschung besteht seit Langem Konsens, dass die Aussagen bezüglich mäzenatischer Bemühungen in den Prologen höfischer Dichtung nicht *tel quel* gelesen werden können. Schon Bumke, *Mäzene*, S. 59, sieht in den Gönnernennungen vornehmlich ein «Herrscherideal» umgesetzt. Obwohl also die eigentlichen Beweggründe für die Auseinandersetzung mit Dichtung unweigerlich verloren sind, lässt sich immerhin die Funktion, eine bestimmte Motivation zu kommunizieren, supponieren – sei es unmittelbar (dass das Gedicht tatsächlich von einem moralisch integren Akteur als wahrhaft schön anerkannt worden ist) oder mittelbar (dass das Gedicht von einem um die moralische Dimension wissenden Akteur als in diesem Sinne funktionierend anerkannt worden ist)!

84 Zum Prolog cf. Lienert, *Geschichte*, S. 17.

*man seit ir beider cleinen danc,
und ist ir zwäre doch unvil,
die mit getihite fröuden spil
den liuten bringen unde geben.*

(Troj. 2–5)

(Man ist für beides kaum mehr dankbar, obgleich es nur noch so wenige sind, die mit ihrer Dichtung die Leute erfreuen können.)

Dabei geht es zunächst natürlich um den (positiven) Wert der Dichtung, *diu schoene ist unde waehe* (Troj. 13: «die schön und kunstvoll ist»). Gleichzeitig aber wird, neben der Seltenheit guter Dichtung und der meisterhaften Dichter (cf. Troj. 52),⁸⁵ der Wert der Dichtung durch das Publikum definiert, denn gerade *den liuten adelbaere* (Troj. 55: den «dem Verständnis nach adeligen Leuten») sollten die selten gewordenen Leistungen der Meister lieb und teuer sein. Verstärkt wird die Konzentration auf das Publikum dadurch, dass die vom göttlich inspirierten Dichter verantwortete Dichtung⁸⁶ nur von eigentlich unverständigen Rezipienten nicht in ihrem wahren Wert erkannt werden könnte (cf. Troj. 142–69). Von daher erscheinen die Wenigen, die dem Dichter – der ohne Rücksicht auf ein Publikum der wahren Schönheit verpflichtet ist – ihr Ohr neigen, entsprechend als außerordentlich kunstsinnige Richter, denen Modeerscheinungen und nur oberflächliches Gereime (Troj. 148: *diu swachen schemelichen wort / von künstelösen tören*) gerade keinen Genuss bereiten würden. Obgleich also der Lohn, der dem Dichter aufgrund seiner konsequenten Haltung in Aussicht steht, kaum ins Gewicht fällt (Troj. 178 f.: *swie cleine ich drumbe lones habe / von alten und von jungen*), kann er sich des Singens und Dichtens nicht enthalten – quasi ungeachtet eines Publikums und entsprechender Förderung (cf. Troj. 182–91), quasi natürlich und nachtigallenhaft (cf. Troj. 192–206). Der Fokus von Konrads Inszenierung also liegt, obgleich die Rezipienten kaum konkret profiliert werden, deutlich auf dem Vermögen, eine Dichtung wertschätzen zu können, die sich einem göttlich inspirierten Dichter verdankt und (der *Trojanerkrieg* kann als Paradebeispiel dafür angesehen werden) ethisch und rational als wahrhaft schön gelten muss. Die Anbindung des textintern formulierten künstlerisch-literarischen Anspruchs an das Wesen der Rezipienten erfolgt hier über Anstand und Ansehen (Troj. 288: *zuht und ère*), die zwar zunächst als Inhalt propagiert wer-

⁸⁵ Die Wertsteigerung durch Seltenheit (quasi ein Angebot-und-Nachfrage-Verhältnis) wird hier im Bild von Phönix und Sperber gefasst (Troj. 32–45) und auf eine Dichtung übertragen, deren kompetente Produzenten eigentlich ebenfalls aufgrund ihrer geringen Zahl geschätzt werden müssten. Dazu Lienert, *Geschichte*, S. 18.

⁸⁶ Cf. zu Konrads Inszenierung seiner Begnadung in Troj. 68–139 den Exkurs zur Inspiration hier in Kap. V.

den, gleichzeitig jedoch zur Nachahmung empfohlen werden (Troj. 284 f.: da man hier *saelic bilde / und edel bischaft nemen sol*).⁸⁷

Parallel dazu wird – wie schon im *Partonopier*⁸⁸ – die formale Qualität als Grundlage der Vermittlung ethischer Lehren vorgestellt, denn Konrads Konzeption umfasst sowohl die edlen Inhalte als auch deren adäquate Präsentation, so dass er nicht zuletzt schier unmenschliche Mühen darauf verwendet, *daz alte buoch von Troye* (Troj. 269) in vernünftigen deutschen Reimen zu präsentieren, denn

*schön als ein vrischiu gloye
sol ez hie wider blüezen.
beginnet sich des müezen
min herze in ganzen triuwen,
daz ich ez welle erniuwen
mit worten lûter unde glanz,
ich büeze im sîner brüche schranz:
den kan ich wol gelîmen
z'ein ander hie mit rîmen,
daz er niht fürbaz spaltet.*

(Troj. 270–9)

(schön wie eine frische Schwertlilie soll es wieder erblühen.⁸⁹ Wenn ich mich wirklich anstrengte, um es zu neuem sprachlichem Glanz zu bringen, bessere ich die Fugen seiner Brüche aus: die kann ich gut verfugen, so dass es nicht weiter aufreißt.)

Das richtige Erzählen umfasst somit neben ethisch-moralischen auch formale und konzeptuelle Aspekte. In der Abstraktion von den moralischen Implikationen indes, die tatsächlich erst im Anschluss an diese Aussagen und vornehmlich

⁸⁷ In diesem Sinne auch die Verse in PM 263 f. (*daz er* [der Versuch, den Konrad hier aufgrund der liebevollen Zuwendung durch den Gönner vorlegt] *den liuten künne geben / ein bilde uf tugentrîchez leben*), die noch einmal den moralischen Anspruch der Dichtung unterstreichen.

⁸⁸ Ausführlicher wird der Zusammenhang von Form und Inhalt im Prolog zum *Partonopier*-Roman verhandelt, denn *daz eine* [nützliche Element von höfischer Dichtung] *ist, daz ir süezer klanc / daz ôre frôuwet mit genuht; / daz ander* [hingegen] *ist, daz hovezuht / ir lère deme herzen birt* (PM 10–13: «der angenehme Eindruck gefällt, und die vermittelte Lehre»). Cf. dazu Horaz, *De arte poetica* 333 f. Dass die Dichtung auch die Sprachkompetenz erweitert (cf. PM 15 f.), wird allerdings nicht noch einmal aufgegriffen, wenn Konrad die ersten beiden Elemente ausführlich bespricht und – im Bild eines Obstbaums – in ihrer Konsequenz entwickelt (cf. PM 16–67).

⁸⁹ Zur Semantik des Blühens und *blüemens* als poetologisches Diskurselement in der (spät-)höfischen Dichtung cf. knapp Müller, *schîn*, S. 304 ff., und umfassend Hübner, *Lobblumen*.

auf der inhaltlichen Ebene verhandelt werden (bzw. in einer rein ästhetischen Perspektive, welche ethische Aspekte explizit ausklammert), scheint Konrads Prolog einer vordergründig auf bloßes Wohlgefallen abzielenden Dichtkunst das Wort zu reden. Die Förderung liefe somit auf eine Aussage des Gönners im Hinblick auf die eigene Vorstellung dessen hinaus, was der geförderte Dichter als *schoen*, *blühende*, *niuwe* und *glänzende* produzieren kann. Der Wert der Dichtung wäre somit in der Kommunikation individueller Urteils Kompetenzen zu sehen.

Was sich somit, vor der Folie des Geschmacks, ohne Weiteres als Rekurs auf den «guten Geschmack» lesen ließe, darf aber nicht ohne Bezug zu den historischen Vorstellungen des Wahrnehmens, des Wertens und der Schönheit betrachtet werden. Der Wert bestimmt sich eben nicht von einem reinen Verstandesurteil her, wie das in der Perspektive der philosophischen Ästhetik gedacht wird,⁹⁰ sondern – selbst bei der autonom scheinenden Dichtung Konrads – im Hinblick auf Gott. Dass die Dichtung dabei nicht unmittelbar von Gott kommt, sondern dass das Göttliche in die Dichterpersönlichkeit einfließt, unterminiert dieses Prinzip hier gerade nicht: Der begnadete Dichter bindet vielmehr das ursprünglich situative Moment der Produktion ganz wesentlich an (s)eine individuelle Begnadung zurück.⁹¹ Damit wird zugleich deutlich, dass es in der Verhandlung der Wertgenese auch nicht um soziale Spitzenpositionen geht, die – von einer verabsolutierenden Inanspruchnahme des Prinzips an beliebiger Stelle der sozialen Ordnung – eigentlich als die einzige objektivierende Grundlage des guten Geschmacks gelten können.⁹² Und obschon das Publikum Konrads im Sozialen eindeutig über dem Dichter steht⁹³ und in der gesellschaftlichen Hierarchie recht weit oben anzusetzen ist, geraten die Akteure, die dennoch über weniger soziales Kapital verfügen als etwa Fürsten oder Könige, vor allem im Hinblick auf Gott dem begnadeten Dichter gegenüber augenscheinlich ins Hintertreffen. Die Inszenierung eines die gnadenhaft erhaltene Fähigkeit kennerhaft-moralisch beurteilenden Publikums verortet diejenigen Rezipienten jedoch, die Konrads Singen anerkennen (können), in einem ganz engen Bezug zu den göttlichen Grundlagen schöner Dichtung. Das führt direkt zum nächsten Unterschied zwischen ethischen und ästhetischen Wertungen bezüglich der Qualität, denn durch den Bezug der Kunstproduktion zu Gott können die Urteile – selbst die hinsichtlich der Schönheit und des Wohlgefallens – nicht von ethischen und moralischen Aspekten abstrahiert werden. Trotz der Bezüge zur Ästhetik, die hier aufgrund spezifi-

⁹⁰ Cf. Kant, KdU, und hier Kap. III.C.1.

⁹¹ Cf. zu Funktion und Bedeutung der Personalisierung inspirierter Rede den Exkurs in Kap. V.

⁹² Cf. dazu Bourdieu, Unterschiede, S. 729 ff., und hier Kap. III.C.2.

⁹³ Konrad bleibt, als *vagus* und mehr noch als Berufsdichter, faktisch von den Zuwendungen seiner Gönner abhängig.

scher Vokabeln und entsprechend aktualisierter Konzepte hergestellt werden könnten, lässt sich weder mit der Ästhetik selbst noch mit soziologischen Modellen des Geschmacks überzeugend argumentieren, wenn es um die Beurteilung der (inszenierten) Urteilskompetenz in den Darstellungen des Publikums und der Gönner geht: Die ethisch-moralische Dimension, die mit der Vorstellung der *ars musica* in die Zusammenhänge von Schönheit, Kunst und Wahrnehmung eindringt, verhindert eine Gleichsetzung der *bescheidenheit* mit dem guten Geschmack aufgrund der unterschiedlichen Genese.⁹⁴ Von daher aber dürfen auch Konrads Aussagen zum Wert der Dichtung nicht vom Mäzenat abstrahiert oder – von der Genieästhetik ausgehend – allein auf den Künstler projiziert werden,⁹⁵ denn nur im Hinblick auf die Inszenierung der Gönner (und vor dem historischen Verständnis von Kunst und Schönheit) lassen sich die Aussagen adäquat bewerten: Werke, wie Konrad sie produziert (also äußerst umfangreiche, teilweise auf mehreren, fremdsprachigen Vorlagen beruhende Projekte),⁹⁶ setzen die Absicht zur Förderung voraus. Die Annahme, Konrad habe sich – seinem «Dichtertrotz» geschuldet – «vom Publikum seiner Zeit losgesagt», um nicht nur seine Art des Dichtens zu behaupten, sondern zugleich die enge Verflechtung von Dichter und Publikum im Rekurs auf überzeugte Kenner zu restaurieren,⁹⁷ beruht auf der irrigen Vorstellung, er hätte ohne Förderung dichten können. Die Inszenierung von «Dichtertrotz» und «Autonomie» aber steht gar nicht im Widerspruch zur Förderung oder zu mangelndem Publikum, denn mit Blick auf die Vorstellung eines Wohlgefallens an begründbarer Schönheit (dem *iudicium* der *musici*) erweist sich das dargestellte Verhältnis von Dichter und Mäzen als rational begründete Hinwendung der besten Rezipienten zum besten Dichter.

Die differenzierte bzw. differenzierende Inszenierung von Publikum und Gönnern müsste in diesem Sinne wohl – als regelrechte *Systematik der Panegyrik* – noch eingehender untersucht werden. Es zeigt sich jedoch bereits in diesem ausschnitthaften Einblick eine effiziente Methode, die Rezipienten möglichst vorteilhaft mit der Tätigkeit des Dichtens und folglich mit dem jeweiligen Werk in Verbindung zu bringen: Dem göttlich inspirierten Dichter, dem Gelehrten oder dem begabten Erzähler steht ein Kunstkennner, ein würdiger Auftraggeber oder schlicht ein gewitzter Rezipient gegenüber. Die Schattierungen sind dabei extrem

94 Mit dem (guten) Geschmack in einem modernen, ästhetischen Sinne lässt sich das bereits in der Einleitung diagnostizierte Wohlgefallen an der (höfischen) Dichtung nicht identifizieren, da es hier um das *iudicium* geht, um das ethisch-moralisch begründbare Urteil von edlen Rezipienten, die ihr Gefallen an der Dichtung (*pro forma* zumindest) in spezifischen Wissensbeständen gründen (wie z. B. der *ars musica*). Ausführlicher dazu das folgende Kap. VIII.

95 Damit gegen Boesch, Kunstanschauung, oder Kokott, Künstler (sowie Haug, Literaturtheorie, in Bezug auf den *Partonopier*); differenzierter Lienert, Geschichte, und Coxon, presentation, oder zuletzt Plotke, Konzeptualisierungen.

96 Cf. dazu Lienert, Geschichte, S. 34, und Cormeau, Quellenkompendium, S. 304.

97 Boesch, Kunstanschauung, S. 154.

vielfältig und durchaus subtil in der Akzentuierung, im Kern scheinen sie nichtsdestoweniger allesamt auf die Profilierung eines (Kenner-)Publikums abzuheben. Unabhängig nämlich von der immanenten Differenzierung zeigt sich durchwegs die Bedeutung einer adäquaten Rezeption in Bezug auf wahrhaft schön gedachte Dichtung. Die Bewertung der Qualität wird demnach ein zentraler, auch theoretisch begründeter Aspekt im Umgang mit Dichtung, denn der Rezipient präsentiert – sofern in der sinnlich wahrnehmbaren Schönheit die wahre Schönheit erkannt wird – seine ethisch-moralische Urteilskompetenz (*iudicium, sine, bescheidenheit*). Dass die Inszenierung des eigenen Dichtens (besonders bei Konrad) dennoch so explizit auf Kunstfertigkeit, Genuss und Schönheit abhebt, ist somit nicht im Rahmen einer absoluten Kunstvorstellung zu lesen, sondern – *sub specie moralitatis* – als Betonung der rational-ethischen Urteilskompetenz der Rezipienten und der Gönner. Gleichzeitig wird allerdings deutlich, dass die je inszenierten Qualitäten von Dichtung, Dichter und Publikum nur dann eine den Akt der Textrezeption übersteigende Bedeutung haben können, wenn die Dichtung des Dichters dem Publikum faktisch gefällt. Ohne diese Rückkopplung nämlich käme den Aussagen zur Urteilskompetenz keine andere Funktion zu als die bloße Abbildung eines eigentlich überaus dynamischen Prinzips, das doch eigentlich (auch historisch) ganz wesentlich mit sozialen Prozessen verbunden ist.

Zusammenfassung

Der theoretische Diskurs um (wahre) Schönheit, (ordentliche) Kunst und (richtige) Wahrnehmung, der im zweiten Teil ausführlich vorgestellt wurde, erweist sich tatsächlich als wesentliche Grundlage für die Diskussion von Kunst, Schönheit und Literaturförderung im Bereich der höfischen Dichtung: Das *iudicium* (mithin der Geschmack) wird tatsächlich als bedeutend inszeniert. Der tugendhaft urteilende *musicus*, der in den Traktaten zur *ars musica* idealisiert wird, stellt in gewisser Weise das Paradigma für die Inszenierung der Rezipienten höfischer Dichtung dar. Mit der Vorstellung der ethisch-rationalen Begründbarkeit nämlich kann eine spezifische Qualität gegenüber anderen Meinungen legitimiert und durchgesetzt werden, wodurch – das ist der entscheidende Punkt – jene, denen diese Qualität als wahrhaft schön erscheint, als verständige Rezipienten und adäquat Urteilende ganz im Sinne des theoretisch gebildeten *musicus* erscheinen. Unabhängig von den Abstufungen, die die Inszenierungen des Verhältnisses von Künstler und Mäzen im je konkreten Einzelfall charakterisieren, lässt sich im Modell des tugendhaft urteilenden Kenners ein bedeutender Hintergrund für die Bedeutung der Förderung höfischer Dichtung erkennen: Der Mäzen erscheint als tugendhaft-gebildeter Adeliger, dessen Urteil ihm erlaubt, in der präsentierten Dichtung die wahre Schönheit zu erkennen.

Die Inszenierung – ihre Qualität und damit ihre Wirksamkeit – fordert indes ein faktisches Urteil ein, das nur ein Geschmacksurteil sein kann. Das Aussagen aktualisiert damit also tatsächlich das Ausgesagte, und der Mäzen kann sich (anders als bei Verweisen auf Tugend, Reichtum oder Großzügigkeit etc.) nicht hinter der Inszenierung verstecken: Dass den Gönnern Tugenden zugeschrieben werden, wird nicht allein in der Semantik der Wörter vermittelt, sondern immer auch zugleich durch die Qualität der Worte selbst überprüfbar und geradezu unweigerlich erlebt. Die inszenierten Aussagen bezüglich der Gönner müssen in der Form der Inszenierung erfüllt werden, damit ihnen die mit den Tugenden verbundene Anerkennung gezollt werden kann.

Die Nachtigall hat exemplarisch zeigen können, wie bedeutend das Urteil für den Wert der Dichtung ist, denn das Urteil fällt zurück auf die Tugendhaftigkeit (das heißt auf ein faktisch differenziertes kulturelles Kapital). Es muss aber, weil die Aussagen in einer bestimmten Form vermittelt werden, unbedingt danach gefragt werden, wie die Theorie letztlich genau auf die Praxis wirkt, für welche ja im ersten Teil der Arbeit die enorme Bedeutung des Geschmacks aufgezeigt worden ist.

VIII. Künstler und Mäzen. Eine Frage des Geschmacks

Die Förderung der höfischen Dichtung steht, so legen die Aussagen der Dichter nahe, mit gelehrten Konzepten von Schönheit, Kunst und richtiger Wahrnehmung in Verbindung. Die Inszenierungen der Gönner nehmen entsprechend Bezug auf diese Vorstellungen: Peter Schaler, Dietrich an dem Orte und die anderen Gönner Konrads von Würzburg treten in den Werken als verständige Rezipienten (sc. *musici*) auf. Diese Inszenierung aber hat nur dann eine die rein literarische Funktion übersteigende Geltung, wenn sie von einer relevanten Öffentlichkeit als tatsächlich wahrhaft schön (an-)erkannt werden kann.¹ Für den als tugendhafte Urteilsinstanz präsentierten Gönner bedeutet das indes eine entsprechende Verpflichtung, die unbedingt eingelöst werden muss: Die einem Gedicht inserierte Aussage, der Gönner könne aufgrund seiner Tugenden die wahre Schönheit (an-)erkennen, muss von daher wahrhaft schön umgesetzt sein, damit sie positiv bewertet und der Gönner seinerseits als tugendhaft anerkannt werden kann. Durch die Art und Weise der Vermittlung (Form) – durch die Qualität der Zeichen – wird die vermittelte Information (Inhalt) nun zwangsläufig in die Praxis überführt:² Der Gönner kann sich hinter Aussagen, die seine Urteilskraft bezüglich wahrer Schönheit betreffen, nicht verstecken. Da das hinsichtlich der Qualität Ausgesagte (Signifikat) unweigerlich auf die Qualität der Aussage (Signifikant) bezogen werden muss, ist sein Urteil im Gedicht nämlich zwangsläufig *präsent*. Im Gegensatz zur Inszenierung anderer herrscherlicher Tugenden (z. B. Treue, Gerechtigkeit, Demut), die nicht unmittelbar in der Dichtung präsent sind und zeichenhaft – mithin rational vermittelt – auf einen Akteur bezogen werden (können), beziehen sich Aussagen zur Qualität unmittelbar auch auf das je konkrete Aussagen. Die besungene Urteilskraft des Gönners (*bescheidenheit/*

1 Das Gönnerlob wäre, wenn das Aussagen nicht auf den ausgesagten Wert hin überprüft würde oder werden könnte, nur im Hinblick auf einen Diskurs zu verstehen, der innerhalb der höfischen Dichtung funktionieren, die Texte jedoch in keiner Weise transzendieren würde. Strohschneider, Fürst, bes. S. 91 ff., entwickelt den prekären Status höfischer Dichtung zwischen «Anläßlichkeit und Maßgeblichkeit» exemplarisch am Beispiel von Walthers Sangsprüchen.

2 An dieser Stelle wird die Dichtung somit in ihrer spezifischen Medialität fassbar. Cf. Kiening, Medialität.

iudicium) wird im geförderten Lob dem Urteil anderer Rezipienten ausgesetzt. Der Geschmack ist anhand des Aussagens selbst überprüfbar und stellt damit einen Bezug zum Gönner her, den keine semantische Aussage in der Unmittelbarkeit übertreffen kann.

Für die Frage nach dem Wert höfischer Dichtung sind diese Zusammenhänge folglich von besonderem Interesse. In der erlebbaren Unmittelbarkeit könnte demnach tatsächlich ein wesentlicher Aspekt bei der Förderung von Dichtung gesehen werden: Zwar bürgt die Qualität einer Inszenierung im Grunde für keine andere Eigenschaft als die Urteilskraft; die exklusive Vermittlung der Urteilskraft aber darf nicht als (funktionale) Reduktion verstanden werden. Das Gedicht verweist nämlich immer auch auf Faktoren, Elemente und Bedeutungen, die außerhalb des konkreten Gedichts liegen – etwa ein allgemeines Interesse des Gönners bzw. der Rezipienten an dem Stoff, einer unterhaltsamen Erzählung oder an Dichtung überhaupt; es mag jedoch auch um das Verständnis für die Bedeutung von Kunst oder der Demonstration finanzieller Macht gehen.³ Die Urteilskraft aber wird – das lässt sich mit der soziologischen Theorie des Geschmacks exakt beschreiben – als einziges Vermögen des Gönners vollumfänglich und quasi unmittelbar durch das Gedicht vermittelt:⁴ Da der Geschmack ein sinnliches Urteilsvermögen darstellt, das die Gesamtstruktur der Ressourcen eines Akteurs reproduziert, zeigt sich anderen Akteuren mit einer Wertung, einer verbalisierten Wertung oder einer entsprechenden Objektivierung, in der Regel ganz präzise die soziale Position. Das erklärt nicht zuletzt die enorme Bedeutung von Geschmacksurteilen für die Genese gesellschaftlicher Beziehungen; das erklärt aber auch die Funktion und die Bedeutung der Qualität mäzenatisch geförderter Objekte. Sobald der Dichter nämlich von der Urteilskompetenz seines Auftraggebers singt, präsentiert die Qualität seines Gesangs unweigerlich und vollumfänglich das Urteil des Förderers – und zwar exklusiv.⁵

3 Zu den Aspekten literarischer Förderung cf. hier die Einleitung.

4 Zur Spannung von Sinn- und Präsenzeffekten cf. Gumbrecht, *Diesseits*, S. 129 ff., und zu Formen der Vergegenwärtigung in historischer Perspektive Kiening, *Gegenwärtigkeit*, S. 20. Zum Geschmack, der als Orientierungssinn zum Habitus gehört und damit als «sozial geschaffene Fähigkeit, die soziale Wirklichkeit zu schaffen», kulturelle Formen wertend erfasst, Bourdieu, *Meditationen*, S. 175, und ders., *Unterschiede*, pass.

5 Die Exklusivität, mit welcher die Qualität der Dichtung das Urteil des Gönners präsentiert, bezieht sich auf den Umstand, dass alles Ausgesagte im Sprechen immer nur zeichenhaft bedeutet werden kann, wohingegen Aussagen zur Bewertung der Qualität des Aussagens selbst natürlich anhand des Ausgesagten sofort und konkret überprüfbar sind.

A. Der inszenierte Wert höfischer Dichtung

Die Bedeutung der Qualität des Beurteilten also ist sowohl in der Kultur als auch speziell im Rahmen einer Theorie mäzenatisch ausgerichteter Prozesse kaum zu überschätzen; ebenso wenig wie die Bedeutung der Dichtung als Medium der Qualität.⁶ Nicht erst ab dem 13. und 14. Jahrhundert, als die zunehmende Komplexität politischer Verflechtungen sowie die steigende Brutalität der Kriegsführung und das erhöhte Risiko von Zivilisationskrankheiten in den Städten eine stärker an Schriftlichkeit und Stellvertretung gebundene Herrschaftsausübung bewirken, kann die Dichtung den Herrscher und dessen Urteilskraft präsentieren:⁷ Bereits in der Heldendichtung finden sich Verweise darauf, dass die Qualität des Gesangs eine wesentliche Rolle bei der Verbreitung von Information spielt.⁸ Um die Bedeutung einsichtig zu machen, seien kurz zwei Beispiele vorgestellt, die in einem je speziellen Bezug zur Heldendichtung stehen. Die ephemeren Leistungen der an Klang und personales Auftreten gebundenen Dichter sind nämlich verloren, doch enthalten die erhaltenen schriftlich überlieferten Dichtungen des Mittelalters (deren Entstehung sich zwangsläufig ganz anderen [medialen] Bedingungen verdankt)⁹ vereinzelte Hinweise auf die Bedeutung dieser Form der Dichtung. Das gilt in besonderem Maße für jene Werke, die sich als ursprünglich mündlich inszenieren.

Im *Beowulf* etwa, dem ältesten vollständig überlieferten, in altenglischer Sprache verfassten germanischen Heldengedicht,¹⁰ wird der Sieg des Helden über das schreckliche Ungeheuer Grendel von einem der Kampfgenossen bereits auf dem Rückweg vom Kampfplatz besungen. In der knappen Sprache der Heldendichtung wird das Vermögen des Mannes in immerhin acht der 3182 Stabreimzeilen des Epos beschrieben:

6 Dichtung kann als Medium der Qualität bezeichnet werden, da erst die subjektive Qualifizierung der Eigenschaften den Wert individuell und tatsächlich erlebbar macht. In der objektivierten Form wird indes, in der Regel unbewusst, ein Wert erlebt, der eigentlich nur projiziert wird. Cf. auch hier Kap. III.B.

7 Die Qualität von Künstlern und Kunstwerken präsentiert – stellvertretend für den Gönner – dessen Macht. Auf der einen Seite wird die von der physischen Präsenz abstrahierte Machtdemonstration durch zunehmend komplexer verflochtene Herrschaftszentren und also größere Distanzen bzw. längerfristige Planungen bezüglich der Organisation von Herrschaft notwendig (Soeffner, *Appräsentation*, S. 62), auf der anderen Seite durch zunehmend brutale Mittel der Kriegsführung, Seuchenrisiken und den damit verbundenen Rückzug der Herrscher «hinter die Tore, hinter die Mauern von Burgen und Palästen» (Kaden, *Das Unerhörte*, S. 171).

8 Zur *Oral-poetry*-Forschung cf. Ong, *Orality*, oder Schäfer, *Vokalität*, und Haymes, *Epos*, bezüglich des Mittelalters.

9 Zu Texten «vor dem Zeitalter der Literatur» cf. etwa Kiening, *Körper*.

10 Das Gedicht ist wohl in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts entstanden und in einer einzigen, um das Jahr 1000 (von zwei Schreibern) abgefassten Handschrift überliefert. Cf. Fulk, *Beowulf*.

Ein Gefolgsmann des Königs,
 ein ruhmbedeckter Recke, gebundener Rede kundig (*gidða gemyndig*),
 der sich all der vielen alten Sagen
 in großer Menge erinnert, fand unterdes manch alte und neue Worte,
 kunst- und kenntnisreich gefügt (*sóðe gebunden*). Der Krieger begann wieder,
 Beowulfs Werk und Wirken wohlgesetzt darzustellen (*snytttrum styrian*)¹¹
 und mit Geschick (*ond on spéd wrecan*) eine Geschichte
 kunstvoll vorzutragen (*spel geráde*),
 mit den Worten dabei zu wechseln (*wordum wrixlan*).

(Beowulf 867–74)

Diese beeindruckende Schilderung der Fähigkeit des wortmächtigen Streiters ist, gerade auch im Hinblick auf die Qualität des Werkes selbst sowie der Helden-
 dichtung insgesamt, mehrfach schon betrachtet worden.¹² Als eine besonders frü-
 he und selten ausführliche Stelle mit selbstreflexivem Charakter ist diese Aussage
 eine wesentliche Quelle für die Betrachtung altenglischen heldenepischen Dich-
 tens geworden. Gerade auch im Hinblick auf «Ästhetik» sind die Aussagen des
 Dichters über den Sänger als extrem aussagekräftig interpretiert worden: Die
 Qualität wird eben dadurch betont, dass das Reden des Kriegers von Werk und
 Wirken des Helden nicht einfach nur erwähnt, sondern – durch den Verweis auf
 die Art des Redens – eigens qualifiziert wird: Der Gefolgsmann zeichne sich
 demnach besonders dadurch aus, dass er die Geschichte wohlgesetzt, geschickt
 und kunstvoll vortragen kann, womit kaum auf inhaltliche Aspekte abgehoben
 ist. Für gute und richtige Dichtung scheint es wichtig zu sein, dass der Dichter
 versteht, sie abwechslungsreich und kunstvoll vorzutragen (*wordum wrixlan*).
 Das Epos aber wird hier letztlich selbstreflexiv:¹³ Da das Besingen der Heldenta-
 ten in einem Heldenepos beschrieben wird, müssen die Aussagen zwangsläufig
 auf die Beschreibung des Singens bezogen werden. Deutlich zeigt sich somit, dass
 die Fähigkeit des Sängers anerkannt wird – er kann auf die richtige Weise und
 regelrecht kunstvoll erzählen; das dem Gedicht inhärente Urteil des *Beowulf*-
 Dichters ehrt den singenden, kompetenten und begabten Krieger in der Logik
 sozialer Anerkennung. Allerdings wird das Urteil nicht praktisch wirksam, da es
 lediglich der Darstellung inhärent ist. Es zeigt sich aber, dass die Kompetenz
 richtigen Singens anerkannt wird – bzw. (vom Standpunkt des tatsächlich vom
 Singen singenden Sängers des *Beowulf* aus) unbedingt anerkannt werden sollte.

11 Wörtlich: «mit Weisheit steuern».

12 Cf. etwa Schäfer, Rhetoric, oder Hill, Aesthetics, sowie Beechy, Bind.

13 Zwar verweist Fulk, *Beowulf*, S. 166, darauf, dass es eher um Nostalgie gehe als darum, «to reflect upon the poet's own poetic practice»; Hart, *Beowulf*, macht jedoch deutlich, dass in der besonderen Wortwahl eine «poetic theory» (S. 177), greifbar werde, die den *Beowulf*-Dichter als Theoretiker erscheinen lasse (bes. S. 189–197).

Weitere Bezüge der Aussagen im altenglischen Heldenepos lassen sich nicht herstellen, da, trotz zahlreicher Bemühungen, aufgrund der Überlieferungssituation keine sozialhistorische Anbindung an Gönner oder auch nur Rezipienten möglich ist. Immerhin zeigt sich, dass die Qualität (im Urteil bezüglich einer absolut gedachten Eigenschaft des Gesangs fassbar) zumindest für den Verfasser dieser Passage des Epos erwähnenswert und wichtig war. In diesem Sinne, noch reflektierter zugleich, ist in diesem Zusammenhang eine Episode aus der *Kudrun* (wohl zweites Viertel 13. Jahrhundert),¹⁴ einem Heldenepos, das dem Nibelungenlied sowohl inhaltlich als auch – in der typischen Strophenform und der Einteilung in 32 *âventiure* genannte Kapitel – formal sehr nahesteht: Der dänische Herzog Horant wirbt für seinen Herrn Hetel um Hilde, die Tochter des vor allem aus dem *Nibelungenlied* bekannten Hagen von Tronje. (Hetel und Hilde werden schließlich die Eltern der Hauptfigur, der schönen Kudrun.) Hagen bewacht seine Tochter Hilde jedoch mit äußerstem, für das Brautwerbungsschema essenziellem Argwohn und tötet in der Regel jeden, der um die Hand des Mädchens anhält.¹⁵ Horant gelingt es jedoch, sich Zutritt zur Kammer der Schönen zu verschaffen: Er singt bei Hof so überaus schön, dass Hilde ihn in ihre Dienste nehmen möchte und heimlich in ihre Kammer bittet. Bemerkenswert ist nun, dass fast die ganze sechste *âventiure* im Rahmen der Brautwerbung davon handelt, *wie suoze Horant sanc* (Überschrift der *âventiure* nach der Handschrift: «wie lieblich Horant gesungen hat»)¹⁶ Die Relevanz der Passage für historische Vorstellungen von Qualität ergibt sich daraus, dass bereits die erste Langzeilenstrophe drei zentrale Punkte mittelalterlicher Musik- und Schönheitsvorstellungen beinhaltet, wenn es heißt:

*Daz kom an einen âbent, daz in sô gelanc,
daz von Tenemarke der küene degan sanc
mit sô hêrlicher stimme, daz ez wol gevallen
muose al den liuten. dâ von gesweic der vogelline schallen.*

(Kudrun 372,1–4)

(Es fiel auf einen Abend, dass ihnen das Glück zuteilwurde, dass der kühne Held aus Dänemark mit so herrlicher Stimme gesungen hat, dass es allen Leuten gefallen musste. Davon verstummte das Zwitschern der Vögel.)

14 Der Text ist – wie auch andere bedeutende mittelhochdeutsche Werke (etwa der *Erec Hartmanns von Aue*) – unikal überliefert, nämlich im «Ambraser Heldenbuch», einer Sammelhandschrift, die der Bozener Zollsreiber Hans Ried zwischen 1502 und 1514 im Auftrag des Kaisers Maximilian I. angefertigt hat. Cf. Art. «Kudrun», in: VL.

15 Art. «Fernidol», in: Frenzel, *Motive*, bes. S. 154 zur *Kudrun*.

16 Die gesamte Szene umfasst immerhin 27 Strophen (372–397) von 67 in der *âventiure* bzw. 1705 im gesamten Epos.

Horant also singt *mit sô hêrlicher stimme*, dass es allen, die ihn hörten, *gefallen* musste und sogar die Vögel von ihrem Gesang ablassen. Die herrliche Stimme löst demnach ein solches Wohlgefallen aus, dass sie nicht nur allen Menschen, die den Gesang hören, geradezu zwangsläufig gefällt, sondern quasi das Natürlich-Kreatürliche übersteigt, denn auch die besten Sänger der Natur verstummen.¹⁷ Die Wirkung auf die Sinne ist demnach so gewaltig, dass unweigerlich ein allgemeines Wohlgefallen ausgelöst wird.¹⁸ Wiederum wird ein Qualitätsurteil bezüglich des Singens einem Gedicht inseriert, und wiederum muss die dargestellte Bewertung auch auf das Singen selbst bezogen werden: Was gut ist, wirkt unweigerlich. Vor dem Hintergrund der historischen Musiktheorie lässt sich nun zunächst festhalten, dass zum einen mit angenehmer Stimme gesungen wird (*hêrlich*), dass also tatsächlich die Qualität eine Rolle spielt;¹⁹ zum anderen aber wird die erzeugte Anziehungskraft betont, die zwangsläufig Wohlgefallen auslöst.²⁰ Letztlich verstummen in Anbetracht der sängerischen Fähigkeiten sogar jene Instanzen, die für gewöhnlich den besten *sanc* produzieren, nämlich die Vögel. Vor allem auf Hilde wirkt der Gesang, so dass sie sich umgehend bei dem Helden bedankt (Kudrun 375,2); und Hagen weist selbst noch explizit darauf hin, dass das Singen tatsächlich von Leid erlöst und Sorgen mindert (Kudrun 377,3 f.: *swer ez rehte erhoeret / daz im sîn leit verswindet // und minnert gar sîn sorgen*). Hilde nun hört diesen Gesang so gern, dass sie den Sänger ohne das Wissen ihres Vaters in ihre Kemenate holen lässt, wo dieser schließlich die Werbung Hetels vorbringen kann. Sie verabreden sogleich, wie Hilde auf das Schiff der Dänen und nach Dänemark kommen soll, damit die Hochzeit vollzogen werden kann. Das Singen selbst könnte dabei – in der epischen Funktion als handlungsmotivierendes Element – in wenigen Versen genannt werden; tatsächlich aber verwendet der Dichter 27 Strophen auf die Schilderung (Kudrun 372–98), und er schildert den Gesang überaus anschaulich. Horant nämlich singe auf so wunderbare Art und Weise, dass nicht nur die Menschen und die Vögel davon angezogen werden; vielmehr wird die ganze Welt davon verzaubert:

17 Zu den Vögeln und besonders der Nachtigall cf. Leach, *Birds*, und hier Kap. VII.B.

18 Damit zeigt sich erneut, dass Qualität nur objektiv gedacht werden konnte. Dass jemandem die angenehme Stimme nicht gefallen könnte, stellt gar keine Denkmöglichkeit dar. Immerhin aber gibt es die ironische Bemerkung des Dänen Fruote, der die Fähigkeiten seines Neffen vor den Gastgebern (nach-)lässig als *ungefüge doene* bezeichnet, die niemandem von Nutzen seien (Kudrun 382,2–4). Das impliziert zumindest, dass *doene* nicht nur *schoene* sein müssen.

19 Cf. Jeserich, *Musica*, S. 241 ff., zur *vox* in der musiktheoretischen Literatur, dazu Leach, *Birds*, S. 54–107 («Birdsong and Human Singing»), und allgemein Zumthor, *Lettre*.

20 Cf. dazu auch die Sirenen-Episode im *Tristan* und die Ausführungen hier in Kap. III.D und IV.D.

*Diu tier in dem walde ir weide liezen stân.
die wûrme, die [dâ] solten in dem grase gân,
die vische, die dâ solten in dem wâge vliezen,
die liezen ir geverte. jâ kunde er sîner fuoge wol geniezen.*

*Swaz er dâ doenen mohte, daz dûhte niemen lanc.
sich minnert [in] ir koeren dâ von der phaffen sanc.
die glocken niht [en]klungen sô wol alsam è.
allez daz in hôrte, dem was nâch Horanden wê.*

(Kudrun 388,1–389,4)

(Die Tiere im Wald hörten auf zu grasen. Die Schlangen auf dem Feld und die Fische im Wasser setzten ihren Weg nicht fort. Seine Fähigkeit wirkte unweigerlich. // Was auch immer er musizierte, wurde niemandem langweilig. Davon schien der Gesang der Geistlichen weniger wert; auch die Glocken hörten sich weniger schön an. Alle, die ihn hörten, sehnten sich nach Horant.)

Für den epischen Fortgang ist diese ausführliche Darstellung des Gesangs und seiner Wirkung, wie gesagt, überhaupt nicht notwendig. Doch gibt es hier Zusammenhänge, welche die Episode dezidiert zu Vorstellungen der *musica* in Bezug setzen, woraus eine besondere Aussagekraft resultiert: Von einzelnen Wiederholungen abgesehen, die sich aus mehrmaligem Singen in der erzählten Zeit ergeben,²¹ beinhaltet die eingangs zitierte Strophe (372) wesentliche Elemente zur speziellen Charakterisierung des Singens, die jedoch geradezu klassisch ausfällt: Bemerkt werden die herrliche Stimme, das Wohlgefallen und die Wirkung auf alles Lebendige. Die Bedeutung der Episode also liegt wohl eher darin, den Gesang – und den Sänger – in einer ganz bestimmten Art und Weise zu profilieren: Die Fähigkeiten Horants erinnern nämlich an den mythischen Orpheus, von dem bekannt ist, dass sein Gesang nicht nur wilde Tiere zähmte, sondern Bäume und Felsen ihre Plätze verließen, um seiner Stimme zu folgen.²² Die traditionsreichen musikalischen Zusammenhänge und Bilder dürfen allerdings nicht darüber hinwegtäuschen, dass es hier ganz dezidiert um sinnlich erlebtes Wohlgefallen

21 Cf. etwa das abendliche Singen am Hof, als die Dänen bei Hagen eintreffen (Str. 372 f.), am nächsten Morgen, als Horant auf Wunsch der Königin singt (Str. 379 ff.), und erneut am Abend bei Hof (Str. 388 ff.).

22 Cf. Ranke-Graves, *Mythologie*, S. 98; dazu Lucken, *Orphéophonie*, S. 55, mit Ovid, *Met.* 11.1–84, sowie Boethius, *Cons.* III., metr. 12. Ovid schildert in seinen *Metamorphosen* den Tod des mythischen Sängers Orpheus, der von den Mänaden zerrissen wird, und beginnt seine Beschreibung mit der Charakterisierung des Gesangs, der «die Wälder, die Herzen der wilden Tiere und die Steine, die ihm folgen, in seinen Bann zieht» (*Met.* 11.1 f.: *Carmine dum tali silvas animosque ferarum / Threicus [weil Orpheus aus Thrakien stammt] vates et saxa sequentia ducit*).

geht. Horant singt nicht, um Zahlenverhältnisse zu demonstrieren und einen im Hinblick auf die *ars musica* richtigen Gesang zu produzieren. Seine (Aus-)Bildung, seine moralische Gesinnung und eine das Ohr übersteigende Urteilskraft spielen keine Rolle. Horant ist – das zumindest würde Augustinus sagen – einer jener Histrionen, die *sensu quodam ducti bene canunt* (De mus. I.IV.5), die also nur auf ihr sinnliches Urteilsvermögen vertrauen. Horant erscheint mithin, um im Bild zu bleiben, als ein Orpheus ohne Eurydike, der einen schönen, ungeheuer wirksamen Gesang ohne theoretische Begründung präsentiert.²³ Die Rezipienten werden hier in Bann geschlagen, ohne dass sie (wie etwa die *edelen Herzen* bei der Rezeption von Isoldes Darbietungen) von moralischen Aspekten bzw. Korrespondenzen angezogen werden. Der schönste, der regelrecht orphische Gesang bleibt in dieser Darstellung ganz dem Genuss verhaftet und ohne die *profunda diiudicatio*. In der explizit höfischen Dichtung kann sich der Bezug zum Genuss indes ganz anders präsentieren.

In der höfischen Dichtung, die, wenn Gottfried und Konrad als exemplarisch angesehen werden,²⁴ nicht auf einen derart unmittelbaren Genuss reduziert werden soll, wird der Wert vielmehr dezidiert vor dem Hintergrund der *ars musica* bestimmt. Unmittelbarkeit und sinnliches Wohlgefallen werden dabei weit weniger eindeutig geschildert als in der Epik, stattdessen geht es vielmehr um die rationale Bewertung sinnlicher, oft ambivalenter Eindrücke und die Erkenntnis wahrer Schönheit. Für ein gebildetes (oder als gebildet zu inszenierendes) Publikum scheinen die Inszenierungen von ethisch-moralischer Urteilskompetenz große Bedeutung gehabt zu haben: Statt um Heldengeschichten und Ruhm – so ließe sich das überspitzt verallgemeinern – geht es um moralische Unterweisung und die anspruchsvolle Suche nach Wahrheit.²⁵ Die scheinbar eindeutigen und geradezu ästhetisch anmutenden Schilderungen der Schönheit etwa in Konrads großen Prologen, die Zuspitzung der Inszenierung auf die eigene Kunstfertigkeit und der daraus resultierende Wert heben letztlich nicht ab auf bloßen Genuss. Es geht dem Sänger wohl nicht einfach darum, die Ohren seiner Rezipienten zu kitzeln, sondern die Geschichte durch das Königreich der Ohren in die (edlen) Herzen zu vermitteln:²⁶

23 Dass Eurydike an die Unterwelt verloren ist, liest Fulgentius (auf der Grundlage einer nur teilweise begründeten Etymologie) als Verlust der «wahrhaft tiefen Urteilsfähigkeit», weshalb die beste Stimme unergründlich wirke (cf. Mit. lib. III.x: *Orpheus [enim] dicitur oreafone, id est optima uox, Euridice uero profunda diiudicatio*).

24 Bei Gottfried und Konrad handelt es sich, zumindest was die Bezüge zu gelehrtem Wissen und gerade der *ars musica* angeht, um herausragende Autoren. In weiteren Arbeiten müsste einmal ermittelt werden, inwiefern sich die *musica* bei anderen Autoren nachweisen lässt.

25 Zur «Suche nach Wahrheit» cf. Schnell, *Suche*. Und bereits Jaeger, *Entstehung*, S. 307 ff., skizziert eindrücklich den Anspruch der höfischen Dichtung hinsichtlich einer Unterweisung.

26 Die Formulierung vom «Königreich der Ohren» stammt von Gottfried (Tristan 8117; cf. hier Kap. IV.C); bei Konrad aber findet sich die gleiche Vorstellung, wenn er etwa im *Partono-*

*swer edeles herzen ie gepflac,
der biete alther daz ôre sin,
sô wirt im ein historje schîn,
diu beide wâr ist unde guot.*

(PM 226–9)

(Wer eine edle Gesinnung hat, der höre [mir] gut zu, dann erfährt er eine wahre und gute Geschichte.)

Aspekte der Schönheit und des Genusses spielen hier (am Ende des Prologs) keine zentrale Rolle mehr – es geht um die Wahrhaftigkeit, um das Richtige. Dabei geht es aber, das machen Konrads Ausführungen deutlich, nicht zuerst und auf keinen Fall ausschließlich um den Inhalt: Die Dichtung bereitet an sich durchaus *vröude* (PM 11, 16 und öfter), gefällt und ist schön (*süezelschoene*; PM 10, 41 und öfter). Vor dem Hintergrund der *ars musica* aber – das heißt: vor dem Hintergrund rational bestimmter Qualität – zählt nicht die Wirkung. Die qualifizierenden Epitheta in Bezug auf seine Werke, auf den *Partonopier* ebenso wie auf den *Trojanerkrieg*, deuten zwar nicht unbedingt über den Genuss hinaus; denn wenn von der *süeze* oder auch der *schoene* die Rede ist, ließe sich durchaus mit dem *sensus* argumentieren, dem der *sanc* schlicht und einfach gefallen würde.²⁷ Neben der deutlichen Betonung der *bescheidenheit* als wesentlicher Rezeptionsmodus aber lassen sich für einen Bezug zur Moral und vor allem zur *ratio* noch jene Begriffe anführen, die den *sanc* in spezifischer Art aufwerten, wie etwa *edel* und *guot*.²⁸ Damit nämlich kann nie nur ein einfaches Wohlgefallen gemeint sein, da lediglich eine ethisch-rationale Wertung die unzweifelhafte Grundlage dieser Qualitäten darstellen kann.

Was in der Epik beschrieben wird, sind unmittelbares Wohlgefallen und die damit verbundene Anerkennung. Die höfische Dichtung stellt dem sinnlichen Vergnügen bzw. dem Sinnenurteil (*sensus*) jedoch vermehrt das Verstandesurteil (*iudicium* bzw. *ratio*) gegenüber. Die Protagonisten und die inszenierten Rezipienten erliegen hier nicht ohne Weiteres der Schönheit, sondern sie wägen aufgrund ihrer Tugenden den wahren Wert ab, sie lassen sich nicht von der Wirkung täuschen, sondern bedienen sich – ganz im Sinne der *ars musica* – ihres Verstandes, um den tatsächlichen Wert der verschiedenen Erscheinungen zu be-

pier seine Dichtung preist, die zuerst daz ôre fröuwet mit genuht (PM 11) und dann *ir lère deme herzen birt* (PM 13).

²⁷ Cf. zur *süeze* PM 10 und 136, zur *schoene* PM 41, 48 und 50 sowie Troj. 13, 54 und 70.

²⁸ Cf. für *guot* PM 33, 48, 57, 98, 171 und 194 sowie Troj. 53 und 145; für *edel* PM 111 und Troj. 145 und 151.

stimmen.²⁹ Der Bezug der höfischen Dichtung zu den Konzepten der *musica* und besonders die inhaltlichen Übernahmen sind bereits mehrfach aufgezeigt worden; von daher soll abschließend vielmehr deutlich gemacht werden, inwiefern die Theorie der *ars musica* den Wert der höfischen Dichtung in der Praxis feudaladeliger Macht- und Herrschaftsorganisation bestimmen kann.

B. Die Kunst der Mäzene

Ausgangspunkt für die Betrachtung des Werts höfischer Dichtung ist zunächst unweigerlich die Darstellung des Umgangs mit Dichtung und Schönheit auf allen Ebenen der Texte durch die Autoren. Konrad etwa stellt die Fähigkeit, wahrhaft schöne Dichtung produzieren zu können, in den Vordergrund. An diese Fähigkeit knüpfen seine Inszenierungen mit der Forderung nach verständigen Urteilen zugleich auch die Förderung seines wahrhaft schönen *sanges*, so dass die Gönner als jene edlen *musici* in Erscheinung treten, die aufgrund von Tugenden und Verstand im präsentierten Gesang tatsächlich die wahre Schönheit erkennen würden. Entscheidend für die Betrachtung des Werts höfischer Dichtung über konkrete textinterne Aussagen hinaus ist jedoch vor allem, dass die Inszenierungen der Gönner als *musici* selbst jeweils gedichtet sind: Das Vermögen, das die Dichter in den Vordergrund rücken, bindet die Inszenierungen zwangsläufig an das Urteil der Gönner und Rezipienten zurück. Sobald der Gesang aber auf sich selbst reflektiert (und sei es nur im allgemeinen Verweis auf das Singen überhaupt),³⁰ tritt die Qualität in den Fokus der Aufmerksamkeit. Das betrifft jedoch nicht allein den Wert der Dichtung, sondern es ist – das hatte sich bereits gezeigt – ganz entscheidend für die Anerkennung (also auch für die *êre* der Adeligen):³¹ Geht man nun davon aus, dass es innerhalb einer Führungselite darum geht, mithilfe mäzenatischer Aktivität die eigene Macht so zu präsentieren, dass sich die Förderung positiv auf die Handlungsfähigkeit auswirkt, muss der Gönner entscheiden (können), wann er wen oder was fördert. Das nötige Urteilsvermögen aber wird den Gönnern einerseits (nicht zuletzt in panegyrischer Funktion) von den Dichtern zugesprochen, wodurch es mit dem geförderten Gedicht kommuniziert wird: Im Umgang mit den wirkungsvollen Sängern erscheinen sie als Rezipienten mit dem richtigen Urteilsvermögen, gegenüber den Nachtigallen als verständig urteilende *musici*. Damit lassen sich jene Bezüge herstellen, die einen Machthaber mit Tugenden, Ethik und Gott in Verbindung bringen, wobei diese Bezüge hier im präsentierten Gesang faktisch aufscheinen. Und an dieser Stelle

29 Die Bedeutung des Verstandes lässt sich besonders aussagekräftig bei Gottfried zeigen. Cf. dazu etwa Schnell, Suche, oder Sziráky, Éros, sowie, exemplarisch am Umgang von Tristan und Isolde mit Petitcreiu, Sziráky/Gisselbaek, description.

30 Zur Reflexivität im Minnesang cf. etwa Bein, Sang.

31 Cf. dazu hier den ersten Teil der Arbeit.

fällt – gerade wenn es in der Dichtung um die Inszenierung des richtigen Urteilsvermögens in Bezug auf wahre Schönheit geht – die Theorie der Praxis andererseits unweigerlich auf die Praxis zurück:³² Das theoretisch dargestellte Urteilsvermögen (sc. *iudicium* bzw. *bescheidenheit*) kann zwangsläufig auf die Inszenierung zurückbezogen werden, hat sich also an dieser unmittelbar zu beweisen.

Im geförderten Kunstwerk manifestiert sich somit unweigerlich das Urteilsvermögen der Gönner – und zwar selbst dann, wenn sie nicht darauf achten! Das Gedicht wird ja nicht nur einer etwaigen Unachtsamkeit zum Trotz von anderen Akteuren bewertet, sondern es wird (weil die Unachtsamkeit nicht als solche wahrgenommen werden kann) als verzerrter Ausdruck der Urteilsfähigkeit bzw. der Einstellungen des Gönners im Hinblick auf Schönheit, Kunst und sinnliche Wahrnehmung verstanden. Da sich im geförderten Kunstwerk nicht nur ökonomisches und kulturelles Kapital, sondern vor allem (als reproduzierte Struktur der Ressourcen) die spezifisch soziale Kompetenz wertender Wahrnehmung, mithin der Geschmack zeigt, muss der Mäzen im Grunde darauf achten, dass er nichts fördert, woraus ihm keine Anerkennung erwächst.³³ Von daher ist es für den Gönner unabdingbar, im Hinblick auf die Qualität dessen, was er fördert, besonders aufmerksam zu sein. Denn nicht zuletzt steht, durch die diskursive Verbindung von Urteilsfähigkeit und Tugenden in der höfischen Kultur (wofür u. a. die *ars musica* verantwortlich zeichnet), mit jedem Urteil eines Machthabers neben der Ehre nichts Geringeres als die Legitimität seiner sozialen Position auf dem Spiel. Während die Tugenden theoretisch um das Seelenheil bemüht sein sollten, kommt ihnen in der Praxis gleich eine doppelte Funktion zu:³⁴ Einerseits legitimieren die Tugenden die Aristokratie, andererseits werten sie das Handeln *sub specie aeternitatis* entschieden auf, denn bereits die Vorstellung der Begründbarkeit unterscheidet ethisches Handeln von einem, das nur den Sinnen folgt. Dem Akteur obliegt es also zunächst, das, was er für richtig hält, mit dem abzugleichen, was jene für richtig halten, auf deren Anerkennung er sein Verhalten ausrichtet.³⁵ Das Handeln setzt damit ein Urteilsvermögen voraus, das bewerten kann, was Anerkennung verdient. Das aber leistet in der Regel

32 Die im zweiten Teil der Arbeit vorgestellte Theorie des *iudicium* wird also in spezifisch ethisch vorgestellten Geschmacksurteilen aktualisiert und somit auch im höfischen Kontext greifbar.

33 Zu einer Relativierung dieser absolut erscheinenden Aussagen cf. hier das folgende Kapitel, wo deutlich gemacht wird, dass die Qualität ja immer nur relative Geltung beanspruchen kann.

34 Gegen Lubich, Tugendadel, S. 251, der von der relativen Unerschütterlichkeit adeliger Standesqualität ausgeht.

35 Nach Bourdieu, Unterschiede, S. 730, muss ein Wert, den ein Akteur (an-)erkennt, von anderen (an-)erkannt werden, damit ihm die in einer «gemeinsamen sinnhaften Welt» zentrale Anerkennung zuerkannt werden kann.

der Geschmack, der dafür sorgen kann, dass ein Akteur innerhalb einer vertrauten Sozietät optimale Entscheidungen treffen kann.³⁶ Durch den Geschmack als Sensorium für das sozial Adäquate kann er unmittelbar erkennen (und regelrecht fühlen), was richtig ist. Dass ein Akteur folglich das Richtige beurteilt und erkennt (bzw. richtig urteilen kann), lässt sich im Sozialen durchaus mit dem Geschmack bewerkstelligen.

Für das Mittelalter muss indes (das hat der zweite Teil der Arbeit anhand der historischen Theorie von Schönheit, Kunst und richtiger Wahrnehmung zeigen können) immer die Suche nach Wahrheit mitveranschlagt werden, sobald es um die Bewertung von Erscheinungen geht. Die Schwierigkeit besteht nun darin, dass sich die Wahrheit nicht ohne Weiteres der unmittelbaren Wahrnehmung offenbart. Mit der Hinwendung zu den Tugenden als legitimierender Vorstellung im weltlichen Adel des 12. und 13. Jahrhunderts kann nicht (mehr) der Gewaltigste die Wahrheit bestimmen,³⁷ sondern allein die Vernunft und entsprechend vernünftige Prinzipien der Begründung: Richtiges wird nicht mehr unweigerlich (aufgrund einer unmittelbaren Wirkung) (an-)erkannt, sondern die Inszenierungen von Tugend und Verstand müssen sich entsprechend als ethisch und rational erweisen. Das Ausgesagte (Inhalt) muss durch das Aussagen (Form) bestätigt werden; die Qualität kann folglich nicht einfach mehr nur anerkannt werden, sondern sie muss begründet werden. Im Folgenden soll von daher die Bedeutung der Differenz von Schönem und wahrhaft Schönem, die in der Theorie als die Differenz von sinnlichem Wohlgefallen und wahrer Schönheit gefasst wird, in Bezug auf die soziale Praxis der Förderung von Dichtung untersucht werden. Da in der höfischen Dichtung selbst die Förderung immer wieder (auf unterschiedliche Art und Weise) an die Vorstellung einer ethischen Urteilskraft anknüpft, wie sie besonders ausführlich im Rahmen der *ars musica* verhandelt wird, muss letztlich von einer sozial relevanten Bedeutung dieser Vorstellungen ausgegangen werden.

1. Bewertung der Kunst

In zwei Schritten soll nun die praktische Bedeutung der ethischen Urteilskraft aufgezeigt werden: Ausführlich wird dazu der Einfluss der theoretisch entwickelten Vorstellung einer ethischen Urteilskraft auf die praktische Funktion von Geschmacksurteilen im Umgang mit sinnlich wahrnehmbaren Erscheinungen erör-

³⁶ Der Geschmack lenkt, nach Bourdieu, Unterschiede, S. 728, «die Individuen mit einer jeweiligen sozialen Stellung sowohl auf die auf ihre Eigenschaften zugeschnittenen sozialen Positionen als auch auf die praktischen Handlungen, Aktivitäten und Güter, die ihnen als Inhaber derartiger Positionen entsprechen». Cf. dazu auch hier Kap. III.

³⁷ Zur Denkfigur des brutalen Meinungsmachers cf. hier oben die Ausführungen zu Platon (Staat 338c), der damit die Ansicht des Sophisten Thrasymachos verhandelt, Kap. IV.B.

tert. Anschließend erfolgt dann die Auseinandersetzung mit den praktischen Reflexen auf diese Zusammenhänge. Dass dabei im Folgenden Konzepte wiederholt werden, die bereits ausführlich vorgestellt wurden,³⁸ liegt an der veränderten Perspektive: Was vornehmlich unter soziologischen Aspekten betrachtet worden ist (Geschmack, Achtsamkeit und Ethos), kann und muss jetzt – nachdem im zweiten Teil der Arbeit die historisch-theoretischen Grundlagen von Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung erarbeitet worden sind – neu perspektiviert werden. Eine soziologisch-abstrakte Darstellung der höfischen Kultur, die allein von modernen Theorien ausgeht, interpretiert die mittelalterliche Situation entsprechend ihren Möglichkeiten, erklärt die Kultur aber nicht in den spezifisch historischen Zusammenhängen von Theorie und Praxis. Das gilt gerade in Bezug auf den sozial relevanten Geschmack, der einerseits in der Theorie der *ars musica* fassbar und andererseits in dieser konkreten Vorstellung auf die Praxis bezogen wird. Von daher unterscheiden sich die Erklärungsmodelle des Wohlgefallens (sc. der Schönheit) im Rahmen von ästhetischen bzw. ethischen Argumentationen zwangsläufig in entscheidenden Punkten. Was auf der Grundlage der *ars musica* – als historischer Theorie von Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung – geleistet werden kann, ist demnach die Erklärung *der historischen Erklärung* dessen, was gemeinhin als Geschmack bezeichnet wird und also eine konkrete soziale Funktion hat. Mit anderen Worten: Die theoretischen Äußerungen zu Kunst und Schönheit stehen auch vor der Entstehung explizit ästhetischer Theorien in einem unmittelbaren Wechselverhältnis zur Praxis, so dass der praktische Wert der höfischen Dichtung nur vor dem Hintergrund dieser Theorie sinnvoll betrachtet werden kann. Bei der Auseinandersetzung mit der *ars musica* aber hatte sich gezeigt, dass die unreflektierte Bedeutungsbildung durch die sinnliche Wahrnehmung als suspekt angesehen wird. Die Beurteilung der Welt mit dem Urteilsvermögen der Sinne (*sensus*) wird – vor dem Hintergrund der göttlichen Ordnung – als unzureichend vorgestellt und erscheint somit in Opposition zu dem, was eigentlich als Geschmack gelten könnte. Die Theorie gerät also mit der Praxis in Konflikt: Konzeptuell nämlich wird im Umgang mit dem sinnlich Wahrnehmbaren gerade jene Anerkennung diskreditiert, die als soziale Notwendigkeit gelten muss. Ob bzw. wie diese Spannung zwischen Theorie und Praxis jedoch aufgelöst werden kann, soll im Weiteren gezeigt werden.

Die Orientierung und das Erkennen mit den Sinnen als Zugang zur Welt ist eine unweigerliche Praxis des Menschen – so natürlich, dass (wie Boethius schreibt) ohne Sinne kein lebendes Wesen als solches vorstellbar sei.³⁹ Der Geschmack (sc. *sensus*) stellt – als Urteilskraft bzw. -vermögen – nichts Geringeres als die Grundlage für diesen Zugang des Individuums zur Welt dar. Mit dem Ge-

38 Cf. hier Kap. III.B.2.

39 Boethius, *De inst. mus.* I.1: *ut sine his animal non possit intellegi.*

schmack wird beurteilt, was gut, schlecht, richtig, falsch, schön und hässlich ist. Das hat zwar, wie gesehen, eine genuin soziale Ursache bzw. Funktion, fällt letztlich aber doch – das darf nicht außer Acht gelassen werden – auf die meist individuell erlebte Wirklichkeit des Subjekts zurück. Die Urteilskraft wird von daher für gewöhnlich in enger Beziehung mit objektiven Qualitäten gesehen. Es hatte sich indes gezeigt,⁴⁰ dass Geschmack und Urteilskraft Qualitäten nicht erkennen, sondern im Grunde der Bedeutungsbildung dienen. Die Klassierung von Erscheinungen, sowie deren Wertung und Beurteilung, wird ermöglicht durch die Appropriation der sozial relevanten Normen- und Wertsysteme, die den entsprechenden Klassierungen zugrunde liegen. In historischen Zusammenhängen jedoch wird zwar durchaus der *sensus* als jenes sinnliche Urteilsvermögen verstanden, das den Zugang zur Welt darstellt, das tatsächlich auch Wertungen vornimmt. Und selbst Boethius und Augustinus müssen zugeben, dass die Sinne durchaus in der Lage sind, die (Um-)Welt zu erkennen und sogar zu beurteilen.⁴¹ Allerdings können die sinnlichen Wertungen, die m. E. dem Geschmack entsprechen, aufgrund der habitualisierten Soziogenese nicht rational begründet werden. Doch sowohl diese Unbegründbarkeit, die den Sophisten die Wahrheit zu einer Sache des Mächtigsten machte,⁴² als auch der permanente Wertewandel, der mit dieser Praxis verbunden war, wurde von Sokrates und vor allem von Platon durch die Vorstellung ewiger, rational bestimmter Ideen reguliert und auf eine verhandelbare Grundlage gestellt. Von da an – und für das christliche Mittelalter durch die Adaption dieser antiken Vorstellung in der kirchenväterlichen Theologie besonders bedeutsam – galt nur als wahr, was irgendwie rational begründet werden konnte.⁴³ Die (sinnlich wahrnehmbare) Wahrheit sollte – so formulieren es zumindest die Theoretiker – nicht mehr vom *sensus* (Geschmack), sondern von der *ratio* (vom Verstand) bestimmt werden. Dem bloßen Genuss und den unmittelbaren sinnlichen Urteilen wird damit das Erkennen einer wahren Schönheit gegenübergestellt. Und erst bei Kant wird (stärker noch als bei Baumgarten) die sinnliche Urteilskraft, so scheint es, nach langer Dominanz des Verstandes wieder in ihr volles Recht gesetzt und – durch die neu etablierte Verbindung mit der Erkenntnis – als Verstandeskraft beschrieben: Der Geschmack wird dadurch das legitime Instrument sinnlicher Erkenntnis.⁴⁴ Deshalb ändert sich allerdings auch die Bedeutung der Urteilskraft grundlegend: Sie wird nicht mehr nur als

40 Cf. hier Kap. I.B.2.

41 Cf. dazu bereits hier Kap. IV.B.1.

42 Cf. Platon, Staat 338c. Dazu Kitto, Griechen, S. 135: «Thrasymachos ist dort [in Staat 338c] als ein hartgesottener Mann geschildert, der allen undeutlichen Vorstellungen von Gerechtigkeit mit Ungeduld begegnet; er will etwas Deutliches und Faßbares haben».

43 Cf. Gersh/Hoenen, Tradition, und Jeck, Platonica.

44 Für Kant ist das Geschmacksurteil gerade insofern rational, als es von ethischen Aspekten zu abstrahieren in der Lage ist (KdU § 4). Cf. hier Kap. III.

sinnlich reagierende Disposition der Sinne in der Wahrnehmung einer objektiven Qualität begriffen, sondern als das bestimmende Vermögen in Bezug auf Schönheit. Im Gegensatz nämlich zur antik-mittelalterlichen Theorie erkenne der ästhetische Geschmack nicht mehr eine absolut und objektiv gedachte Schönheit, sondern bestimme die Qualität eines Objektes – in einer von jedem Interesse am Gegenstand abstrahierten Wahrnehmung.⁴⁵ Das, was einem Subjekt in dieser rationalen Beurteilung des sinnlich Wahrgenommenen gefällt, ist schön – also ausschließlich das, was in quasi rationaler Beurteilung gefällt. Die Theorie des reinen Geschmacks verurteilt dabei im Grunde jede Bedeutungsbildung, die von einer ganz bestimmten, als legitim anerkannten Wertung der Gegenstände in Bezug auf die Qualität unterschieden ist: Demjenigen, der nicht in der Lage ist, die spezifische Schönheit eines Gedichts aus dem 13. Jahrhundert zu erkennen, mangle es – aus Sicht des Ästhetikers – schlicht an der dafür notwendigen Kompetenz bzw. sogar Verstandeskraft.⁴⁶ Dabei könnte man den Gedichten des 13. Jahrhunderts – und das ist schon geschehen – ein Unverständnis bezüglich der eigenen ästhetischen Qualität attestieren: Die Bestimmung der Schönheit sei durch ethische Aspekte korrumpiert, der reine Geschmack sei noch überhaupt nicht ausgeprägt, und die Dichter und Denker würden aufgrund des mittelalterlichen, theozentrischen Weltbildes vor einer Wertschätzung der irdischen Welt und beinahe ihres eigenen Tuns zurückschrecken.⁴⁷ Solche (Vor-)Urteile indes verunmöglichen geradezu den wissenschaftlichen Zugang zur Qualität. Eine Rekonstruktion der mittelalterlichen Schönheitsbegriffe *sub specie aestheticae* ginge aber ohnehin an der eigentlichen Bedeutung vorbei,⁴⁸ denn erst auf der Grundlage der sozialen Bedeutung von Schönheit und Genuss – die sich sowohl hinter dem Konzept der Ästhetik als auch hinter den Vorstellungen von wahrer Schönheit und sinnlicher Süße ausmachen lässt – wird die Beschreibung zumindest insofern historisierbar, als die Konzepte nicht mehr aus sich selbst oder unter falschen Voraussetzungen erklärt werden (müssen), sondern in einen theoretisch stabilen Bezugsrahmen gestellt werden können.

⁴⁵ Kant, KdU §§ 3–5.

⁴⁶ Allerdings maßt sich – zumindest in wissenschaftlichen Kreisen – niemand mehr an, die Gedichte tatsächlich *adäquat* beurteilen oder gar ihren historischen Wert bestimmen zu können (cf. Braun, Kristallworte, S. 17, und Hill, Aesthetics, S. 10, der für altenglische Studien festhält, dass «privately each of us might hold that some poems are simply better than others [...]. However, there is little to no conversation about these matters in Anglo-Saxon studies»). Von daher aber dreht sich die wissenschaftliche Beschäftigung mit vormoderner Dichtung in der Regel um alle möglichen Aspekte – nur nicht um das, was in den Texten selbst als die eigentliche Hauptsache ausgesprochen wird: nämlich die Beurteilung von Kunstfertigkeit und Schönheit.

⁴⁷ Assunto, Theorie, S. 27 f.

⁴⁸ Cf. die Kritik der Ästhetik durch Bourdieu, Unterschiede, S. 756 f.; dazu hier Kap. III.B und IV.

Auch die Aufnahme der Konzepte bezüglich einer ethisch-rationalen Urteils kraft in der höfischen Dichtung steht somit in keinem Bezug zur Ästhetik, da es die Vorstellung einer legitimen sinnlichen Urteils kraft nicht (das heißt: seit dem Platonismus *nicht mehr* und ohne die philosophische Ästhetik *noch nicht*) gibt.⁴⁹ Im Prolog zum *Partonopier* etwa wird zwar durchaus Bezug genommen auf die sinnliche Wahrnehmung, doch in ganz spezifischer Art und Weise. Zum Lob der Dichtung merkt Konrad an, *daz ir süezer klanc / daz ôre fröuwet mit genuht* (PM 10 f.: «dass ihr angenehmer Klang das Ohr voll und ganz erfreut»). Die *süeze* entspricht dabei durchaus einem – hier positiv bewerteten – verbalisierten Geschmacksurteil, das heißt der vom Dichter vorgenommenen Bewertung aufgrund individueller Klassierungsmöglichkeiten. Die *süeze* lässt sich somit als eine objektiv erlebte Genusserfahrung bezeichnen. An anderer Stelle wird das noch deutlicher, denn auch die Vorstellung von *prodesse* und *delectare* beruht offenbar auf dem sinnlichen Urteilsvermögen und dem mit sinnlicher Wahrnehmung verbundenen Genuss.⁵⁰ Der metaphorische Vergleich der Dichtung mit einem Baum in Konrads *Partonopier* ist schon vorgestellt worden; noch einmal aber sei auf die Blütenpracht eingegangen, die Konrad als ein wesentliches Element seiner Dichtung vorstellt:

*diu bluot schoen unde reine,
die von êrst getihte birt
und diu dar nâch ze frûhte wirt,
daz ist diu kurzewile guot,
diu sich alsam des meien bluot
in daz gemüete strôuwet
und im sîn ougen fröuwet
der guot getihte hoeret,
wan ez im trûren stoeret
und alle sorge mit genuht.*

(PM 50–9)

(Die feine Blüte, die das Gedicht zunächst hervorbringt und die anschließend zur Frucht wird, ist die gute Unterhaltung, welche den, der hervorragende Dichtung hört, so ergötzt wie die Blüten, die im Mai die Augen erfreuen, denn das verdrängt ausreichend Traurigkeit und Sorgen.)

⁴⁹ Die Aussagen müssen somit zwingend in Bezug auf jene Vorstellungen gelesen werden, die im Mittelalter genuin mit Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung verbunden waren.

⁵⁰ Zu Horaz hier die Einleitung (S. 41).

Die Dichtung erfreut damit ganz eindeutig die Sinne; Konrad hebt explizit auf den Genuss für die Ohren ab, der mit dem Genuss für die Augen verglichen wird, welchen schöne Blüten im Mai tatsächlich bewirken würden. In der sinnlichen Wahrnehmung an sich aber darf keine ästhetische Beurteilung gesehen werden: Da auch die Ästhetik nur ein historisch spezifisches Erklärungsmodell für den Geschmack darstellt, das dort eine differenzierte Verstandeskraft annimmt, wo eigentlich nur unterschiedlich definierte Klassifikationssysteme vorherrschen, sollte das sinnliche Urteil unabhängig von den Ideologien bezüglich der Wahrnehmung betrachtet werden.⁵¹ Von daher sollte der im *Partonopier* dargestellte Genuss nicht als ästhetische Erfahrung charakterisiert werden. Vor allem der Umstand, dass der Blüte die Frucht folgt, erweitert das Urteil um die inhaltliche Dimension. Zwar ist das bei Konrad zunächst getrennt, wird aber spätestens im ethischen Urteil des Gönners (wieder) zu einer Einheit verschmolzen,⁵² in welcher das *delectare* durch das *prodesse* bestimmt wird. Damit verläuft die Grenze aber auch nicht zwischen sinnlichen Urteilen und einem guten oder reinen Geschmack. Dazu fehlt der sinnlichen Wahrnehmung gerade jenes reflektierende Moment, das den guten Geschmack auszeichnen soll; allerdings – und das ist wohl der zentrale Punkt – kann die rationale Beurteilung nicht mit Geschmack identifiziert werden, da diese Art der Erkenntnis beinahe vollständig vom Sinnlichen abstrahiert. Die Differenz zur philosophischen Ästhetik liegt eben im expliziten Bezug zur Begriffsbildung begründet, denn es geht in erster Linie darum, die wahre Schönheit mit dem Verstand zu bestimmen. Dennoch wird die Bedeutung der sinnlichen Urteilskraft in den historischen Aussagen greifbar, aber – wie etwa im *Partonopier* – offenbar mit ethisch-rationalen Aspekten verbunden: Unterhaltung und Genuss sind für den höfischen Rezipienten mit einer spezifischen Qualität der Dichtung verbunden – von unmittelbarer Wirkung und Ausgeliefertsein ist hier nicht die Rede. Während die erwähnten Beispiele der Heldenepik geradezu im Genuss schwelgen und die Wirkung des Schönen auf alles Lebendige positiv werten, zeichnen sich die zitierten Episoden höfischer Dichtung durch eine gewisse Distanzierung von der Unmittelbarkeit des Schönen aus: Durch eine zusätzliche Art der Bewertung wird eine adäquate Rezeption deutlich von Wirkung und Genuss unterschieden. Das Sinnliche dient somit durchaus einem Genuss, der z. B. die *recreatio* ermöglicht,⁵³ gleichzeitig aber ist der richtige

51 Die ideologiekritische Lesart der Theorien hat zur Folge, dass diese sowohl historisch als auch wissenschaftlich präziser beschrieben werden können.

52 Konrad führt im *Partonopier* den Auftrag explizit auf die inhaltliche Wertschätzung des Gönners zurück (PM 194 ff.: *diz maere dûhte in alsô guot / und des tugent alsô breit, / von dem dis âventiure seit*).

53 Cf. Augustinus, De mus. I.IV.5, der auf große Männer (*magni viri*) verweist, die – «sehr maß- und einsichtsvoll» (*modestissime ac prudentissime*) – nach drückenden Sorgen «um der Erholung und seelischen Entspannung willen (*relaxandi ac reparandi animi*) sehr besonnen (*moderatissime*) ein wenig sinnliche Freude» genießen.

und gute Genuss im Vorfeld moralisch abgesichert, das heißt ethisch-rational legitimiert. Und selbst die sirenenhafte Wirkung der singenden Isolde wurde von Gottfried – zumindest für die *edelen Herzen* – auf das durch Ethik (*morâliteit, moralitas*) bestimmte *muotgedoene* zurückgeführt und nicht auf die sinnliche Erscheinung.⁵⁴ Wer die junge Königin oder (auf die aktuelle Situation der Rezeption übertragen) den *Tristan* einfach nur schön findet, rezipiert auf der falschen Ebene, gibt sich, tatsächlich wie von einem Sirengesang angezogen, dem sinnlichen und oberflächlichen Genuss hin und wird schließlich (um in Gottfrieds Bild zu bleiben) Schiffbruch erleiden, so dass er dem Untergang geweiht ist und seine Seele auf einer kleinen, von vogelähnlichen Frauenwesen bewohnten Insel im ionischen Meer verenden wird. Die verständigen Rezipienten jedoch – die Inszenierungen von Gottfried und Konrad legen das nahe – können, sich am Mast der Vernunft festhaltend, den Genuss wissend genießen: Die richtige Darbietung wahrer Schönheit ist diesen Rezipienten dann ein ebenfalls wahrer Genuss. Dies aber resultiert nicht aus dem richtigen sinnlichen Urteil, sondern aus einer Bewertung der Dichtung *sub specie moralitatis*. Der bloß sinnliche Genuss des Schönen hingegen sei etwas, das den Menschen vom Göttlichen weg in den Bereich des Tierischen absinken lasse. Und nicht umsonst bezeichnet bzw. beleidigt Augustinus den lediglich genießenden Rezipienten gleich mehrfach als Elefant, Bär und Vogel – oder gleich schlichtweg als Vieh.⁵⁵

Für die Theoretiker aber ist – und das sei noch einmal betont – nicht die Welt an sich schlecht und verwerflich, sondern allein der unreflektierte sinnliche Genuss. Vor den vom Ethischen abstrahierenden Theorien des Geschmacks seit Baumgarten und vor allem Kant konnten die sinnlichen Urteile eben noch nicht als (vermeintlich) verstandesmäßige Erkenntnisleistung legitimiert werden. Von daher aber sind die Theoretiker platonischer Tradition darum bemüht, den Genuss als Instrument des Wertens durch eine rationale Beurteilung zu ersetzen, was den Genuss jedoch in keinem Falle ausschließt oder verdammt. Zwar verliert der konkrete, subjektive Geschmack dadurch im Grunde die Legitimität als physisch-irdischer Orientierungssinn des Menschen; doch ist der Genuss damit lediglich *relativiert*, nicht gleich *annihiliert*. Es geht eben darum, auf einer höheren Ebene, rational legitimiert quasi, zu genießen.⁵⁶ Und diese Relativierung ist nun von besonderem Interesse, denn sie macht letztlich das Verhältnis von *delectare* zu *prodesse* deutlich: Es gibt nämlich den Genuss, die Freude am Sinnlichen und die überwältigende *süeze* auch auf der moralisch sicheren Seite, da alles, was durch den Verstand legitimiert ist, durchaus genossen werden darf: Augustinus

54 Cf. hier Kap. IV.

55 Cf. Augustinus, De mus. I.IV.5–v.10 und öfter: *bestia* oder *pecus* etc.

56 Die z. B. von Augustinus, De mus. VI.XVI.51, betonte Gottesliebe steht somit dem von Kant, KdU § 5, propagiertem interesselosen Wohlgefallen im Umgang mit der sinnlichen Wahrnehmung (den Erscheinungen also) gegenüber.

etwa berichtet, dass große Männer nach drückenden Sorgen zuweilen *musica* genossen – *modestissime* wohlgerückt (De mus. I.IV.5: «sehr besonnen»); und auch Boethius betont, dass sich schon die Pythagoreer mit bestimmten Modi ganz bewusst in eine angenehme, dem Einschlafen förderliche Stimmung gesungen hätten.⁵⁷ Der Genuss stellt allerdings – trotz objektiv vorgestellter Wirkung der Gegenstände – ein Urteil dar, das in der subjektiv-wertenden Wahrnehmung gründet: Der *sensus* nämlich könne, das lässt sich (mit je spezifischer Wertung) von Aristoxenos über Augustinus bis Boethius verfolgen, durchaus präzise urteilen. Der Genuss wird als (positive) Bewertung von Sinneseindrücken vorgestellt, wobei dem Urteil weder eine Begründung noch überhaupt ein Bewusstsein zugrunde liege. Dennoch ermöglichen die sinnlichen Urteile eine Orientierung in der Welt und leiten ihre Eindrücke an die Seele und die Verstandeskräfte weiter. Eine Unachtsamkeit des Verstandes bezüglich der Sinneseindrücke hingegen, die den sinnlichen Genuss *tel quel* anerkennen würde, gilt als verwerflich.⁵⁸

Damit ist ein wesentlicher Punkt der Argumentation angesprochen. Dass es diesen Genuss faktisch gibt – geben muss –, lässt sich nun wiederum soziologisch begründen: Die positiven Wertungen, die ein Akteur aufgrund seiner individuell strukturierten Normen- und Wertsysteme vornehmen kann, werden – aufgrund der Inkorporierung – objektiv und konkret, also regelrecht physisch erlebt. Aufgrund der Ähnlichkeiten in den Wertungen aber, die eine soziale Gruppe auszeichnen, wird der Geschmack in der antik-mittelalterlichen Theorie als angeborenes, menschliches (eigentlich tierisches) Vermögen vorgestellt, das relativ einheitlich Qualitäten bestimmen könne. Wird die sinnliche Wahrnehmung somit – von der Ästhetik absehend – auf einer soziologischen Ebene betrachtet, zeigt sich im Genuss recht deutlich ein Reflex auf den (ungeteilten) Geschmack: Die Vorstellung einer angeborenen (oder ästhetisch ausgedrückt: durch hartes Bemühen kultivierbaren) sinnlichen Urteilskraft erweist sich somit eindeutig als Ideologie – doch ebenso eindeutig als Ideologie mit eigener Legitimität; letztlich aber muss der Geschmack, wenn seine (sekundäre) Funktionalisierung im Rahmen solcher Ideologien erfasst werden soll, zunächst unbedingt als das ursprüngliche, soziale Sensorium begriffen werden, das in der Sozialisie-

57 Cf. Boethius, De inst. mus. I.I, der explizit auf die Pythagoreer verweist, die, wenn sie sich am Abend von Sorgen befreien wollten (*resolverent curas*), passende Gesänge benutzt hätten (*quibusdam cantilenis uterentur*).

58 Bemerkenswert ist indes, dass Gott, wo er nicht (mehr) rational begriffen werden kann, in eine gleichsam sinnliche Erfahrung übergeht. Bei Augustinus, De mus. VI.XVI.52, etwa wird seine Fülle explizit als *suavitas* erlebt. Cf. Largier, Applikation, S. 44–47, und Carruthers, Experience, S. 80–107, cf. dazu hier Kap. IV.B.1. Ohly, Süße, oder ders., Nägel, bes. S. 405 f., verweist hingegen auf eine den metaphorischen Gebrauch übersteigende Semantik höherer, vom Sinnlichen abstrahierter Erfahrungen des Göttlichen, die dem Begriff «süß» inhärent sei. Dass die Semantik jedoch auch die Wertigkeit dieser Erfahrungen, mithin Emotionalität umfassen könnte, sieht Ohly hier nicht.

zung von Subjekten zwangsläufig (und ohne Ausnahme) in Abhängigkeit von den Möglichkeiten zur Appropriation legitimer Normen- und Wertsysteme definiert wird.

Der individuelle Geschmack, dem in der ästhetischen Theorie zentrale Bedeutung als ein durch Anstrengung geschultes Vermögen zukommt,⁵⁹ wird in der mittelalterlichen Theorie als körperliche, unreflektierte, allein in den Sinnen befindliche Urteilskraft (als *sensus*) verstanden. Dennoch widmen die Theoretiker dieser Urteilskraft nicht wenig Aufmerksamkeit, geht es doch um die Relativierung durch Vernunft, Verstand und ethisch-rationales Vermögen. Davon abgesehen hatte sich bereits gezeigt, welche Funktion dem Geschmack im Sozialen zukommt: Als Vermögen zur Anerkennung und besonders zur Anerkennung von anderen Akteuren (und deren Macht) dient er gleichsam als Orientierungssinn bezüglich sozialen Handelns.⁶⁰ Damit trägt der Geschmack wesentlich zur Organisation sozialer Strukturen und Ordnungen bei – was die tatsächliche Möglichkeit zur Bewertung von Gegenständen, Objekten und Erscheinungen über diese soziale Bedeutung hinaus in gewissem Sinne zu einer lediglich sekundären Funktion werden lässt. Die bedeutenden, philosophisch extrem aufgeladenen Konzepte von Schönheit und Genuss reagieren demnach auf ein eigentlich ganz grundlegend soziales Prinzip: Was ein Subjekt im Rahmen seiner Sozialisation an Normen und Werten aufnimmt und mit der Zeit inkorporiert, erfährt es zunehmend als erlebbare Qualität. Die Theorie nimmt dabei ganz konkret auf dieses Erleben Bezug, begründet es allerdings völlig anders. Im Hinblick auf die Bedeutung der Theorie kommt noch hinzu, dass sie als ein spezifisch strukturierter Wissensbestand selbst Teil jener Normen- und Wertsysteme wird, die letztlich der Bewertung von Objekten und Eigenschaften zugrunde liegen.

Erhellt werden kann diese geradezu komplexe Verbindung von Theorie und Praxis jedoch, indem abschließend zusammengeführt wird, was in den ersten beiden Teilen der Arbeit jeweils getrennt verhandelt werden musste – nämlich die soziale und die historische Theorie von Geschmacksurteilen:⁶¹ Der *sensus*, von dem die Erkenntnistheorien und auch die Konzeptionen der *ars musica* ausgehen, urteilt tatsächlich, auch wenn den mittelalterlichen Theoretikern weder die soziale Bedingtheit des Geschmacks noch die daraus resultierende Bedeutung

⁵⁹ Cf. hier oben, Kap. III.

⁶⁰ Bourdieu, Unterschiede, pass. Menke, Kunst, S. 58, hält im Rahmen seiner philosophisch-ästhetischen Betrachtungen fest, dass Handlungen stets auch als Folge von Urteilen verstanden werden können.

⁶¹ Dem Geschmack als sozialem Orientierungssinn, wie ihn etwa Bourdieu, Unterschiede, S. 728, in seiner soziologischen Theorie auffasst, stehen Prozesse der Überformung und Umdeutung in den Theorien zu Schönheit, Kunst und Ästhetik gegenüber, wie sie etwa in den Traktaten zur *ars musica* fassbar werden, die das sinnliche Urteil zumeist neu funktionalisieren.

für das Soziale vollumfänglich bewusst gewesen sein dürfte. Doch bereits die Bemühungen von Sokrates und Platon, die auf eine rationale Begründung sozialer und ethischer Werte abzielen, beziehen sich nicht auf eine spekulative Imagination einer kosmischen Ordnung, sondern lassen sich als faktische Reaktion auf einen erlebten Wertwandel in der attischen *polis* im 4. vorchristlichen Jahrhundert verstehen: Unabhängig davon, inwieweit den Platonikern die Zusammenhänge von Schönheit und Geschmack bzw. sozialen Normen- und Wertsystemen sowie gesellschaftlich relevanter Anerkennung einsichtig waren,⁶² haben sie mit der Ideologie absoluter Ideen an der richtigen Stelle angesetzt, um eine beständigere, zumindest aber rational verhandelbare soziale Ordnung zu gewährleisten.⁶³ Eine derartige ethische Regulierung des Geschmacks aber setzt keine Ordnung, wo zuvor absolutes Chaos war (auch wenn die Selbstinszenierungen mitunter diesen Eindruck vermitteln). Der Geschmack reguliert schon vor der rationalisierten Ethik das soziale Handeln, lässt dabei aber sowohl verstandesmäßige Begründungen als auch die Möglichkeit vernünftiger Setzungen vermissen. Es gilt nur einfach – was Thrasymachos im Anschluss an Darwin sogar naturwissenschaftlich hätte begründen können – das *survival of the fittest*.⁶⁴ Die Ordnung innerhalb der feudalladeligen Elite des hohen Mittelalters aber hängt an dieser ursprünglichen Funktion des Geschmacks. Da die gegenseitige Anerkennung (*être*) vor allem für die soziale Position von enormer Bedeutung ist, wird der Geschmack, der es einem Akteur erlaubt, mit einer ihm nicht bewussten Präzision jene Praktiken und Objekte zu erkennen, die im Sozialen mit Prestige besetzt sind, zu einer essenziellen Fähigkeit:

Als eine Art gesellschaftlicher Orientierungssinn (*sense of one's place*), als ein praktisches Vermögen des Umgangs mit sozialen Differenzen, nämlich zu spüren oder zu erahnen, was auf ein bestimmtes Individuum mit einer bestimmten sozialen Position voraussichtlich zukommt und was nicht, und untrennbar damit verbunden, was ihm entspricht und was nicht, lenkt der Geschmack die Individuen mit einer jeweiligen sozialen Stellung sowohl auf die auf ihre Eigenschaften zugeschnittenen sozialen Positionen als auch auf die praktischen Handlungen, Aktivitäten und Güter, die ihnen als Inhaber derartiger Positionen entsprechen, zu ihnen «passen»; darüber hinaus impliziert er – auf der Grundlage ihrer gesellschaftlichen Verbreitung und der praktischen Kenntnis der Akteure über die Korrespondenz von jeweiliger Praxis oder Gut und Gruppe – eine vorweggenommene praktische Abwägung der wahrscheinlichen Bedeutung und sozialen Geltung der Praktiken und Güter.

(Bourdieu, Unterschiede, S. 728)

62 Zu den (musik-)soziologischen Aspekten bei Platon cf. Kaden, *Das Unerhörte*, S. 85 ff.

63 Cf. Kitto, *Griechen*, S. 134.

64 Cf. Kitto, *Griechen*, S. 135.

Die Schilderungen sinnlich wirkender Schönheit in der Dichtung lassen sich dann wohl auf dieses Wohlgefallen an Dingen, die zu einem passen, zurückführen: Dabei geht es nicht um den universell gefassten, naturhaften *sensus* oder die quasi objektive Bewertung des Gesangs bzw. die Erfahrung einer objektiven Wirkung auf das sinnliche Urteilsvermögen, sondern (in soziologischer Perspektive) um den Umstand, dass die Akteure eine Erscheinung positiv bewerten (können). Das aber können sie nicht aufgrund einer objektiven Schönheit selbst oder eines individuellen Vermögens zur Beurteilung,⁶⁵ sondern durch die Korrespondenzen der im Gegenstand (re-)produzierten Normen und Werte mit den Möglichkeiten der Akteure, den Gesang mittels der für sie gültigen Normen- und Wertsysteme (an-)erkennen und – abhängig von Nähe oder Distanz bzw. Diskrepanzen – positiv oder negativ bewerten zu können. Unabhängig von der Vorstellung objektiver Schönheit findet sich hier ein Reflex auf Sozialisierung: Die Normen- und Wertsysteme der Akteure tragen zur Bewertung bei, passen sich aber unter identischen Bedingungen, in Abhängigkeit von ähnlichen Ressourcen und im Raum wechselseitiger Wahrnehmung, aneinander an. Die Wahrnehmung von Schönheit kann daraufhin als ungeteilt gelten bzw. absolut und objektiv funktionieren, das heißt von einer bestimmten sozialen Gruppe von Akteuren, deren individuelle Urteile durch äußere Umstände zufällig korrelieren, als allgemeingültig erlebt werden.⁶⁶ Die positiven Wertungen beziehen sich somit auf das, was als wertvoll erkannt und anerkannt werden kann. Es darf aber nicht – etwa im Rahmen einer «materialistischen Theorie der Erkenntnis» – vergessen werden,

daß jede und zumal jede Erkenntnis von sozialer Welt einen spezifische Denk- und Ausdrucksschemata ins Werk setzenden Konstruktionsakt darstellt und daß zwischen sozialer Lage und Praxisformen oder Vorstellungen sich die strukturierende Tätigkeit von Akteuren schiebt, diese also keineswegs nur reflexhaft auf Stimuli reagieren, vielmehr auf Appelle wie Drohungen einer Welt antworten, deren Sinn sie selbst mit geschaffen haben.

(Bourdieu, Unterschiede, S. 729)⁶⁷

⁶⁵ Die objektivierende Lesart ist der Vorstellung natürlich inhärent, denn das Erleben von Schönheit bestätigt sie in jedem Wahrnehmungsakt. Was sich somit aus der Dichtung über den Geschmack ableiten lässt, beruht auf der Interpretation der Wertungen von literarischen Figuren und den Selbstaussagen der Autoren in explizit poetisch-poetologischer Absicht. Dass dennoch ein Blick in die Praxis möglich scheint, liegt an der Normalität dieser Äußerungen.

⁶⁶ Die als objektive Wirkung präsentierte allgemeine Anerkennung der Schönheit etwa am Hofe des irischen Königs in Gottfrieds *Tristan* (Verse 8036–84) oder am Hof von Hagen in der *Kudrun* (Str. 372 f., 379 ff. und 388 ff.) können als literarische Beispiele dafür angesehen werden.

⁶⁷ Cf. die Ausführungen zu Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Aphorismus 260, hier oben. Damit ist das Prinzip der Anerkennung präzise umrissen, bei dem es (unabhängig von den Mitteln) um Autorität und Überzeugungen geht.

Erkannt wird also immer nur, was (von einer bestimmten sozialen Position aus) überhaupt erkannt werden kann.⁶⁸ Und selbst die Schönheit kann in diesem Sinne nur von jenen Wertsystemen erzeugt werden, die einem Akteur situativ zur Verfügung stehen. Was in Bezug auf eine derart erlebte Schönheit gilt, trifft dann aber auch – ursprünglich eigentlich und geradezu wesentlich – für soziale Anerkennung zu: Ein Akteur muss sich im Bemühen um Anerkennung die geltenden Normen- und Wertsysteme aneignen, die ihm in der Gesellschaft Anerkennung einbringen; und er muss sowohl *vor* seinem Urteilen als auch *vor* seinem Handeln lernen, was gültig ist und Wahrheitsanspruch erheben darf.⁶⁹ Dieses Prinzip der strukturierten und strukturierenden Strukturen stabilisiert dann soziale Prozesse, reguliert das Handeln und dient der wertenden Orientierung in der Welt. Das erkennen zu können, was innerhalb einer Sozietät in Geltung steht bzw. anerkannt ist, setzt dabei einerseits die Kenntnis der komplexen Normen- und Wertsysteme voraus – führt aber andererseits durch die Inkorporierung zu einer geradezu habituellen Bestimmung der Werte (stets jedoch in Abhängigkeit von der eigenen Position innerhalb der Sozietät). Das aber, was auf diese Weise im Sozialen als positiv zu bewerten gelernt wird und gefällt, gilt dann wiederum in der Regel schlicht als schön. Damit zeigt sich, wie stark das Soziale mit dem Geschmack, der Ehre und der Schönheit verbunden sein kann.

Im Sozialen wird das Urteilen schließlich noch für die Handlungsfähigkeit relevant, die ja nicht zuletzt auf gegenseitigem Wohlgefallen beruht.⁷⁰ Ein Akteur erhält dann in der Regel Anerkennung in genau dem Maße, wie er die geltenden Formen und Praktiken für diese Anerkennung gemäß den jeweiligen Normen und Werten, die in Bezug auf die verschiedensten Aspekte innerhalb einer Sozietät existieren, (an-)erkennen kann. Um – wie sich Bourdieu in seiner ökonomischen Darstellung sozialer Prozesse ausdrückt⁷¹ – Gewinne zu erzielen, braucht

68 Entscheidend bei der Betrachtung von Geschmack und Schönheit ist demnach, dass mit dem Geschmack als sozialem Orientierungssinn unterschiedslos alle wahrgenommenen Erscheinungen bewertet werden. Die Wertungen, die erlebten Qualitäten mithin, entsprechen dann der sozialen Position und gleichzeitig strukturieren sie die ganze Welt von dieser Position aus. Cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 728 ff.

69 Diese Bedingtheit des Urteils ist dem Erwachsenen kaum mehr bewusst, da er die notwendigen Spielregeln seiner Sozietät(en) in der Regel so weit inkorporiert hat, dass er die Anforderungen der Umwelt automatisch zur Maxime seines Handelns macht. Zudem ist das Normen- und Wertsystem in der Regel so weit gefestigt, dass Abweichungen und Umgewöhnungen als besonders unangenehm empfunden werden. Bourdieu, Unterschiede, S. 728.

70 Das Wohlgefallen muss indes als praktische Regulierung des Handelns begriffen werden, die eine konkrete Interaktion bestimmt, da ein angenehmer Eindruck in der Regel auf Ähnlichkeiten zurückgeführt werden kann, die ihrerseits auf Ähnlichkeiten in der sozial definierten Struktur des Kapitals beruhen. Bourdieu, Unterschiede, S. 85–94.

71 Die Kritik Oevermanns am «Bourdieu'schen Fehler», den eingeschränkten Kapitalbegriff bloß metaphorisch zu amplifizieren (also gleichermaßen, aber unter falschen Voraussetzungen,

es folglich Kompetenzen in Bezug auf jene Sozietät, innerhalb derer ein Akteur für gewöhnlich agiert. Hier lernt das Subjekt entsprechend, in der (gewöhnlich durch andere, erfahrene Akteure interpretierten) sozialen Interaktion auf das Richtige zu achten:⁷² Die sozialen Kompetenzen eines Akteurs hängen demnach vor allem an der Fähigkeit, sich die jeweils gelten Normen- und Wertsysteme anzueignen. Im Hintergrund der sozialen Anerkennung steht demnach nicht allein die Gesamtstruktur der Ressourcen, über die ein Akteur verfügt, sondern vielmehr die spezifische Struktur der damit verbundenen und darüber hinausgehenden Klassifikationssysteme, die in den relevanten Sozietäten, in welchen ein Akteur agiert (und seine Ressourcen organisiert), anerkannt sind.

Für einen Akteur innerhalb der feudalladeligen Elite des hohen Mittelalters etwa ist es unabdingbar, wenn er auf Anerkennung (*é*re) aus ist, Macht auf eine Art zu präsentieren, die von jenen, denen die Macht zukommt, Anerkennung zu- und absprechen zu können, tatsächlich als richtig (an-)erkannt werden kann.⁷³ Die enorme Bedeutung, die der Ehre im Feudalzeitalter zukommt, kann dabei kaum überschätzt werden. Besonders Jaeger hat – ohne dass er auf das Prinzip der Genese von Ehre eingeht – darauf hingewiesen, wie stark die Anerkennung der eigenen Person von der Meinung der anderen abhängt: Am Hof etwa, mit Kaiser, Fürst oder Bischof im Zentrum, gehen «Macht und Bevorzugung [...] von einer einzigen Person aus», was «die Gefahren so akut, den Anreiz zu Intrigen so stark, und ein Verlieren der Gunst so endgültig» macht.⁷⁴ Ehre ist jedoch

auf ökonomische, kulturelle und soziale Prozesse zu übertragen), beruht auf der Annahme, dass noch dem [Erwerb des] ökonomischen Kapital[s] die «Macht des Geistes» zugrunde liege (Oevermann, Modell, S. 15). Die Eigenlogik der «Macht des Geistes» aber, die Oevermann als wesentlichen, subjektiven und allein (wert-)schöpferischen Faktor gelten lassen möchte, sieht völlig von den sozialen Grundlagen der Genese von Werten und Bedeutung ab: Als würde der Geist, als generative Kraft, lediglich auf objektiv existierende Regeln Bezug nehmen – ohne mit ihnen in eine Relation der Wechselwirkung zu treten. Oevermann übersieht ferner, dass auch dem Kapitalbegriff – und zwar in allen Bereichen gleichermaßen – das *Vermögen zur Verwendung* implizit ist: Nicht nur der Gewinn von Kapital, sondern bereits das Bewahren und der richtige Umgang setzt eine Kompetenz voraus, die bei Bourdieu zwar nur selten expliziert wird, dem Konzept des Habitus aber inhärent ist. Noch das Vermögen, Kapital richtig einzusetzen und Gewinn (sc. Anerkennung, Prestige) zu erhalten, hängt an der Chancenverteilung innerhalb der Sozialstruktur. Dabei ist die individuelle Struktur der Normen- und Wertsysteme von der je besonderen Biografie eines Akteurs abhängig; der Gewinn von Kapital aber beruht – vor allem im Sozialen – auf der Fähigkeit, die geltenden Normen zu erkennen, und weniger darauf, diese zu setzen und Werte zu schaffen. (Wo allerdings die individuelle Risikobereitschaft herkommt, ist nicht mehr Thema der Soziologie, die sich mit dem Handeln in sozialen Kontexten, also der *Interaktion* von Individuen, beschäftigt.) Dazu Honneth, Welt, der in seiner Kritik offenbar die Funktion des symbolischen Kapitals übersieht und zu falschen Schlüssen kommt.

72 Soeffner, Appräsentation, S. 47.

73 Cf. Bourdieu, Meditationen, S. 310 ff.

74 Jaeger, Entstehung, S. 103 f.; cf. dazu schon Elias, Kultur, S. 164 f.

– als Konzeptualisierung sozialer Anerkennung – eine basale Organisationsform der Macht, weshalb in der feudaladeligen Elite, deren soziale Positionen wesentlich von der Macht beeinflusst sind, so ungeheuer großer Wert auf Ehre, den Erwerb von Ehre sowie die Vergeltung von Ehrverlust gelegt wird.⁷⁵ Vor allem da die Macht weder an abstrakten Institutionen hängt noch durch ein codifiziertes Rechtssystem fest umrissen ist, sondern durch das konkrete Auftreten einer Person bestimmt wird, steht mit jeder Verletzung der Ehre – gleich, ob diese erlitten oder zugefügt wird – die Macht eines Akteurs (und der von ihm abhängigen Menschen) auf dem Spiel.⁷⁶ Die Spielregeln aber, die in diesem Zusammenhang gelten, werden nicht zuletzt von den als legitim anerkannten Wertungen einflussreicher Akteure bestimmt. Akteure mit entsprechenden sozialen Ambitionen müssen demnach lernen, ihr Verhalten an diesen Formen anerkannter Anerkennung zu orientieren und ihr Verhalten darauf abzustellen. Anerkennung, das heißt eine positive Bewertung der von einem Akteur präsentierten Macht sowie die daraus resultierende Ausweitung seiner Handlungsfähigkeit, ist somit essenziell. Dafür aber muss die Macht auch entsprechend präsentiert werden, weshalb nicht zuletzt die mäzenatischen Bemühungen in diesen Zusammenhängen begriffen werden müssen.

Es wäre nun naheliegend, die höfische Kultur insgesamt als unmittelbaren Ausdruck von Macht verstehen zu wollen,⁷⁷ zumal die materiellen Manifestationen der Kultur retrospektiv immer als Beweis gelten können und durch den Verweis auf einen mächtigen Gönner bedeutend sind. Es muss aber doch, soll die Kultur auch prinzipiell verstanden werden, danach gefragt werden, was sich wie als anerkannt hat durchsetzen können. Natürlich stehen mächtige Auftraggeber hinter den Formen, so dass sich deren Wert wohl nicht zum geringsten Teil aus dem Ansehen dieser Personen speist. Die Dynamik sozialer Prozesse spricht jedoch gegen eine ausschließlich abbildhaft gedachte Kultur.⁷⁸ Von daher wird – auch wenn sich keine historisch-praktischen Werte rekonstruieren lassen – der Geschmack immerhin in seiner prinzipiellen Funktion einsichtig, denn über die im Sozialen definierte Urteilskraft können instinktiv optimale Entscheidungen in Bezug auf soziale Handlungen getroffen werden: Der Geschmack – als sozialer

75 Schreiner/Schwerthoff, Verletzte Ehre, sowie Althoff, Kultur, S. 278 f., und ders., *Compositio*.

76 Zu den Bemühungen um Institutionalisierung im hohen Mittelalter cf. Strohschneider, *Institutionalität*; zu den personengebundenen Machtstrukturen cf. bes. Althoff, *Verwandte*, und ders., *Spielregeln*.

77 In diesem Sinne begreift Fried, *Mäzenatentum* (mit Bezug zu Oevermann, *Modell*), mittelalterliches Mäzenatentum.

78 Cf. etwa die Argumentation in der Nachfolge von Mukarovský bei Braun, *Kristallworte*, oder die verkürzte Lesart von Bourdieu bei Wenzel, *Hören: Die Formen*, die heute noch beschreibbar (und sogar bewertbar) sind, belegen nicht, ob sich ein Gönner nicht ruiniert oder lächerlich gemacht hat. Die historischen Werte bleiben als konkrete Wertungen unfassbar.

Orientierungssinn – sollte nämlich dafür Sorge tragen (können), dass die Förderungen Anerkennung finden. Allerdings tritt die Entscheidung kaum je als bewusster und rationaler Akt in Erscheinung, sondern wird zumeist schlicht als Wohlgefallen erlebt. In der höfischen Dichtung aber ist das Bezugssystem nun gerade nicht das Sinnenurteil.

Konrad von Würzburg etwa grenzt seinen Gesang von dem seiner Konkurrenten (mithin sein Publikum von dem seiner Konkurrenten) dadurch ab, dass er allein wahrhaft guten *sanc* produziere.⁷⁹ Die Differenzierung läuft dabei – in der Argumentation selbstverständlich – nicht über den Genuss eines Gedichtes an sich, sondern über den der Qualität des Gedichtes. Damit bestätigt sich im Grunde – gemäß dem in der Einleitung gewonnenen Eindruck bezüglich der Prologe – der Genuss als das entscheidende Kriterium der Bedeutungsbildung, doch geht es vorwiegend um einen ganz spezifischen, am Genossen überprüfbaren Genuss. Und entsprechend werden die Ignoranten guter Dichtung durch den Genuss des Falschen diskreditiert:

*diu swachen schemelichen wort
von künstelösen tören
baz hellent in ir ören,
dann edele sprüche tugentsam.*

(Troj. 148–51)

(Die schmähhlichen Worte unverständiger Narren klingen in ihren Ohren besser als moralisch vollkommene Dichtung.)

Hier zeigt sich deutlich, worauf Konrad abzielt: Nicht der Genuss wird verurteilt, sondern der Genuss einer unzulänglichen, geradezu falschen und regelrecht unmoralischen Qualität. Faktisch aber kann die Qualität ja nur als Ausdruck eines Urteils verstanden werden. Und selbst vor dem Hintergrund der *ars musica* erscheint die differenzierte Bewertung als jene von *sensus* und *ratio*: Was dem Rezipienten hier gefällt, scheint zuvor durch ein Verstandesurteil als *edel* und *tugentsam* (an-)erkannt worden zu sein. Die Gönner von Konrads Dichtung erscheinen mithin als jene, die nicht mit den Sinnen bloß genießen, sondern auf der Grundlage adäquater Wissensbestände und Tugenden urteilen können. Sie erscheinen somit (in historischer Diktion) als *musici*. Im Konzept des *musicus* aber wird theoretisch reflektiert, was auch praktisch tatsächlich von Bedeutung ist: Geht es zunächst um die Fähigkeit, Qualitäten zu erkennen, zeigt sich bei eingehender Betrachtung deutlich das Prinzip einer kompetenten Sozietät, der daran gelegen ist (bzw. sein sollte), die rationale Sicherung und Legitimierung

79 Etwa im *Partonopier*, wo der gute Gesang als Seltenheit erscheint (cf. PM 97–107).

von Werten und Bedeutungen innerhalb dieser Sozietät sicherzustellen. Als *musicci* nämlich seien die Adelligen in der Lage, über den Genuss dessen, was *künstelöse tören* produziert hätten, erhaben zu sein – und goutierten nur wahrhaft gute Dichtung. Damit ist letztlich eine Dichtung gemeint, die nicht nur vom begnadeten Dichter Konrad, sondern von diesem *sub specie moralitatis* produziert worden ist, die allein also *kunst (ars)* ist.⁸⁰ Unter dem der Dichtung inserierten Hinweis darauf, dass es nunmehr wenige mit Verstand für höfische Qualität gebe, kann sich eine Elite zusammenschließen, die in Konrads Fähigkeit eine manifestierte wahre Schönheit erkennen kann – und möchte. Prinzipiell ähnelt die Argumentationsstruktur dabei jener vom «guten Geschmack» in der ästhetischen Theorie, obwohl dort die Differenz ausschließlich vom Urteil her erklärt wird; der Fokus aber liegt hier zum einen auf der Qualität, die es objektiv zu bestimmen gilt, und zum anderen ist das Verstandesurteil explizit von ethisch-moralischen Interessen geleitet. Was also mit der geförderten Dichtung zuerst umgesetzt wird, ist offenbar die Selbstbestätigung einer sozialen Gruppe, für die der Umgang mit als höfisch anerkannter Dichtung wichtig ist und diesem Selbstverständnis adäquaten Ausdruck verleihen kann.⁸¹ In Bezug auf die Frage nach der kommunikativen Leistung von Dichtung für ein Selbstverständnis, das «Turniere oder Tanzfeste oder Saufgelage genau so gut oder besser» hätten vermitteln können, «weil die Teilnehmer da nicht allein passive Zuhörer, sondern aktive Mitgestalter waren»,⁸² lässt sich vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Urteilskraft ausführen, dass noch in der hermetischsten, unzugänglichsten Dichtung (wie in jedem anderen Element der [höfischen] Kultur auch) das Selbstverständnis einer sozialen Gruppe vermittelt wird: In jedem Urteil, das objektiviert wird (sei es als gefördertes Gedicht, als modisches Accessoire oder auch nur in der Art und Weise, in der ein Urteil sprachlich ausgedrückt wird), zeigt sich anderen Akteuren unweigerlich die mit der sozialen Position verknüpfte Summe anerkannter Einstellungen. Wer also lieber liest als säuft, kann von trinkfesten Raufbolden nicht unbedingt Anerkennung erwarten. Doch wirft das die Frage auf, ob denn für einen literarisch interessierten Edelmann prügelnde Ritter immer und ausschließlich die relevante Öffentlichkeit darstellen.⁸³ In der individuellen Anerkennung höfischer Dichtung lässt sich somit die Zugehörigkeit zu einer (wie auch immer strukturierten) sozialen Gruppe kommunizieren, deren

⁸⁰ Cf. den Exkurs zur Inspiration in Kap. V.

⁸¹ Cf. Lutz, *Literatur* (1999), S. 33–40, zu den heilsgeschichtlichen Legitimationsformen von Herrschaft in der höfischen Kultur (Gott, Tugenden etc.).

⁸² Schröder, *Kunstanschauung*, S. 48.

⁸³ Wenn etwa Dietrich an dem Orte, der Gönner von Konrads *Trojanerkrieg*, den Auftrag für ein literarisches Werk erteilt, resultiert daraus nur Anerkennung, wenn andere Akteure eine solche Handlung positiv bewerten. Und auch wenn die Motivation des Domkantors natürlich nicht im Werk greifbar wird, sprechen die übrigen Aufträge für die Relevanz von Literatur und Dichtung innerhalb der Führungsschicht von Straßburg und Basel.

Selbstbild sich über eine auszeichnende, als ethisch verstandene Literatur definiert. Für die gesellschaftliche Urteilskraft bedeutet das allerdings, dass mit der ethischen Urteilskraft zunächst Differenzierungen vorgenommen werden, die sich nicht einfach aus den sozialen Gegebenheiten ableiten lassen. Im Folgenden sollen von daher sowohl die Genese als auch die Bedingungen ethisch überformter Wertungen in der Praxis betrachtet werden.

Die in Theorie und Praxis profilierte ethische Urteilskraft, die wahre Schönheit (*pulchritudo*), hat nichts mit Ästhetik im philosophischen Sinne zu tun – wenn unter Ästhetik nicht ohnehin einfach alles subsumiert wird, was sinnlich, schön, Wahrnehmung oder Kunst ist,⁸⁴ sondern die Theorie im Sinne Kants verstanden wird, in welcher es um die verstandesmäßige Bestimmung der Schönheit geht.⁸⁵ Die Ästhetik entsteht ja historisch erst, als es gelingt, dem Geschmack selbst (durch die Definition als rationale Urteilskraft bzw. Erkenntnisvermögen) ein legitimierendes Potenzial zuzusprechen (cf. KdU § 1).⁸⁶ Qualitäten und Erscheinungen konnten demnach in älteren Epochen schlicht nicht *sub specie aestheticae* beschrieben werden.⁸⁷ Von daher soll der Unterschied zwischen einem ästhetischen und einem sinnlichen Geschmacksurteil sowie einem rationalen Urteil noch einmal ganz konkret anhand der Musik erhellt werden, da sich die Bezüge hier besonders eindrücklich aufzeigen lassen.

Für die geistliche Musik des Mittelalters etwa konnte – aus heutiger Sicht kaum mehr nachvollziehbar – lange Zeit ein Terzverbot aufrechterhalten werden, das sinnlich nicht gerechtfertigt erscheint. Doch die Musik, die komponiert werden durfte, bestand aufgrund stetig erneuerter Regulierungen vom 9. bis 14. Jahrhundert – von der frühesten theoretisch reflektierten und begründeten Mehrstimmigkeit in der *Musica enchiriadis*⁸⁸ bis zur klanglichen Durchsetzung

⁸⁴ So etwa bei Eco, *Kunst*, S. 10.

⁸⁵ In der Praxis ist «Ästhetik» bzw. «ästhetisch» noch einmal anders definiert, nämlich inzwischen im Grunde beinahe durchweg als Synonym für «schön». Cf. Art. «ästhetisch», in: *Universalwörterbuch*.

⁸⁶ Cf. dazu Seel, *Ästhetik*, S. 15–37, der seine «rabiate Geschichte der neueren Ästhetik» mit Baumgarten beginnen lässt, doch allein schon vom Umfang her ganz eindeutig auf Kant fokussiert und dabei sogar schon Burke oder Gracián außen vor lässt.

⁸⁷ Entsprechend problematisch sind die Ausführungen von DeBruyne, *Etudes*, oder Tatarikiewicz, *Geschichte*, sowie Pochat, *Geschichte*; Eco, *Kunst*, und Assunto, *Theorie*. Aus soziologischer Perspektive, in welcher die philosophische Ästhetik als ideologischer Versuch erscheint, elitäre Wertsysteme zu verabsolutieren (cf. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 768 ff.), sind historische Wertungen zunächst als Geschmacksurteile beschreibbar; im mittelalterlichen Schönheitsdiskurs findet sich mit der Opposition von *ratio* und *sensus* indes eine Differenzierung, die sich nicht ohne Weiteres mit ästhetischen oder soziologischen Theorien erfassen lässt.

⁸⁸ Praktische Mehrstimmigkeit gibt es unabhängig vom Kirchengesang in vielen Kulturen. Auch im Mittelalter gibt es volkstümliche Praktiken der Polyphonie, doch – wie Guido von

von Terzen dank englischer Motetten – zumindest in betonten Zusammenklängen vorwiegend aus Oktaven und Einklängen, Quinten und Quartan.⁸⁹ Die theoretische Regulierung spricht zwar für eine Praxis, in der Terzen durchaus verwendet worden sind, doch ist die Einschränkung stets aktuell geblieben. Begründet werden konnte das Verbot nämlich durch die rational erkannten Proportionen und vor allem die Tetraktys.⁹⁰ Die Formel von 1 : 2 : 3 : 4 kann, in ihrer geradezu magischen Vollkommenheit, als logisch-rationale Darstellung der drei legitimen, überaus harmonischen und sinnlich zweifelsohne gefälligen musikalischen Zusammenklänge angesehen werden.⁹¹ Die Reduktion aber liegt darin begründet, dass nur diese drei Intervalle in ein logisches Verhältnis zueinander gesetzt werden können. In einer schematischen Darstellung des Bezugssystems (das sich – mehr oder minder korrekt – in vielen mittelalterlichen Handschriften findet)⁹² wird vor allem die mathematisch-logische Geschlossenheit der Proportionen in sich und untereinander deutlich (siehe Abb. 2).⁹³

Mit der Unterteilung der Oktave (2 : 1 bzw. 12 : 6) in Quarte (3 : 4), Ganzton (8 : 9) und Quarte (3 : 4) lassen sich die Intervalle in einem extrem komplexen Bezugssystem darstellen, das die logischen Zusammenhänge des akustisch Vollkommenen in immer wieder neuen Konstellationen deutlich macht. Der Wert dieses Systems liegt darin, dass die mathematisch nachvollziehbaren Proportionen nicht nur logisch, sondern auch und gerade akustisch vollkommen sind: Die Entdeckung der Schwingungsverhältnisse – die in der antiken Theorie

Arezzo in seinem *Micrologus* festhält – «Singende gibt es viele, aber sie sind blind» (*Micrologus* XX: *canentium multitudo, sed caeca*). Cf. Eggebrecht, Musik, S. 19 f.

⁸⁹ Cf. Eggebrecht, Musik, S. 19. In Durchgängen, Wechselnoten oder melodischen Abfolgen finden sich selbstverständlich auch die übrigen Intervalle.

⁹⁰ Cf. Art. «Pythagoras» sowie «Zahlensymbolik», in: MGG; Heilmann, Boethius, S. 230–242, und hier Kap. IV.B.2.

⁹¹ Oktave, Quinte und Quarte bilden damit eine klangliche wie mathematisch-philosophische Einheit. Cf. Heilmann, Boethius, S. 230–242.

⁹² Vor allem in den Boethius-Handschriften findet sich dieses Schema. Cf. Bernhard, Überlieferung. Die Logik scheint indes nicht unbedingt evident gewesen zu sein; in vielen Handschriften, z. B. in den Illustrationen der *Ars-musica*-Partie des *Welschen Gastes*, präsentiert sich dieses Modell jenseits aller Sinnhaftigkeit (Stolz, *artes*, S. 170 f.). Der Ganzton übrigens (8 : 9), der nicht durch die Tetraktys selbst erfasst wird, ist durch die mathematische Erweiterung dennoch als melodisches Element dem Schema inhärent.

⁹³ Cf. Kaden, Das Unerhörte, S. 102. Die Proportionen besagen, dass eine klingende Saite (die – in Schwingung versetzt – aufgrund ihrer Länge einen Ton von bestimmter Frequenz erzeugt) durch Halbierung der Länge den gleichen Ton eine Oktave höher erklingen lässt: Die C-Saite eines Violoncellos etwa erzeugt das große C und, wenn der Cellist die Saite mit dem Finger berührt, mit dem Bogen nur die halbe Länge zum Schwingen bringt, das eingestrichene c. Um eine Quinte über dem Grundton zu erzeugen, muss ein Drittel (3 : 2) abgegriffen werden, so dass auf den beiden klingenden Dritteln der Saite das g erklingen kann.

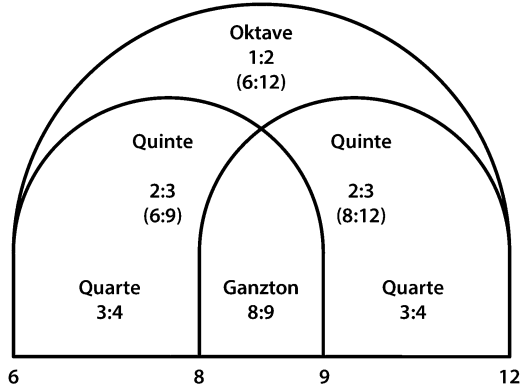


Abb. 2 Intervallschema

personell (sc. autoritativ) mit Pythagoras verbunden ist⁹⁴ – hat die platonisch-pythagoreische Vorstellung eines logisch-mathematisch geordneten Kosmos entscheidend geprägt. Proportionen galten seither als Ursache für sinnlich erlebbares Wohlgefallen. Den drei Hauptintervallen innerhalb der Tetraktys kommt also eine Bedeutung zu, die sich nicht aus dem Wohlklang (allein) herleitet, sondern aus der rationalen, mathematisch-zahlhaften Begründbarkeit: Die Verhältnisse je im einzelnen Intervall und der Intervalle untereinander tragen dazu bei, dass den Klängen eine Bedeutung zugemessen werden kann, die nicht aus der sinnlich wahrnehmbaren Qualität allein resultiert.⁹⁵ Mithilfe der *ratio* nämlich kann bestimmt werden, dass diese Klänge innerhalb einer konkreten, gut begründeten Systematik wahr sind: Ihr Wohlklang lässt sich gleichsam als zusätzlicher, nachträglicher Beweis ihrer verstandesmäßig nachvollziehbaren Vollkommenheit anführen. Sinn (*ratio*) und Sinnlichkeit (*sensus*) treten hier also quasi selbst in ein harmonisches Verhältnis zueinander. Das Terzverbot ist demnach wissenschaftlich begründet;⁹⁶ dass der *sensus* an Terzen und anderen imperfekten Konsonanzen durchaus Gefallen findet, belegen die offenbar notwendigen Dekrete und Verbote. Der sinnlichen Wahrnehmung erschließt sich das Irrationale imperfek-

⁹⁴ Cf. Haas, *Musikalisches Denken*, S. 198, zur Autorität von Menschenketten, sowie Kaden, *Das Unerhörte*, S. 133 f., zu den Verweisen auf Pythagoras bei Boethius.

⁹⁵ Das Unisono (die Prime) taucht im Schema nicht auf, steht aber gleichfalls zu theologischen Konzepten in Bezug. Cf. etwa Heilmann, Boethius, S. 237 f., zu den Details.

⁹⁶ Zwar gibt es auch ethische Vorbehalte gegen weiche Klänge; das betrifft jedoch zumeist bestimmte Modi (wie etwa das Lydische oder das Mixolydische), denen, etwa bei Platon, Staat, 398d–e, oder Boethius, *De inst. mus.* I.1, eine korrumpierende Wirkung zugesprochen wird, «insofern sie einen verweichlichen und laxen Charakter aufweisen, der nicht die Erweckung, sondern die Erschlaffung des kriegerischen Mutes [...] zur Folge haben muss», wie Giannarás, Wachthaus, S. 172, zusammenfasst.

ter Konsonanzen gerade nicht. Von daher aber sei es notwendig, rationale Urteile treffen zu können, denn diesen allein komme die Bestimmung der Wahrheit zu, so dass den Fehltrüben der Sinne vorgebeugt werden könne.

Gegenüber der ethisch-rationalen Bewertung werden ästhetische Urteile sinnlicher Erscheinungen heute weitaus höher geschätzt, da sie die Schönheit ganz unvoreingenommen bestimmen würden – unabhängig von jedweder ethisch-rationalen Einschränkung.⁹⁷ Der Geschmack könne, so argumentiert etwa Kant, die Gegenstände in ihrem Erscheinen beurteilen und tatsächlich erkennen, ob diese schön seien: Das Geschmacksurteil wird hier dadurch legitimiert, dass nicht eigentlich die Sinne bestimmen, sondern der vom wahrgenommenen Gegenstand abstrahierende Verstand, also das «interesselose Wohlgefallen» (KdU § 1). Dieses Urteil aber wurde bereits als Ergebnis eigentlich klassifikatorischer (im Gegensatz zu semiotischer) Bedeutungsbildung vorgestellt: Was Kant theoretisch auf den Verstand bezieht, ist im Grunde Bedeutungsbildung im Bereich des Wahrnehmens, weshalb die Bedeutung nicht zwingend auf einen Begriff gebracht werden muss. Mithilfe der Soziologie indes können differenzierte Urteile auf die je individuell determinierten Klassifikationsmöglichkeiten zurückgeführt werden, so dass das verstandesmäßig regulierte Vermögen zu interesseloser Wahrnehmung gerät: Die Schönheit bestimmt ein Subjekt nicht «im freien Spiel der Erkenntniskräfte», sondern auf der Grundlage jener Klassifikations-, das heißt Normen- und Wertsysteme, die es sich im Laufe seiner Biografie in den je relevanten Sozietäten angeeignet hat bzw. haben muss, um seine soziale Position zu behaupten (und die Positionen der anderen einschätzen und das eigene Handeln auf deren Handlungsfähigkeit abstellen zu können).⁹⁸ Sinnlichen Urteilen kommt dabei – das lässt sich einerseits auf ihre Relevanz im Sozialen, andererseits auf die Tatsache der Inkorporierung zurückführen – rationalen Urteilen gegenüber ein ungleich höherer Realitätsgehalt zu: Zunächst erweisen sich Geschmacksurteile aufgrund der scheinbaren Evidenz von Qualität als extrem wirkmächtig. Zwar stellt sich der Weltzugang ganz wesentlich über Bedeutungen her, da es Wahrnehmung im Grunde nicht ohne Bedeutungsbildung geben kann und jedes Erkennen immer schon ein *Erkennen-von-etwas-als-etwas* ist; in der subjektiven Wahrnehmung aber wird das zumeist als objektive Qualität oder sogar unmittelbare Wirkung dieser Qualität erlebt. Ferner sind

⁹⁷ Die Betonung liegt hier eindeutig auf «Einschränkung», denn die ästhetische Theorie versteht ihren rationalen Ansatz ja gerade als «freies Spiel der Erkenntniskräfte» (cf. Kant, KdU).

⁹⁸ Es sei noch einmal darauf hingewiesen, dass die Normen- und Wertsysteme von der frühesten Kindheit an geprägt werden und sich in den dynamischen Prozessen des gesellschaftlich definierten Lebens auch permanent verändern. Es muss also stets bedacht werden, dass eine Entscheidung (etwa die zur Förderung einer Trojaerzählung in volkssprachigen Reimpaarversen) immer an einem historisch spezifischen Punkt, an welchem sich die individuelle Biografie mit gegebenen gesellschaftlichen Strukturen kreuzt, gefällt wird.

Geschmacksurteile, auch das hat sich schon gezeigt, dadurch relevant (und ein mitunter sensibles Thema), weil sie nicht nur zur Bewertung von Gegenständen dienen, sondern das gegenseitige Bewerten von sozialen Akteuren bestimmen – mithin deren Relationierung auf der Grundlage der jeweiligen Macht. In Gesellschaften, in denen die Ehre eine enorme Rolle spielt, wo also – und hier darf sich der Diskurs über Ehre nicht täuschend vor die eigentliche Bedeutung schieben⁹⁹ – die je spezifische Macht der Akteure die sozialen Positionen ganz essenziell bestimmt, sind Anerkennung und entsprechende Urteilsfähigkeit absolut zentral. Diese Perspektive verdeutlicht zugleich, dass es unmöglich wäre, historisch konkrete Entscheidungsprozesse rekonstruieren zu wollen. Auf der Grundlage soziologischer Untersuchungen lässt sich aber immerhin zeigen, dass die ästhetische Begründung der Geschmacksurteile in Verstandeskraften nur eine (spezifisch historische) Form der Legitimierung spezifischer Wertkategorien darstellt: Unabhängig von den Erklärungen und Begründungen bleibt die eigentlich soziale Funktion dabei jedoch erhalten. Die Erklärung kann allerdings verstärkend wirken (wie die Ideologie des guten Geschmacks)¹⁰⁰ oder regelrecht gegen das Prinzip gerichtet sein (wie die Ideologie des *sensus*): Während ästhetische Wertungen von der je individuellen Verstandeskraft abhängig vorgestellt werden und die Bestimmung von Wahrheit faktisch wieder auf das autopoietische («sophistische») Prinzip von Macht und Herrschaft zurückfällt, das zu überwinden der Platonismus sich bemüht hatte,¹⁰¹ bezieht sich die *ratio* auf die Bestimmung objektiver Eigenschaften und deren Begründung. Es hat also insofern keine Ästhetik vor der «Ästhetik» geben können, weil die Geschmacksurteile gerade *nicht* auf Verstand sich gründend angesehen wurden: Unbegründbare Urteile der Sinne galten als solche des Körpers und waren somit von niedrigerem Rang. Das derart empfunden

⁹⁹ Die durch Anerkennung generierte Ehre erscheint im Diskurs eben nicht als Folge, sondern als Ursache sozialer Positionen. Faktisch aber ist die Ehre ja die Anerkennung (sc. die positive Bewertung) von spezifischen, im Sozialen definierten Vermögenstrukturen durch Akteure, die diese Strukturen – ganz dialektisch – mit dem gleichfalls im Sozialen geprägten Orientierungssinn zu bewerten imstande sind.

¹⁰⁰ Selbst eine wissenschaftliche, vermeintlich objektive Äußerung zu Schönheit und Ästhetik leistet nicht mehr, als die Legitimität der Ideologie zu verstärken. Von daher aber sind ästhetische Theorien gänzlich ungeeignet, Schönheit und Kunst zu erklären – die ästhetische Theorie verfügt, als Ideologie eines rationalisierten Geschmacks (und eigentliches Paradox), über keinerlei theoretisches Werkzeug, auf sich zu reflektieren.

¹⁰¹ In Abhängigkeit von den Klassifikationsmöglichkeiten, über die die Akteure verfügen (über faktische Machtverhältnisse also), generiert sich eine Ordnung – in Abhängigkeit auch von Anerkennung. Die Ästhetik unterstützt diese Prozesse insofern, als der gute Geschmack (dessen gesamtgesellschaftliche Funktion nur eine weitere Ebene der Ideologie darstellt) das eigene Urteil immer dann legitimiert, wenn das Beurteilte als schön empfunden wird. Zugleich kann der gute Geschmack das Urteil anderer als unrein diskreditieren, wenn deren Schönes als hässlich empfunden oder auf ein Wohlgefallen am Beurteilten selbst (sc. den Begriff oder Gegenstand) zurückgeführt werden kann. Cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 770.

dene Wohlgefallen – das (in soziologischer Perspektive) durchaus dem der Ästhetik entspricht – galt jedoch als suspekt, da es nicht rational bestimmt werden konnte. Zwar ließ es sich auf die Korrespondenz von Wahrnehmungsorgan und Qualität zurückführen (*similitudo*); sobald jedoch eine Begründung fehlte, war es ein Wohlgefallen am Falschen und folglich ein falsches Wohlgefallen.

Im Bemühen um stabile, ethisch-rational begründete Erscheinungen und Praktiken wird das Angesehene entsprechend kritisch untersucht. Dem Geschmack wird folglich eine rational bestimmte Ethik gegenübergestellt, woraus letztlich die Opposition zweier kontrastierender Schönheitsbegriffe resultiert: Dem sinnlichen Genuss steht also kein «interesseloses Wohlgefallen» gegenüber, das sich im Grunde nur aus der Differenz der Klassifikationsmöglichkeiten erklären ließe,¹⁰² sondern ein dezidiert rationales, auf konkretem Wissen beruhendes Urteil, das durch den Bezug des Geschmacks zu rationalen Erkenntniskräften, das heißt durch die Aufwertung des Klassierens vom bloßen Zuordnen in eine Form der Erkenntnis und die (theoretische) Umwandlung in einen Akt des Verstehens, schließlich als begründet erscheint. Gerade aber jene Klassierungen, die völlig vom Alltag abstrahiert scheinen und als Ausdruck des individuellen Interesses gelten können – etwa die Auseinandersetzung mit höfischer Dichtung –, sind im Grunde die reinsten Indikatoren des Geschmacks und zeigen somit be-

102 Dass ästhetische Studien den Geist empfänglicher machen würden für die Schönheit, für eine verstandesmäßig gesicherte und legitimierte Bestimmung von Qualität bzw. Qualitätsbestimmung der Gegenstände, ist eine Illusion, die das Curriculum an den Bildungsinstitutionen für den guten Geschmack nur insofern bestätigt, als mit jeder Erfahrung das Normen- und Wertsystem definiert wird: Das Studium der schönen Literatur an der Universität erklärt nicht, was schön, Schönheit oder schöne Literatur ist, sondern es vermittelt – formal oder inhaltlich begründend – die Kompetenz, richtig zu urteilen, das heißt nach den legitimierten Normen- und Wertsystemen. Diese aber sind nicht durch den Verstand bestimmt (sonst könnte Schönes industriell produziert werden), sondern durch die Möglichkeiten, die der Elite zur Verfügung stehen: Der materielle und kulturelle (eigentlich: zeitliche) Aufwand, der betrieben werden muss, um sich die legitimen Klassifikationssysteme zu eigen zu machen (zu inkorporieren), wird – Anerkennung vorausgesetzt – insofern in Handlungsfähigkeit umgesetzt, als die gebildeten Akteure in die Lage versetzt werden, bestimmen zu dürfen, was legitim ist. Diejenigen werden zu *tastemakers*, die sich praktisch dadurch auszeichnen, dass sie in der Lage sind, legitime Werte zunächst zu erkennen und dann – scheinbar davon ausgehend – kompetent auch andere, darüber hinausgehende Werte beurteilen bzw. anerkennen zu können. Faktisch aber eignen sie sich jene Klassifikationssysteme an, nach denen in der Elite geurteilt werden kann und darf. Davon abweichende Urteile können entsprechend diskreditiert werden: Illegitime Wertungen, die schlicht auf (vornehmlich, wenn auch nicht ausschließlich sozial bedingt) differenzierten Klassifikationsmöglichkeiten beruhen (und nicht – wie ästhetische Theorien proklamieren – auf mangelndem Verstand), werden innerhalb der Gesellschaft eigentlich aufgrund der gezwungenen Anerkennung bestehender Machtverhältnisse entwertet. Cf. dazu Bourdieu, Unterschiede.

sonders sinnfällig die soziale Position.¹⁰³ Doch während der Geschmack in der Praxis eine unmittelbare Bewertung der Handlungsfähigkeit anderer Akteure erlaubt, setzen die begründeten Urteile konkretes Wissen voraus. Zwar trägt die Anwendbarkeit des Urteilsvermögens auf jede Art sinnlich wahrnehmbarer Erscheinung zu einer unmittelbaren Bestimmung von Bedeutung bei, so dass Augustinus selbst für die der Nachtigall ähnlichen Histrionen festhalten konnte, dass sie in der Lage seien, *sensu quodam ducti* Angenehmes und sogar Richtiges zu produzieren (De mus. I.IV.5: «aufgrund der Sinneswahrnehmung»), doch wurde die Kunst (*ars*) ganz dezidiert durch ihre rationale Grundlage davon unterschieden: Eigentliche *musici* sind jene, die die Schönheit rational begründen und antworten können, «wenn sie nach den Zahlen und den aus hohen und tiefen Tönen gebildeten Intervallen gefragt werden» (De mus. I.IV.5: *interrogati de ipsis numeris vel de intervallis acutarum graviumque*). Kunst ist demnach, was begründet werden kann und vor allem durch die Begründung gerechtfertigt ist.¹⁰⁴ Während die Histrionen von ihren Sinnen und dem Applaus der lauschenden Menge gelenkt werden, bemühen die *musici* ihren Verstand, beurteilen die Gegenstände *sub specie moralitatis* und richten ihre Bemühungen auf Kriterien, die vom Zwischenmenschlichen abstrahiert sind. Entsprechend wird der Geschmack nicht als soziale Kausalität begriffen und verhandelt, sondern als differenziertes, sinnlich oder rational definiertes individuelles Vermögen. Das Vermögen zeichnet zwar durchaus bestimmte Gruppen von Individuen aus; vor dem Hintergrund einer göttlichen Ordnung aber, die zum (An-)Erkennen verpflichtet, definiert sich die Gruppe jedoch ganz bewusst und dezidiert durch das individuelle Vermögen, die objektive göttliche Ordnung – wahrhaft schöne und gute Dichtung etwa – zu erkennen. Die Vorstellungen von der tatsächlichen Erfahrung sozialer Differenzen und unterschiedlicher Geschmacksurteile (Präferenzen) werden demnach vor dem Hintergrund einer umfassenden Theorie eines von Gott

103 Das scheinbar interesselose Erkennen lässt sich zurückführen auf jene Interessenlage, die durch die soziale Position und die damit verbundene Gesamtstruktur der Ressourcen bedingt ist (bzw. überhaupt erst erzeugt wird): Ins Museum geht nur, wer sich das (ökonomisch in jeder Hinsicht) leisten kann und möchte. Derjenige, dessen Interesse nie auf die Möglichkeiten der Klassierung abstrakter Malerei gelenkt wurde, kann keine adäquaten Werturteile abgeben und lehnt es ab, da er sich inkompetent und möglicherweise intellektuell überfordert wähnt. Das Intellektuelle aber liegt nicht im Urteil, sondern in der Möglichkeit zum Erwerb der notwendigen Klassifikationssysteme. Der Geschmack kann mithin nicht schlecht sein, sondern lediglich für bestimmte Klassierungen ungeeignet strukturiert. Cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 426 f.

104 Entsprechend wird die mittelalterliche Kunst aus der Perspektive der Ästhetik bewertet: Strenge, theoretisch ausgearbeitete Regularien in Bezug auf den Umgang mit «Kunst» würden das «Genie» unterbinden und die wahren, im Individuellen quasi natürlich entstehenden Möglichkeiten «der Kunst» und «des Künstlers» einschränken (KdU §§ 46–50). Cf. dazu Menke, Kraft, S. 12.

geschaffenen, rational geordneten Kosmos entwickelt und verhandelt, weshalb die Praxis unter umgekehrten Voraussetzungen verhandelt wird: Es sind nicht die identischen Normen- und Wertssysteme, die eine Gruppe auszeichnen, sondern eine soziale Gruppe entsteht quasi aus der ethisch-rationalen Kompetenz, wahrhaft Schönes adäquat beurteilen und erkennen zu können.

Auch Konrad stellt, das hat sich schon in der Einleitung und im Exkurs zur Inspiration gezeigt, die Rezeption seiner Dichtung als moralischen Akt dar: Es geht um *gotiu rede und edel sanc* (Troj. 145); edel und gut aber ist die Dichtung aufgrund ihrer ethischen Dimension, denn *sprechen unde singen* seien besonders durch einen Bezug zu den Tugenden ausgezeichnet (Troj. 133: *tugenthêr*, Troj. 151: *edele sprüche tugentsam*). Dieser Bezug ermöglicht es zum einen, das Richtige zu produzieren; gleichzeitig aber wird dadurch die Forderung an die Rezipienten gestellt, diese Dichtung entsprechend (an-)erkennen und vom *schemelichen* Gesang unwissender Dichter unterscheiden zu können. Es geht also um auf Wissen basierende, bewusste Entscheidungen für eine Wahrnehmung, die stets darauf bedacht sind, die Gegenstände im Urteil als richtig zu begründen – die also (in historisch spezifischer Form) vom Genuss abstrahiert und einer Ethik unterstellt sind. Die Ethik legt allerdings nicht nur theoretisch Tugenden fest, sondern sie führt ganz praktisch (durch den Abgleich der Normen- und Wertssysteme) zu Erwartbarkeit und Anschlussfähigkeit des Verhaltens – aber auch zur Diskrepanz von Empfindungen bzw. Meinungen und rational bestimmtem Wissen.¹⁰⁵ Der Anerkennung, die der sozialen Organisation der Machtverhältnisse zugrunde liegt, steht die Rechtfertigung gegenüber, die einer eigenen Logik folgt: Während Anerkennung durch die positive Bewertung von Sachverhalten (die etwa durch Autoritäten, Gewöhnung oder Glaube legitimiert sind) zu Überzeugungen führt, muss gerechtfertigten Überzeugungen die faktische Übereinstimmung mit der Welt zugrunde liegen. Gerechtfertigt ist, was mit der Welt korrespondiert, nicht, was als Korrespondenz bloß unterstellt wird.¹⁰⁶ Der Ethik kommt dabei die Funktion zu, durch die rationale Erklärung der Welt das, was im Sozialen nur anerkannt ist, zu rechtfertigen: Im Gegensatz nämlich zum Ethos, also der Summe der in einer sozialen Gruppe gültigen Normen und Werte,¹⁰⁷ kann die Ethik das Verhalten zunächst unabhängig von der Anerkennung beeinflussen.¹⁰⁸ Durch

¹⁰⁵ Sandkühler, Kritik, S. 121 f., grenzt eine starke Form der Überzeugung von einer schwachen ab: Die starke Form, die auf Begründung beruht, bezeichnet er als Rechtfertigung, während die schwache Form der Anerkennung durch bloße Annahmen hinreichend begründet ist. Der positive Wert aber, der mit Anerkennung verbunden ist, darf insofern als emotional bezeichnet werden, als positive Wertungen Wohlgefallen bewirken können.

¹⁰⁶ Sandkühler, Kritik, S. 122.

¹⁰⁷ Cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 85–94.

¹⁰⁸ Mit der Begründbarkeit entsteht eine Normativität, die zwar diskursiv verhandelt werden kann (cf. dazu die Kritik von Haug, Literaturgeschichte, an Elias), die jedoch einer spezifischen Logik unterliegt. Und in dieser Logik wäre die Theorie von Bourdieu historisch zu modifizieren

die Abstraktion vom Sozialen hat die Ethik allerdings dem Ethos gegenüber Vor- und Nachteile: Einerseits nämlich wird es tatsächlich möglich, soziale Prozesse zu regulieren und Normen des Verhaltens durchzusetzen, die nicht auf den faktischen Möglichkeiten der Akteure beruhen. Da sich die rational bestimmten Werte einer anderen, alternativen Logik verdanken, kann das sozial relevante Ethos – die Anerkennung der Eigenlogik rationaler Urteile vorausgesetzt – überformt werden.¹⁰⁹ Andererseits aber steht der rationalen Begründbarkeit ethischer Normen das unmittelbare Erleben bzw. die objektiv erscheinende Legitimität anerkannter Normen gegenüber. Die Spannung, die aus der Opposition von Ethos und Ethik resultiert, wird jedoch erst im folgenden Kapitel behandelt, ebenso die Möglichkeit, diese Spannung aufzulösen. Hier genügt es vorerst, diese Opposition bewusst zu machen.

Jene Urteilskraft also, die Bedeutungen aufgrund rational begründeter Wissensbestände bestimmt, die – wie das *iudicium* in der *ars musica* – durch *scientia* zum *bene modulandi* befähigt, lässt sich am ehesten vielleicht als ethischer Geschmack bezeichnen. Die Analogie zur *musica* ist dabei nicht von ungefähr gewählt, denn gleich einer *ars* wird die unmittelbare, praktisch relevante Bedeutungsbildung (sc. Anerkennung) durch wissenschaftlich-rationale Begründungen in eine begründbare Fähigkeit überführt: Der *sensus* (Geschmack) wird zum *iudicium* (Verstandesurteil), die praktisch relevante Anerkennung (Ehre) wird in eine Art der Rechtfertigung (Tugend) verwandelt. Von daher muss gesehen werden, dass sich die Kultur der weltlichen Führungsschicht im hohen Mittelalter durch die wissenschaftliche Ethik einer regelrechten Kunst des Urteilens verdankt, die nur in ihrer Legitimität, nicht aber prinzipiell von der früherer Epochen unterschieden ist: Das richtige Wahrnehmen gilt in jeder sozialen Gruppe; es gilt aber nur dank einer konkreten (rational begründeten) Ethik in einer spezifischen Gruppe auch regulierend. Entscheidend ist demnach nicht (allein), wie sich die Normen und Werte im Geschmack (dem sozialen Orientierungssinn) der Akteure organisieren, sondern wie und welche Werte Geltung beanspruchen können. Von besonderem Interesse sind dabei vor allem jene Strategien, mit denen sich das quasi «nur» rational begründete Wissen gegen die Unmittelbarkeit

(um nicht auf sie verzichten zu müssen, wie Müller, Problemen, mit Blick auf die verkürzten Bezugnahmen gefordert hat). Hier zeigt sich nämlich der wesentliche Unterschied zum «guten Geschmack»: Im ethischen Geschmack werden Ethik und Moral als strukturelle Elemente im den Geschmack beeinflussenden Normen- und Wertesystem entsprechend als relevant erkannt.

¹⁰⁹ In Bezug auf mittelalterliche Kirchenmusik lässt sich somit noch einmal festhalten, dass, während sich im Sozialen die Terzen durchsetzen (können), weil die Möglichkeit dazu besteht, sie als angenehm (an-)erkennen zu können, die imperfekten Konsonanzen in der Theorie dennoch ausgespart bleiben, da ihnen die Legitimität bzw. Rechtfertigung gemäß der *ratio* abgeht. Die formalen Unterschiede werden aufgrund verschiedener Logiken in differenzierte (und differenzierende) Unterscheidungen bzw. Werte «verwandelt» (Bourdieu, Soziologie, S. 60), das heißt durch Klassifikation je unterschiedlich mit Bedeutung aufgeladen.

der Anerkennung, der positiven Bewertung und des Erlebens quasi objektiver Wirklichkeiten durchsetzen und behaupten kann.

2. Unterweisung der Mäzene

Eine begründbare Bedeutungsbildung des sinnlich Wahrnehmbaren im Sozialen lässt sich als ethischer Geschmack verstehen, da der urteilenden Wahrnehmung Wissen zugrunde liegen muss. Sobald die Wertungen jedoch rational begründet werden sollen und sich von quasi natürlichen Urteilen unterscheiden, entsteht zwangsläufig das Bedürfnis nach Unterweisung und Anleitung. Der Verweis auf jene Richtigkeit, die im Sozialen durch die Machtverhältnisse der Akteure und die damit verbundene Verteilung von Anerkennung (Ehre, *être*) entsteht, reicht dafür nicht mehr hin. Besonders eindrücklich lässt sich dieser Umstand für die hier infrage stehende Epoche nachzeichnen. Mit der Forderung nach der Begründbarkeit des Handelns und der Formen des Handelns nämlich, die neben wirtschaftlichen und sozialpolitischen Veränderungen unter anderem aus einer strengen philosophisch-epistemologischen Kritik an der bis zum 11. Jahrhundert gültigen Praxis der Anerkennung hervorgeht,¹¹⁰ erhalten jene kulturellen Formen enorme Bedeutung, die rational begründet werden können (bzw. einfach begründet werden): Der Bezug zu konkreten Wissensbeständen wird zunehmend – zumindest in den Darstellungen und Inszenierungen des Handelns und Herrschens – zur notwendigen Strategie der Legitimation des Verhaltens. Ganz eindeutig lässt sich das anhand der Fülle von Fürstenspiegeln und Tischzuchten aufzeigen, die eben nicht nur einer psychologisch motivierten Zivilisierung Rechnung tragen,¹¹¹ sondern die Richtigkeit des Handelns festlegen und kommunizieren.¹¹² Da die Adeligen aber im 12. und 13. Jahrhundert nur selten einen klerikalen oder gar universitären, kaum je überhaupt einen schriftgestützten Bildungsweg durchlaufen, müssen andere Formen der Informationsvermittlung angenommen werden, die das als notwendig anerkannte Wissen betreffen.¹¹³ Wo sich nämlich begründetes Handeln durchsetzen kann und anerkannt ist, wo also Wissen und verständige Wahrnehmung zu unabdingbaren Voraussetzungen erfolgreichen Handelns, von Anerkennung und der entsprechenden Handlungsfähigkeit werden, besteht

¹¹⁰ Jaeger, *Envy*, S. 233–236, kann eindrücklich aufzeigen, wie stark sich die Kultur der Gebildeten und die Ausbildung mit der Kritik durch Abaelard an seinen Lehrern verändert. Cf. dazu auch hier das Folgende.

¹¹¹ Elias, *Prozeß*.

¹¹² Haug, *Literaturgeschichte*, und prinzipiell zur geistigen Situation Jaeger, *Envy*.

¹¹³ Zur Ausbildung im Mittelalter cf. für die Kleriker Ehlers, *Klosterschulen*, und ders., *Schulen*, sowie Jaeger, *Envy*; und für den Adel besonders Bumke, *Kultur*, sowie Jaeger, *Entstehung*, und ders., *Patrons*.

ein Bedarf an Unterweisung.¹¹⁴ Von daher sollen im Folgenden nicht noch einmal die wissenschaftlichen Theorien, Konzepte und Vorstellungen bezüglich der Wahrnehmung betrachtet werden,¹¹⁵ sondern Arten praktischer Unterweisung in rational begründeter Wahrnehmung bzw. den entsprechenden Begründungsstrategien.¹¹⁶

Für einen langen Zeitraum (etwa vom 6. bis zum 12. Jahrhundert) lässt sich für die weltlichen Herrscher in Mitteleuropa kaum ein wesentlicher Bezug zu Wissenschaft, Bildung und Schriftlichkeit herstellen. Zwar hat Karl der Große im 8. und 9. Jahrhundert – im Zusammenhang mit seinen Beratern – etliche Bemühungen unternommen, entsprechende Programme zur Bildung in seinem Reich zu lancieren; allerdings waren die Projekte ebenso ehrgeizig wie ihr Erfolg kurzfristig: Selbst das Bemühen um eine einheitliche Liturgie in den Klöstern ließ sich nur schwer durchsetzen;¹¹⁷ und der Einfluss auf die weltlichen Herrscher verdankte sich offenbar nicht der faktischen Relevanz der Anstrengungen selbst, denn mit dem Ende der Herrschaft Karls traten die alten Formen des Handelns wieder hervor.¹¹⁸ Die Handschriftenbefunde zeigen aber, dass sich ein breiteres und stets zunehmendes Interesse weltlicher Herrscher an Büchern und schriftlich fixiertem Wissen im 11. und – in Deutschland vornehmlich – im 12. Jahrhundert nachweisen lässt. Die pragmatische Schriftlichkeit, die sich im klerikalen Bereich bereits ab dem 8. Jahrhundert durchsetzt, hat lange Zeit keinen unmittelbaren Einfluss auf die faktischen Machthaber. Der Wandel, der sich dann ab dem 11. Jahrhundert nachweisen lässt, besteht auf der Ebene volkssprachiger Manuskriptkultur in einer Zunahme zunächst legendarischer und volkssprachig-höfischer Bibeldichtung; daneben – aber kaum vorher – werden vermehrt auch von

114 Die Transformation von abstrakten Wissensbeständen in konkrete Handlungsmöglichkeiten kann gelingen, da Wissen, mit Kintzinger, Wissen, prinzipiell zu Macht werden kann, wenn ein Interesse an spezifischen Inhalten besteht. In diesem Sinne auch Oevermann, Modell; wobei zu beachten ist, dass Wissen auch als kulturelles Kapital in Machtverhältnissen funktionieren kann. Dazu historisch Ehlers, Schulen, und prinzipiell Bourdieu, Unterschiede.

115 Cf. dazu den zweiten Teil der Arbeit.

116 Zu solchen praktischen Formen der Laienbildung siehe die Arbeiten von Jaeger (bes. Entstehung, Patrons oder Humanism [1977]) oder von Lutz (Einleitung [2005], Schreiben oder Einspielung).

117 Cf. etwa Luscombe, *Dialectic*, S. 3 ff.

118 Vereinzelt aber lassen sich doch Hinweise auf die (zukunftsweisende) Bedeutung geistlich-klerikaler Bildung im weltlichen Bereich finden. Nach der Zeit Karls des Großen (dem Alkuin, als Gelehrter und einflussreicher Geistlicher, in intellektuellen Dingen beratend zur Seite stand; cf. Luscombe, *Dialectic*, S. 4) lässt sich etwa Ludwig der Deutsche als Gönner der alt-hochdeutschen Evangelienharmonie Otfrids von Weisßenburg nachweisen (9. Jahrhundert; cf. dazu Ernst, *Liber*). Im 10. Jahrhundert beginnt dann schon, wie Jaeger, Entstehung, zeigen konnte, die Ausbreitung der Kultur höfischer Bischöfe an den Höfen der weltlichen Herrscher.

weltlichen Herrschern historische, genealogische und ganz besonders biblisch-religiöse Texte in Auftrag gegeben.¹¹⁹ Doch die höfische Dichtung bleibt dabei lange, nämlich (mit Ausnahme Wolframs) eigentlich bis ins späte 13. Jahrhundert hinein, eher marginal.¹²⁰ In den überlieferten Quellen hingegen wird – natürlich in den Äußerungen der Kleriker, der Gelehrten und jener gelehrten Kleriker, die höfische Romane verfassen – das Ideal einer umfassenden Bildung entsprechend propagiert:¹²¹ Tristan etwa, der sich seine überaus beeindruckenden Kenntnisse seit frühester Jugend in mühevollen Studien angeeignet hat, wird von Gottfried als angenehm, geehrt und gleichzeitig überlegen gezeichnet.¹²² Tristans Ziehvater Rual ist sehr um die (Aus-)Bildung des Jungen bemüht und sorgt dafür, dass dieser liest, Sprachen und Musik studiert sowie im ritterlichen Kampf unterwiesen wird. Ab dem 14. Lebensjahr nimmt er ihn noch mit auf Reisen in verschiedene Länder, damit Tristan weitere Sprachen und die jeweiligen Sitten kennenlernen kann. Besonders aber wird der Umgang mit Büchern herausgestellt, der dem aufblühenden Kind die Lebensfreude gründlich verderbe (Tristan 2074–92, bes. 2080: *dô viel der sorgen rîfe in an*). Wissen und Wissenschaft werden dann im Weiteren im Grunde nur einmal noch explizit erwähnt, wobei die Bedeutung von Bildung und Wissen nicht unterschätzt werden darf: In der Beschreibung von Isoldes Ausbildung durch Tristan zeigt sich deutlich die Grundlage höfischer Bildungsideale. Eine Beschäftigung (eine *unmüezekeit*)¹²³ gibt der höfisch vollkommene Lehrer seiner begabten Schülerin vor allen Einzeldisziplinen, die sie – technisch zumindest – bereits beherrscht, und das ist: *morâliteit, daz süeze lesen* (Tristan 8008: «die Ethik, die angenehme Wissenschaft»).¹²⁴ Hier wird deutlich, dass vor allem in der Ethik die Motivation für das Studium gesehen wird – es geht weder um die Befriedigung wissenschaftlicher Neugier noch um den Erwerb eines Status(-symbols). Die Auseinandersetzung mit den Lehren zielt ab auf deren Durchdringung in Bezug auf richtiges Handeln. Dieses Verständnis für die Bedeutung richtigen Handelns gilt letztlich auch – auf

119 Wolf, Buch.

120 Cf. Wolf, Buch, S. 35; dazu hier die Einleitung. Von diesem Befund her ist also die Frage nach dem Wert der Dichtung in der höfischen (Repräsentations-)Kultur durchaus berechtigt; die Antwort aber darf dabei eben nicht (allein) auf materieller, inhaltlicher oder sozialhistorischer Ebene gesucht werden.

121 Cf. Jaeger, Entstehung, bes. S. 287–303 zur *eruditio*.

122 Cf. Tristan, pass., bes. 2150–2313 zur Entführung durch norwegische Kaufleute, 2788–3080 zum *bast*, 3626–3745 zur Bewunderung der musikalischen Fähigkeiten am Markehof.

123 Lutz, *lesen*, S. 297, versteht den Begriff als lebensverändernde Stoffaneignung.

124 Bezüglich der Wirkung von *musica* ist bereits in Kap. IV.C darauf hingewiesen worden, welche Bedeutung der *morâliteit* bei Isoldes Ausbildung durch Tristan zukommt, wobei der Fokus dort vornehmlich auf der Veränderung der Einstellungen zum Tun lag. Im Kontext der Wissensappropriation wird die Szene nun insofern bedeutsam, als sich hier zugleich die (Legitimierungs-)Strategien von (Aus-)Bildung aufzeigen lassen.

allen Ebenen – für die Dichtung selbst. Da Isolde mit ihren Fähigkeiten, zu denen (neben Singen und Instrumentalspiel) angemessenes Lesen, Schreiben und Dichten gehören,¹²⁵ unweigerlich auf die *edelen herzen* wirkt, ergibt sich zwangsläufig ein Bezug zur Ethik. Letztlich aber kann das Prinzip der Korrelation von Handeln und Ethik sogar auf den *Tristan* selbst bezogen werden: Gottfried betont im Prolog entsprechend, dass er in den Büchern nach der richtigen Version der Erzählung gesucht habe (*Tristan* 158 f.) und dass er schließlich in der Weise von Thomas (d'Angleterre oder *von Britanje*) erzählen wird, der einzig richtigen und guten Art (*Tristan* 150). Um die Geschichte nun wirklich genau erzählen zu können, um also das *senemaere* gut *lesen* zu können (*Tristan* 167), gut «vorlesen» bzw. «(auf-)sammeln», «(aus-)wählen» und «zusammenstellen» zu können,¹²⁶ konsultiert Gottfried weitere Bücher, darunter französische und lateinische (*Tristan* 159). Damit stellt Gottfried sich als lesenden und um die Moral bemühten Dichter vor und sein Gedicht folglich als wahrhaft gut. Die Betonung legt der Autor dabei eindeutig auf die besondere Qualität, denn er lässt einen rhetorisch Fragenden noch einmal insistieren: *guot?* (*Tristan* 172), um die Qualität seiner Dichtung ausführlich betonen zu können, indem er antwortet:

*jâ inneclîche guot.
ez liebet liebe und edelet muot,
ez staetet triuwe und tugendet leben,
ez kan wol leben[d]e tugende geben;
wan swâ man hoeret oder list,
daz von sô reinen triuwen ist,
dâ liebent dem getriuwen man
triuwe und ander tugende van:
liebe, triuwe, staeter muot,*

*êre und ander manic guot,
daz geliebet niemer anderswâ
sô sêre noch sô wol sô dâ,
dâ man von herzeliebe saget
und herzeleit tûz liebe claget.
liebe ist ein alsô saelic dinc,
ein alsô saeleclich gerinc,
daz nieman âne ir lère
noch tugende hât noch êre.*

(*Tristan* 173–90)

(Ja, überaus gut. Es verbessert die Liebe und adelt das Herz, macht Treue beständig und das Leben tugendhaft. Es kann dem Leben die Tugend geben.¹²⁷ Wann immer man etwas von vollkommener Treue erfährt, werden dem Treuen die Treue und andere Tugenden noch bedeutender. Liebe, Treue, Beständigkeit sowie Anerkennung und andere Vorzüge

125 *Tristan* 7981–99 und 8137–41; cf. hier auch Kap. IV.C.

126 Art. «*lesen*», in: *Lexer*. Dazu Sziráky, Éros, S. 385, mit Bezug zum *lógos*.

127 Die Formulierung *leben tugende* ist, das legt der Befund in den Handschriften nahe, nicht eindeutig: Die hier angegebene Variante lässt sich als Vorbild für ein tugendhaftes Leben verstehen (das *maere* könne dem Leben Tugend geben); in einigen Handschriften aber findet sich die Variante *lebende tugende*, die als lebendiges Vorbild in Bezug auf Tugenden übersetzt werden könnte (das *maere* könne lebendige Tugenden [vor-]geben). Cf. dazu die in Münster erarbeitete kritische Ausgabe mit den entsprechenden Anmerkungen, Nachweisen und Kommentaren zu Vers 176.

lernt man schätzen, wenn in Liebeserzählungen davon die Rede ist. Die Liebe ist so wundervoll und erstrebenswert, dass niemand ohne ihre Anleitung zu Tugenden oder Ansehen kommen kann.)

Die Vorzüge werden explizit in der Verbindung von richtiger, guter und vorbildlicher Dichtung mit Tugenden gesehen: Es geht nicht um das Angenehme (oder nur marginal), es geht nicht einmal darum, dass die Rezipienten das als richtig empfinden, was Gottfried ihnen präsentiert, sondern es geht darum, dass sich Gottfried in erster Linie um die *rihte* und die *wahrheit* bemüht (Tristan 156). Dazu forscht er in den Büchern und dafür betreibt er regelrecht philologische Studien. Um die richtige Version bemüht er sich jedoch nicht, das sei noch einmal betont, aus einem bloß philologischen Interesse, sondern es geht um die wahrhafte Erzählung. Gottfried vermittelt Tugenden, die durch die Rezeption seines Werkes – analog zur *morâliteit* im Handeln Isolde – zu einer *bezerunge* der Rezipienten beitragen sollen.¹²⁸ Die Liebesgeschichte ist dafür das ideale Medium, da auf der Inhaltsebene sowohl illustriert als auch umgesetzt werden kann, was konzeptuell vermittelt werden soll: nämlich die Liebe, die idealisierte *minne*, als Modus der Erkenntnis.¹²⁹

Die Liebe als epistemologisches Konzept ermögliche ein erhöhtes Verständnis, das sich aus einer tieferen Einsicht ergebe. Liebende etwa – deshalb (so scheint es) präsentiert Gottfried die Geschichte von *Tristan und Isolde* – können sich aufgrund identischer Einstellungen gegenseitig (an-)erkennen und größte Differenzen überwinden: Als die eigentlichen Todfeinde Isolde und Tristan, der Mörder von Isolde Onkel, versehentlich den für Marke bestimmten Liebestrank zu sich nehmen, entsteht nicht allein eine starke Anziehung zwischen beiden, sondern es *wurden ein und einfalt, / diu zwi und zwifalt wâren ê* (Tristan 11716 f.: «So wurden ein und einig, die vorher zwei und zwiefach waren»)¹³⁰ Damit ist einerseits auf die Vorstellung der *concordia discors* abgehoben, eines zentralen Konzepts der Musiktheorie, das hier in der *reductio ad unum* aufgelöst wird;¹³¹ andererseits zeigt sich, dass in der liebenden Einsicht dort Ähnlichkeiten

128 Cf. dazu die Prologaussagen (Tristan 174–90) und *expressis verbis* zu Isolde Studien (Tristan 8028 zur *bezerunge*).

129 Cf. Sziráky, *Éros*, pass., bes. S. 124; dazu Schnell, *Suche*, S. 17–26, und hier Kap. V.

130 Inwieweit die Liebe zwischen Tristan und Isolde bereits in den Charakteren angelegt ist und im Minnetrank nur noch bestätigt wird, wird in der Forschung noch immer diskutiert. Cf. Tomasek, Gottfried, S. 201 f. Bemerkenswert ist an der Szene jedoch, dass mit der Versöhnung von Tristan und Isolde in der alle Differenzen aufhebenden Minne auch die (idealen) Rezipienten als in der Geschichte angekommen gedacht scheinen: Denn hier (Tristan 11910) findet sich der letzte Hinweis auf die *edelen herzen*, die im Folgenden nicht mehr explizit erwähnt werden (Tomasek, Gottfried, S. 131).

131 Zur *concordia discors* und der *reductio ad unum* allgemein Spitzer, *Ideas*, oder Gersh, *Concord*, sowie Lohmann, *Lógos*, zu den griechischen Ursprüngen, und Peil, *Concordia*, zur

erkannt werden, die sich in einer weniger liebevollen Annäherung nicht erschließen. Die lediglich im Sozialen definierten Normen und Werte werden durch das sublimierte Verlangen relativiert und überwunden.¹³² Die Liebe aber – im Sinne von Wohlgefallen – ist insofern geläutert, als ihr eine begründbare Funktion zukommt. Das schlichte, physische Begehren nämlich (analog zu *sensus* bzw. Geschmack) wird durch die vorgängige, verstandesmäßige Beurteilung der Objekte (bzw. Subjekte) des Begehrens rationalisiert (*ratio*, Tugend); *amor* wird auch im Höfischen in eine Art weltliche *caritas* überführt. Was Gottfried hier auf diskursiver Ebene durchzusetzen versucht, ist die Übertragung sozial relevanter Anerkennung auf die Moral: In der Praxis orientieren sich die Akteure (auf der Grundlage ihres Geschmacks) am Geschmack derer, die sie anerkennen (können). Als Grundlage für die Genese sozialer Beziehungen dient dabei die Macht in ihren je spezifischen Erscheinungsformen (sc. Präsentation der Kapitalsorten). Mit einer Liebestheorie wird letztlich im höfischen Roman umgesetzt, was schon Augustinus in seinem Traktat *De musica* leistet: nämlich die Umwertung oder Umwandlung von *amor* in *caritas*, von weltlichem Begehren (Geschmack, *sensus*) in transzendente Erkenntnis (Wissen, *ratio*). Die Tristanminne, die ihren eigenen Normen verpflichtet ist, setzt den geltenden gesellschaftlichen Werten eine eigene Logik entgegen.¹³³ Gerade für die Erkenntnis ist die Liebe ein wesentlicher Faktor, denn – und das lässt sich anhand der Theorie des Geschmacks (sc. Wohlgefallen) auf ein soziologisches Fundament stützen – Erkenntnis und Liebe sind wechselseitig aufeinander bezogen, denn im Grunde bedingen *amor* und *cognitio* einander: «Niemand liebt, was ihm völlig unbekannt ist».¹³⁴

Wenn aber nicht mehr nur die unreflektierten Werte in Geltung stehen, sondern rational begründete, wird der Orientierungssinn in der Welt (sc. der Ge-

politischen Bedeutung im Mittelalter. Zu diesen Konzepten im *Tristan* cf. Sziráky, Éros, und Sziráky/Gisselbaek, description.

132 Schnell, Suche, S. 28–36, beschreibt das als Konflikt von Außen- und Innennorm, als Gesellschaft (als Werte, die an eine Person herangetragen werden) *gegen* Liebende (mit individuellen Leitprinzipien des Handelns). Tatsächlich erweist sich das Programm *sub specie moralitatis* als Abkehr von den Erwartungen einer Gesellschaft, die – wie die Tiere – ihren Sinnen folgen, die nicht – aufgrund ihrer *ratio* – einer höheren, quasi absoluten Wahrheit verpflichtet sind.

133 Cf. dazu Sziráky, Éros.

134 Schnell, Suche, S. 202, oder Bumke, Blutstropfen, S. 43, der Wilhelm von St. Thierry zitiert: «Die Erkenntnis [...] und die Liebe sind dasselbe» (*cognitio [...] et amor idem est*). Bourdieu, Unterschiede, S. 377, schreibt, dass zwei Menschen sich in ihrem Geschmack anerkennen und «einander die Affinität ihres Geschmacks nicht besser beweisen [können] als durch den Gefallen, den sie aneinander finden. [...] Liebe ist auch eine Weise, im anderen das eigene Schicksal zu lieben, sich in seinem eigenen Schicksal geliebt zu fühlen»; gleichzeitig hält er fest, dass der Geschmack bewirkt, «daß man hat, was man mag, weil man mag, was man hat» (S. 286).

schmack) ganz explizit durch ethische Aspekte beeinflusst. Sobald jedoch entsprechende Bedingungen, Grundlagen und legitimierende Konzepte des Wahrnehmens und Wertens verhandelt werden, wenn also ganz systematisch theoretisch-spekulative Betrachtungen mit normativem Anspruch vorgenommen werden, geht eine *ars* in *theoria* oder *scientia* über. In Bezug auf den Geschmack lässt sich die Transformation von theoretischer in praktische Bedeutung besonders gut anhand der Argumentationen in den Traktaten zur *ars musica* erfassen. Hier werden jene Konzepte diskutiert, die der Klassierung sinnlicher Wahrnehmung zwingend zugrunde liegen: Der Verstand (*ratio*) hat dabei die Funktion einer Regulierung des sinnlichen Urteilsvermögens (*sensus*), da nur auf diese Weise die göttliche Ordnung (an-)erkannt und auf das Handeln der Menschen appliziert werden könne. Damit aber wird zugleich auch *amor* in *caritas* überführt – und zwar nicht zuletzt durch die Auseinandersetzung mit den Traktaten selbst, die das nicht nur beschreiben, sondern durch die Aneignung bestimmter Wissensbestände (sc. kulturellen Kapitals) die Normen- und Wertsysteme der Rezipienten und *musici* modifizieren. Auf der Grundlage der Wissenschaft vom richtigen Urteil lassen sich die praktischen Urteile folglich legitimieren – obwohl das einzige Wissen, das tatsächlich für die Legitimität der Urteile relevant ist, jenes prinzipielle von der Begründbarkeit ist: Es scheint eine zentrale, von den praktischen Machtverhältnissen abstrahierte Funktion der Legitimation und Reflexion des Geschmacks zu sein, eine mit der Ethik begründete Umwertung vom materiellen zum kulturellen Kapital zu befördern.¹³⁵ In der Regel aber läuft das auf eine Verpflichtung der faktischen Machthaber hinaus, sich auch um das kulturelle Kapital zu bemühen¹³⁶ – oder den Erwerb von kulturellem Kapital mit dem Aufwand materieller Ressourcen zu verbinden.¹³⁷ Der ethische Geschmack beschreibt somit nicht einfach ein Werten mit Respekt und Achtsamkeit, sondern eine ethisch-rationale Begründung bestimmter Wertungen: Aus dem Wissen um die objektive Wahrheit bezüglich des Wahrgenommenen resultiert dann letztlich sogar eine Verpflichtung zum Studium, die indes vor allem strukturelle Bedeutung hat. Denn wo der ethische Geschmack durch das Wissen um die Wahrheit ausgezeichnet ist (so dass in der Wahrnehmung auf das Richtige geachtet wird), begründet die entsprechende Wissenschaft, weshalb auf das Richtige zu achten ist. Im Mittelalter ist das vor allem die Schöpfung Gottes;¹³⁸ der

135 Zur Konzeption einer geistigen Aristokratie, eines Geistes- oder Tugendadels cf. Platon, Staat 293e–301a, sowie Kutschera, Weg, S. 173 f.

136 Die Intellektuellen können hier, um mit Bourdieu zu sprechen, zugleich neues Kapital generieren. Cf. in diesem Sinne auch Oevermann, Modell, der den Fokus indes zu sehr auf konkrete Wissensbestände richtet.

137 Cf. Veblen, Theory.

138 Als eindrucksvolles Beispiel für die Beständigkeit des Schöpfergottes als Legitimation von Wissen lässt sich die Einleitung zu Kirchers *Musurgia universalis* (1650) lesen. Cf. dazu Mackensen, Gott.

Umgang mit Falschem gefährde demnach das Seelenheil, sei bloßer Schein und nicht wahrhaft. Gleichzeitig trägt das Wissen (als kulturelles Kapital und Norm) natürlich unmittelbar und unweigerlich dazu bei, das Normen- und Wertesystem des Gebildeten bzw. des Sich-Bildenden zu modifizieren.¹³⁹ Wichtiger als konkrete Wissensbestände (*was*) scheint der Umstand, sich überhaupt mit Bildung zu befassen (*dass*): Gottfried etwa nennt weder spezifische Traktate noch Autoren oder adäquate Sachgebiete. Für sein eigenes Unterfangen studiert er (im Hinblick auf ein bestimmtes Erkenntnisziel) französische und lateinische Bücher, Tristan liest einfach unbeschreiblich viel, und Isolde studiert *morâliteit*, setzt sich also vornehmlich mit einem Prinzip auseinander. Es zeigt sich somit, dass die Auseinandersetzung mit Wissensbeständen und die Einübung in ethisch anerkanntes Verhalten vor allem strukturell besprochen wird. Damit wird erneut deutlich, dass diese dynamischen Prozesse zwar durchaus objektiv diskutiert, kaum aber je konkret verhandelt werden können. Noch in der minutiösesten Darstellung bleibt stets ein blinder Fleck an jener Stelle, von der aus der beschreibende Zugriff erfolgt. Das Wissen um die Ethik kann somit nur immanent als Bedingung für das Erkennen der Wahrheit verstanden werden; faktisch ist es die Bedingung bzw. die praktische Grundlage jener Erkenntnis, die von Akteuren als ethisch anerkannt werden kann: Das Wissen strukturiert (als kulturelles Kapital) die wertende Wahrnehmung, wobei für eine erfolgreiche Orientierung sowie richtiges Agieren im Sozialen hinreicht, was bereits Augustinus für das richtige Musizieren an Voraussetzungen nennt: Nämlich sinnliches Wahrnehmungsvermögen (*sensus*), Gedächtnis (*memoria*) und das Vermögen zur Nachahmung (*imitatio*). Mit diesen Voraussetzungen ist es durchaus möglich, adäquates Handeln zu lernen und richtig zu musizieren. Die Einübung in die Normen- und Wertesysteme der relevanten Sozietät setzt nichts anderes voraus: Zusatzliches, rational begründetes Wissen ist dafür eigentlich nicht notwendig.¹⁴⁰

In der höfischen Dichtung aber, das lässt sich etwa anhand der Prologe Konrads von Würzburg besonders deutlich zeigen, werden die Rezipienten und Gönner als Teil einer moralischen Elite vorgestellt, die ihr Verhalten ausnahmslos auf ethische Werte gründe. Bei Konrad lässt sich das besonders eindrücklich für die Dichtung aufzeigen,¹⁴¹ doch findet sich das Prinzip auch an anderen Stellen der höfischen Kultur aktualisiert: Ein entsprechendes Bild ethischer Sozialisierung zeichnet z. B. Thomasin in seinem *Welschen Gast*: Der junge Adelige soll sich zum Zwecke der Ausbildung einen guten Mann zum Vorbild nehmen, dann

139 Es hat sich bereits gezeigt, dass schon Platon darauf bedacht war, die Jungen durch adäquates Wissen zu bilden und zu *informieren*; cf. hier Kap. VI.C. Zum historischen Begriff der *informatio* in der Bedeutung eines In-Form-Bringens cf. Lutz, Schreiben, S. 15–21.

140 Cf. Bourdieu, *Esquisse*, S. 285–299.

141 Cf. hier bereits die Einleitung.

werde er – durch Nachahmung – gleichfalls gut.¹⁴² Wenzel geht davon aus, dass hier auf die eigentliche, von Lehrschriften unabhängige, praktische Ausbildung rekurriert wird. Nicht durch Schrift und Wissen, sondern durch Teilhabe (Partizipation) und Nachahmung (Mimesis) würden die jungen Adelligen in der relevanten Sozietät zu kompetenten Akteuren. Mit der Schilderung dieser Methode aber ist weder die Ausbildung der Adelligen noch Thomasins Lehrschrift beendet. Der Hinweis auf anerkannte Vorbilder müsste nicht in über 10.000 Versen präsentiert werden. Entscheidend ist vielmehr, dass sich die Vorbilder a) ihrer Vorbildfunktion bewusst werden und (verständiger als die Jugendlichen) entsprechend richtig handeln sowie b) die ausgearbeiteten Lehren Thomasins zu Herzen nehmen: Partizipation und Mimesis dienen (als Prinzipien der Anerkennung) den unverständigen Kindern als Orientierung; für den verständigen Mann hingegen, der sich für die Erkenntnis von gut und schlecht vornehmlich geistigen Schriften widmen soll, geht es gerade nicht mehr um die auf Anerkennung beruhende Nachahmung (WG 1100 f.):¹⁴³ Die Orientierung an den Mitgliedern der Sozietät ist – salopp ausgedrückt – «Kinderkram». Thomasin nämlich widmet sich, wo er die Nachfolge angesehener Akteure empfiehlt, den *kint*. Denen erlaubt er reale, fiktive und imaginierte Vorbilder als Spiegel (WG 620: *spiegel*) und Richtschnur (WG 637: *snuor*): Zuerst nämlich zählen die höfisch Handelnden im Erleben als Vorbild (WG 628: *inn vrumen man*), ferner literarische Figuren (WG 1026–80), schließlich aber sollen diese Ideale unabhängig von ihrer Präsenz zur Leitinstanz werden, indem stets bedacht werden soll, was der gute Mann *täte* (WG 641–3: *Ein kint sol haben den muot / daz in dunke, swaz er tuot, / daz sehe ein biderbe man*). Hieraus aber kann und darf insofern keine Verallgemeinerung adelig-weltlicher (Aus-)Bildung abgeleitet werden, die auf der «Überlegenheit [...] praktischer Vorbildlichkeit» beruhe,¹⁴⁴ als Thomasin (als Literat) sehr schnell auf Schrift, Lehre und theoretisches Wissen zu sprechen kommt, seine schriftlichen Ausführungen also nicht auf «seine konkrete Antithese» bezieht:¹⁴⁵ Die Thematisierung einer textunabhängigen Kommunikation, einer *Face-to-face*-Situation, bezieht sich auf ein Anfangsstadium, nicht aber auf die eigentliche Lehr- und Lernsituation. Denn, das betont Thomasin (wie schon Augustinus) ganz explizit: *Swer waenet wizzen âne lêre, / der volget dem vihe harte sêre* (WG 751 f.: «Wer glaubt, er könne ohne Bildung etwas wissen, der verhält sich wie ein Tier»)¹⁴⁶ Das gilt bereits für die Kinder, die sich so bald als möglich um das Studium der Bücher, besonders natürlich – denn es spricht mit Thomasin ein Kleri-

142 Wenzel, Partizipation, S. 178 f.

143 Damit gegen Wenzel, Partizipation, S. 180 f.

144 Wenzel, Partizipation, S. 181.

145 Wenzel, Partizipation, S. 179.

146 Musizieren und Rezipieren ohne *ars musica*, ohne *scientia* ist auch von Augustinus in die Nähe einer tiergleichen Natur gerückt worden (cf. hier Kap. VII.B.1).

ker – der Heiligen Schriften bemühen sollen. Gleich im zweiten Buch seiner Lehrschrift wird die Bedeutung der Bildung für die Fürsten erörtert: Die Erziehung ist insofern zentral, als die Menschen in der Regel den Herren folgen – doch

*ist daz houbet zaller stunt
einem manne ungesund,
ez wirret den geliden vaste.*

(WG 1723–5)

(Wenn das Haupt eines Mannes nicht in Ordnung ist, schadet es dem ganzen Körper.)

Statt das Spiegeln in Vorbildern zu lehren, möchte Thomasin in erster Linie die Spiegel belehren. An die Fürsten und Mächtigen richtet er sich, um sie in ihrer Vorbildfunktion zu ermahnen: *ir sît der spiegel, wir die vrouwen. / ist der spiegel ungelîche, / man siht sich selben wunderlîche* (WG 1761: «Ihr seid der Spiegel, wir [sind] die Frauen. Wenn der Spiegel aber uneben ist, erkennt man sich nur verzerrt»). Die Orientierung an Vorbildern ist eben nicht nur Kinderkram, sondern beschreibt im Grunde die Orientierung an den Mächtigen und die autopoietische Organisation einer Gesellschaft aufgrund positiver Bewertung von faktischer Macht (Ehre). Und genau gegen diesen Mechanismus setzt Thomasin den Verstand und die Lehre. Der rational Urteilende soll seine Urteile nicht mehr einfach auf andere Meinungen und seinen sozialen Orientierungssinn stützen, sondern – vor allem durch das Studium der Heiligen Schriften – zu einem Erkenntnisvermögen gelangen, das von den trügerischen Eindrücken abstrahiert. Die Praxis soll – worauf nicht zuletzt der *Welsche Gast* selbst hinwirkt – durch die Theorie (zumindest aber durch Tugenden und ethisches Verhalten) abgesichert und reguliert werden. Wenzel übersieht in seiner vornehmlich auf die orale Tradition abgestellten Argumentation entsprechend, dass «Partizipation und Mimesis» nicht die absoluten oder auch nur gültigen Modi der Bildung darstellen. Das ganze Gegenteil ist der Fall, wenn die bloße Nachfolge letztlich doch durch den *Welschen Gast* selbst (als das *buoch*, das er ist) überwunden werden soll – wozu die Auseinandersetzung mit dem Buch aber ebenso unwillkürlich wie unweigerlich beiträgt.¹⁴⁷ Schon in der Abhängigkeit von sozialer Anerkennung und Ehre kommt dem Geschmack, das heißt dem wertenden Wahrnehmungsvermögen,

¹⁴⁷ Die Aneignung von (anerkanntem) kulturellem Kapital verändert unweigerlich die Struktur des individuellen Wertsystems, wobei Thomasin für die Auseinandersetzung mit dem als «Welschem Gast» personifizierten Buch die Modi personengebundener Orientierung an den Buchkörper zurückbindet: «Le corps modèle porteur de l'enseignement est ici celui du livre, le manuscrit, tout en restant imaginable comme personnage» (Wetzels, *vérité*, S. 170).

eine ganz zentrale Bedeutung zu. Die notwendigen Kompetenzen für das richtige Urteil eignen sich die Akteure dabei jedoch vor allem im Rahmen ihrer Sozialisierung an: Durch Partizipation und Mimesis, bzw. *sensus* und *imitatio*, folgen die Akteure schlicht dem, was ihnen gefällt – durch das Wissen um die Wahrheit und den Verstand aber werden die Geschmacksurteile durch Bildung auf eine neue Grundlage gestellt.

Den *kint* aber erlaubt Thomasin nicht nur das verständige Folgen guter Vorbilder (die zu erkennen bereits die Kompetenz zur Differenzierung von *gut* und *boese* voraussetzt), sondern auch die Lektüre angemessener Dichtung. Als Vorbilder für junge, männliche Adelige nennt er etwa Gawan und beklagt das Fehlen eines Parzival in der gegenwärtigen Gesellschaft (WG 1041–75). Die Möglichkeit also, mit von Autoritäten anerkannten höfischen Romanen das Verhalten der Rezipienten an höfischen Idealen auszurichten, ist bekannt, durchaus akzeptiert und regelrecht erwünscht. Und gerade Wolframs *Parzival* scheint für literarische Vermittlung höfischer Normen in mehrfacher Hinsicht paradigmatisch: Mit seinem unerfahrenen Helden und dessen (Bildungs-)Weg in die Gesellschaft schildert der Autor (ohne dass Thomasin bei seiner Klage an diese Version gedacht haben müsste) die Bedeutung der (Aus-)Bildung eines jungen Adligen – regelrecht exemplarisch – gleich in mehreren Durchläufen. Zunächst gibt es die verquere Unterweisung Parzivals durch seine Mutter im Wald von Soltane (Pz. 127.13–128.2); die Ratschläge tragen im Folgenden auch nur bedingt dazu bei, dass sich der unerfahrene Jüngling in die höfische Gesellschaft integrieren kann.¹⁴⁸ Eine wohl typische Szene praktischer Erziehung schließt sich dann an, als Gurnemanz den jungen Parzival in höfischem Benehmen und ritterlichem Verhalten unterweist: Gurnemanz vermittelt Parzival zunächst – weitgehend situationsunabhängig – einige allgemeine Verhaltensregeln, die jeweils im Rahmen eines christlich-ritterlichen Lebens begründet werden. So soll der Herrscher stets tugendhaft auftreten, bedächtig und barmherzig, denn das sichere ihm das Seelenheil (Pz. 171.4: *sô nâhet iu der gotes gruoz*). Ferner soll der Ritter verständig handeln, Feinde schonen und Frauen achten, denn das bringe Ruhm und Anerkennung (Pz. 172.8: *daz ist ze werdem prise guot*). Damit wird Parzival nicht nur handlungsfähig, sondern insofern verständig, als das Handeln dann begründet wird. Gerade in Bezug auf die Praxis aber geht es nicht um eine Lehrrede, wie sie Gurnemanz im Hinblick auf die höfisch-ritterlichen Normen und Grundsätze hält. Zwar erfährt Parzival hier, dass er *rehter mæze ir orden* geben soll (Pz. 171.13: «das rechte Maß finden soll»), was sich auch auf die Kämpfe übertragen lässt; die Beherrschung von Pferd und Speer lernt er jedoch durch Partizipation und Mimesis. Gurnemanz ordnet ein Übungsturnier an, bei dem er Parzival sein Wissen unmittelbar – nämlich durch vorbildhafte Demonstration – vermittelt:

148 Bumke, Wolfram, S. 213. Zur Szene bereits hier oben, Kap. II.A.1.

*sus kom der vürste uf den plân:
 dâ wart mit rîten kunst getân.
 sîme gaste er râten gap,
 wie er daz ors ûz dem walap
 mit sporen gruozes pîne
 mit schenkelen vliegeng schîne
 uf den poinder solde wenken,*

*[und] den schaft ze rehte senken,
 [und] den schilt gein tjoiste vür sich nemen.
 er sprâch «des lâzet iuch gezemen.»
 Unvuoge er im sus werte
 baz denne ein swankel gerte
 diu argen kinden brichet vel.*

(Pz. 173.27–174.9)

(Der Fürst sprengte aufs [Kampf-]Feld hinaus, wo erst die Kunst¹⁴⁹ des Reitens geübt wurde. Er lehrte seinen Gast, sein Pferd mit Hilfe der Schenkel und der Sporen aus dem Galopp in den Angriff zu werfen, die Lanze richtig einzulegen und sich mit dem Schild vorm Gegenstoß zu decken. «Seht», sagte er, «so müßt Ihr's machen!» Parzivals Fehler korrigierte er auf diese Weise besser als mit einer Weidenrute, mit der man bösen Kindern das Fell gerbt.)

Was Parzival hier lernt, führt jedoch im Grunde nur zur Vollendung seiner Anlagen, denn vom ersten Kampf an – bis zum letzten – stößt er einen Gegner nach dem anderen vom Pferd.¹⁵⁰ Parzival verfügt demnach über die Voraussetzung zum Handeln, zum ritterlichen Handeln und zum Lernen.¹⁵¹ Jeweils nimmt er die Lehren von Respektspersonen auf, jedoch immer nur ausschnitthaft und unreflektiert: Der Hinweis Gurnemanz' etwa, dass er nicht so viel fragen solle – eher *en passant* und situativ ausgesprochen –, wird im Folgenden zur wichtigsten Regel Parzivals für sozialen Umgang (mit fatalen Folgen).¹⁵² Aufgrund dieses unzulänglichen Verständnisses von sozialem Handeln und der situationsabhängigen Anwendung von Regeln fällt Parzival schließlich aus der Gesellschaft. Erst mit der geduldigen Bildung durch den Einsiedler Trevrizent (den – wie sich später herausstellt – Onkel Parzivals), der das Handeln an den christlichen Grundwahrheiten ausrichtet,¹⁵³ erschließt sich Parzival die differenzierte Welt – die

¹⁴⁹ Kunst lässt sich hier als eine Tätigkeit verstehen, der (von Wissenschaft abstrahiert) das «Wissen um das Richtige» zugrunde liegt (cf. hier Kap. V).

¹⁵⁰ «Der Held mit dem schwachen Verstand» (Pz 169.15) erweist sich, wie Bumke, Wolfram, S. 60, schreibt, «bezüglich der praktischen Unterweisung «als ungemein gelehrig: kaum hat Gurnemanz ihm gezeigt, wie man eine Tjost reitet, beherrscht Parzival diese Technik schon so gut, daß er die erfahrenen Ritter, die zur Übung gegen ihn antreten, im Nu vom Pferd sticht».

¹⁵¹ Besonders eindrücklich zeigt das Bumke, Blutstropfen, auf.

¹⁵² Das Frageversäumnis vor dem leidenden Gralskönig Anfortas, der sich noch als Bruder seiner Mutter erweisen wird, hat explizit in der Unterweisung durch Gurnemanz seine Ursache (Pz. 239.10–7; cf. Bumke, Wolfram, S. 68).

¹⁵³ Bumke, Wolfram, S. 90, zeigt, dass Trevrizent Parzival wieder in die Heils-Zeit zurückholt, gleichzeitig muss von einer einseitig theologischen Interpretation (S. 93) abgerückt wer-

Grals- und die Artuswelt, die Welt der Familie und das Wirken Gottes im Kosmos. Trevrizent eröffnet ihm dafür eine basale Lehre, indem er das Gottesvertrauen als wichtigste Lebensregel vorgibt (Pz. 461.28 f.: *«hêrre, habt ir sin, / sô sult ir got getrüwen wol»*). Von nun an vermag Parzival nach einem Vorschriftenkatalog zu handeln, der ihm eine erfolgreiche Integration in alle irdischen Formen der Gesellschaft ermöglicht.¹⁵⁴

Der *Parzival* selbst aber ist – mit dem Autor Wolfram als schriftunkundigem Ritter¹⁵⁵ – ebenso eine Unterweisung in den Grundlagen und Bedingungen richtiger Wahrnehmung wie der *Welsche Gast* oder der *Tristan*: Jeweils geht es (auch wenn sich die Strategien teils deutlich voneinander unterscheiden)¹⁵⁶ um die Begründung nicht nur des konkreten Wissens, sondern vor allem der Bedeutung von Wissen überhaupt. Im *Parzival* zeigt sich ein für die Begründung bestens geeignetes Prinzip, das auch in *De musica* von Augustinus und in zahllosen anderen Lehrtexten Verwendung findet: In einem didaktischen Dialog zwischen Parzival und Trevrizent, zwischen Schüler und Lehrer (mit ungleich höherem Redeanteil des Lehrers), vermittelt der Autor des *Parzival* eine ungeheure Menge an theologischem, astronomischem oder auch ethischem Wissen. Es greift hier, was die mittelalterliche Ausbildung generell auszeichnet: Die Autoren setzen das, was sie vermitteln wollen, in der Vermittlung des Inhalts zugleich auch um. Der *Parzival* erscheint somit als Bildungsroman in doppeltem Sinne: Wolfram zeigt die (dreifache) Ausbildung seines Protagonisten und gleichzeitig – dafür verpflichtet Wolfram seine Rezipienten im Prolog, ihm mit Verstand zu folgen (Pz. 2.14) – kann der Roman selbst zur Unterweisung dienen.¹⁵⁷ Und das gilt nicht nur für die vermittelten Inhalte: In der Auseinandersetzung mit dem *Parzival* – mit Wolframs *Parzival* – ändert sich ja, wie gezeigt, ganz automatisch das Normen- und Wertesystem des Rezipienten, der im Anschluss an die Lektüre Ritterromane, Dichtung, Literatur und «Schönheit» ganz anders wertet – weil sich

den, wenn man Parzivals Unbelehrbarkeit in Rechnung stellt. Zur *tumpheit* cf. auch Bumke, Blutstropfen, S. 100–109.

154 Cf. Bumke, Wolfram, S. 131 f.

155 Cf. Bumke, Wolfram, S. 53 f. und 205 f., sowie ders., Blutstropfen, S. 131–135.

156 Zu Wolfram cf. Baisch, Ästhetisierung, und Bumke, Blutstropfen, S. 143–150, zu den aufgelösten Widersprüchen im Text; zu Thomasin Schanze, Tugendvermittlung, sowie Jerjen, Arbeiten, die beide diagrammatisch-kombinatorische Verfahren der Wissensdarstellung aufzeigen; und zu Gottfried Schnell, Suche, oder Lutz, *lesen*, sowie Sziráky, Éros, die für Gottfried eine auf Liebe basierende Erkenntnisform betonen.

157 Im Gegensatz aber zu *meister* Gottfried fordert der Ritter, der *dehein buochstap kan*, kein Studium der Bücher – das sei eines Ritters im Grunde nicht würdig (jenen Frauen, die Wolfram um seiner Dichtkunst willen anhimmeln, hält er *schildes ambet* als sein eigentliches, als das ruhmvollere Metier entgegen) –, sondern gesunden Menschenverstand (*sin* bzw. *witze*) und Respekt vor den Pfaffen. Den Klerikern nämlich obliegt die Unterweisung der Ritter, den *oratores* die Seelsorge bezüglich der *bellatores*. Cf. Bumke, Wolfram, S. 53 ff.

in der Beschäftigung mit dem Roman zwangsläufig neue Kategorien und Vorstellungen etabliert haben. Mit jeder Erfahrung wird das Normen- und Wertesystem neu strukturiert. Diese prinzipielle Veränderung aber lässt sich direkt auf Bildung und Unterweisung beziehen. Es geht bei der Ausbildung eben nicht zuletzt um die Vermittlung der Geltung von Ordnung – *sub specie moralitatis*. Was im sozialen Handeln aus den praktischen Möglichkeiten der Akteure resultiert, wird in der Vormoderne noch zusätzlich theoretisch reguliert: Die Durchsetzung von Überzeugungen, die einer sozialen Ordnung zugrunde liegen und diese eigentlich erst generieren, hängt im Grunde an den faktischen Machtverhältnissen – unabhängig davon, auf welche Art und Weise welches Kapital präsentiert wird (Bourdieu). Die sozialen Beziehungen regulieren sich durch Prozesse der Anerkennung quasi von selbst; der Geschmack stellt dabei sicher, dass jeder seinen Platz in der Gesellschaft findet und andere Akteure auf der Grundlage des erkannten Verhältnisses (sc. der relativen Distanz [und Richtung] zur eigenen Position) adäquat behandelt. Verstöße gegen die Erwartungen werden entsprechend sanktioniert, wobei die schlimmste Strafe (vom Tod abgesehen, der in einer waffentragenden Gesellschaft Ehrverletzungen sofort und fatal vergelten kann) die Einschränkung der Handlungsfreiheit in einer relevanten Sozietät sein kann – bis hin zum sozialen Tod, der völligen Isolation.¹⁵⁸ Damit zeigt sich letztlich, dass jede Handlung enorme Konsequenzen hat¹⁵⁹ und dass auch mäzenatische Bemühungen nie nur auf individuelle Begehren zurückgehen oder als unidirektionale Machtdemonstrationen gewertet werden können. Die Schwierigkeit im Zusammenhang mit dem ethisch vorgestellten Geschmack besteht nun darin, ein Gleichgewicht zu finden zwischen der notwendigen Machtdemonstration in einer agonalen Machtelite einerseits und der Aktualisierung rational bestimmter, diese Prozesse geradezu relativierender Wertesysteme andererseits. Dabei aber kommt letztlich die Dynamik der sozialen Prägung des Geschmacks zum Tragen, aufgrund derer die symbolischen Bedeutungsträger ihre Wirkmacht entfalten können.

Zusammenfassung

Die Inszenierung der höfischen Dichter als Nachtigall zeigte die Rezipienten in der Funktion urteilsfähiger und tugendhafter Kenner (*musici*). Bereits die Inszenierung aber, das ganz speziell geformte Aussagen dieser Urteilsfähigkeit, fordert im Grunde genau diese Kompetenz ein: Nur mit dem Geschmack nämlich lässt

¹⁵⁸ Jaeger, Entstehung, S. 351, betont, dass Normverstöße mit «Verlust von Ehre und Ausschluß vom Hof» geahndet werden konnten.

¹⁵⁹ Damit gegen die Vorstellung, dass die sozialen Positionen im Mittelalter durch den *ordo* festgelegt oder zumindest, wie Wenzel, Repräsentation (1990), S. 175, festhält, durch bestimmte Vorstellungen in eine stabile Konfiguration überführt werden konnten.

sich der in der formalen Gestaltung vermittelte Geschmack erkennen. Dass der Geschmack ethisch fundiert gedacht werden muss, soll beschreiben, dass bestimmte Normen und Werte in der Theorie festgelegt und verhandelt werden, die dann eine praktische Relevanz auch für die Orientierung im Sozialen erhalten. Das Wissen, das als kulturelles Kapital die Normen- und Wertsysteme (und damit den Geschmack) eines Akteurs modifiziert, ist durch die Einbindung in einen institutionalisierten (das heißt: von Autoritäten anerkannten) Rahmen und die substanzielle oder kausale Begründung der Formen legitimiert. Oder anders gewendet: Die Wahrheit kann nur erkennen, wer studiert hat. Dass dieses Prinzip funktioniert, verdankt sich vor allem dem Zusammenhang von Kapital und Geschmack: Jeder Wissenserwerb verändert als Strukturelement in den Wertsystemen die Wahrnehmung und das Erleben der Welt. Wer studiert hat, wird – weil sich seine Ressourcen durch die Erfahrung des Studierens in jedem Falle (und eigentlich sogar relativ unabhängig von den Inhalten) verändert haben – zwangsläufig anders werten als zuvor.

Von daher muss gesehen werden, dass sich sowohl die Kultur als auch die Wertungen der feudalladeligen Elite einer wissenschaftlichen Ethik verdanken, die nur in ihrer spezifischen Form der Legitimation, nicht aber prinzipiell von der früherer (oder späterer) Epochen unterschieden ist: Das richtige Wahrnehmen gilt in jeder Sozietät, da Anerkennung und – davon ausgehend – die soziale Ordnung an entsprechende Urteile gebunden ist; es gilt aber dank einer spezifischen (rational begründeten) Ethik innerhalb der höfischen Kultur regulierend. Eine explizit ausformulierte Ethik, die zudem theoretisch begründet werden kann (und wird), interferiert nämlich – abhängig von ihrer Gültigkeit in der Gesellschaft wie im Subjektiven – mit dem praktischen Ethos.

Für die Förderung höfischer Dichtung bedeutet die ethische Dimension, dass ein Mäzen im Grunde auf die wahre Qualität der Dichtung zu achten hätte. Entsprechendes Wissen würde ihn folglich dazu ermächtigen, die passende Dichtung zu erkennen. Der Unterschied zwischen Ethik und Ethos bedingt indes eine Spannung, deren Überwindung durch Bildung den spezifischen Charakter der höfischen Kultur ebenso prägt wie Hoflehren auf der einen und Hofkritik auf der anderen Seite.¹⁶⁰ Die Spannung der höfischen Kultur lässt sich jedoch insofern durch Wissen aufheben, als bereits die wissensunabhängige (diskursiv relevante) Fähigkeit, das eigene Urteil begründen zu können, den Geschmack legitimieren kann – und legitimierend modifiziert. Dennoch muss sich das Wissen gegen die Unmittelbarkeit des richtigen Gefühls durchsetzen. Das letzte Kapitel zeigt entsprechend, wie es gelingen konnte, die feudalladelige Elite in ethischem Geschmack zu erziehen – und was das für die höfische Kultur bedeutete.

160 Zur Reziprozität beider Phänomene cf. Jaeger, Entstehung, S. 242–264.

IX. Sänger und Fürst. Diesseits der Symbole

Bisher hat sich gezeigt, dass die Gönner höfischer Dichtung als *musici* inszeniert werden (können) und dass damit theoretisch die Verpflichtung einhergeht, das der Förderung zugrunde liegende Geschmacksurteil ethisch-rational begründen zu können.¹ Der ethische Geschmack beschreibt somit gleichzeitig die für die Gönner höfischer Dichtung notwendige Achtsamkeit im Hinblick auf die Anerkennung rational begründbarer Qualitäten. Dass dabei eine Ethik der Qualität bzw. der Wahrnehmung zum Tragen kommt, scheint vor dem Hintergrund moderner Theorien zur Schönheit (sc. Ästhetik) kaum mehr nachvollziehbar.² Faktisch aber ist die Qualifizierung (durch den Geschmack) nach wie vor im Ethos der Subjekte fundiert. Allerdings wird das Ethos heute nicht mehr bewusst als Ethik verhandelt; es gibt keine explizite Ethik, die *vor* dem subjektiven Geschmacksurteil liegt. Für das Mittelalter aber muss das Ethische in entsprechende Modelle integriert werden: Ohne den Bezug zur Ethik fehlt eine entscheidende (Sinn-)Dimension in den historischen Wert- und Weltvorstellungen. Konzepte wie Ethik und Tugend nämlich sind weder bloß theoretische Faktoren, die in einem abstrakten Diskurs über dem Handeln der Menschen schweben,³ noch beschreibt die Ethik das Handeln der Menschen *tel quel*.⁴ Die Moral bestimmt das Handeln durchaus auf normativer Ebene; damit aber ist nicht gesagt, dass sich die Menschen des Mittelalters durch eine besondere Tugendhaftigkeit ausgezeichnet hätten.⁵ Mit Blick auf die Hofkritik und zahlreiche Quellen, die sich mit der Regulierung des Handelns auseinandersetzen, wird eher deutlich, dass die

1 Schon dieser Zusammenhang unterscheidet das *iudicium* des *musicus* wesentlich vom «guten Geschmack» des sthetikers.

2 Prägnant dargelegt bei Luhmann, Schriften, S. 153–164.

3 Besonders in der älteren Forschung ist des fteren versucht worden, mit der «intelligible[n] Schönheit» eine Welt zu entdecken, «von der die Ästhetik nichts weiß» (Curtius, Literatur, S. 231).

4 Den heftigsten Widerspruch hat die These vom Zivilisationsprozess dadurch provoziert, dass Elias seine Quellen als rein deskriptiv angesehen hat. Cf. dazu Haug, Literaturgeschichte, und Schnell, Überlegungen, sowie ders., Einleitung, und allgemein Duerr, Mythos.

5 Lubich, Tugendadel, sieht die Vorstellung vom Tugendadel als vornehmlich auf symbolischer Ebene wirksames Sinnsystem.

theoretisch formulierten Ethiken nicht immer mit der von ihren Verfassern gewünschten Aufmerksamkeit und Achtung bedacht wurden.⁶

Unabhängig aber von der tatsächlichen Überzeugung, die mit den Formen ethischen Verhaltens verbunden ist, sind Ethik und Tugenden – als konkrete Form oder abstraktes Prinzip (als Wissen bzw. kulturelles Kapital) – in die sozialen Normen- und Wertsysteme der Elite eingebunden. Als Qualität des Handelns beeinflusst die Ethik (definiert durch die konkreten Wissensbestände im Sinne von kulturellem Kapital) die Handlungsfähigkeit der Akteure selbst *in absentia*: Verhält sich ein Akteur – unabhängig von seinen individuellen Überzeugungen – nicht tugendhaft, obwohl einem für Anerkennung (resp. Handlungsfähigkeit) relevanten Akteur Tugenden überaus wichtig sind, erhält der Akteur keine Anerkennung. Für die Ehre also ist es auch in diesem Zusammenhang unabdingbar, auf die Erwartungen jener achten zu können, von denen Anerkennung ausgeht.⁷ Das theoretisch reflektierte *iudicium* lässt sich demnach *sub specie moralitatis* mit der sozialen Praxis verbinden. Von daher muss abschließend noch die historische Reflexion auf die Bedeutung der Urteilsfähigkeit (vor allem im Rahmen der Kunstförderung) untersucht werden. Erst durch eine Rekonstruktion dieser Vorstellung kann die Bedeutung richtiger Urteile bestimmt werden.

A. Die praktische Ordnung der Welt: Macht und Ehre

In den Traktaten zur *ars musica* vor allem, aber auch in den Inszenierungen der Rezipienten in der höfischen Dichtung, wird großer Wert auf ethisch-rational begründbare Urteile gelegt. Die theoretisch formulierte Notwendigkeit für richtige Urteile resultiert jedoch nicht (allein) aus der damit verbundenen sozialen Anerkennung, sondern – für die Aristokratie sogar in besonderem Maße – aus der ergänzenden Vorstellung vom Eingebunden-Sein des Menschen in die göttliche Ordnung: Das Handeln soll, mit Blick auf das Seelenheil, Gottes Ratschluss folgen; dafür ist es wiederum notwendig, Gottes Ratschluss zu erkennen, nicht die Welt zu lieben, sondern den Vater (1 Joh. 2.15), und entsprechend der *ratio* (dem *lógos*) zu folgen. Um aber dieser Vorstellung gerecht werden zu können, muss das praktische Sinnenurteil durch rationale Wertungen zumindest reguliert werden. Dadurch aber lässt sich einerseits auf Sinnenurteile reflektieren und andererseits können sie, da sie dem höheren epistemologischen Anspruch ethisch-rationaler Urteile und Werte zwangsläufig unterlegen sind, diskreditiert werden. Gegenüber dem unmittelbaren Erleben setzt sich ein codiertes und stark normiertes Wissen von den Dingen und ihrer Werthhaftigkeit durch. Die soziale Anerkennung aber, die ursprünglich mit dem Erleben verbunden ist, weil dieses mit

6 Bumke, Kultur, S. 583–594, dazu Jaeger, Entstehung, S. 90–104.

7 Bourdieu, Meditationen, S. 309 ff.

den inkorporierten Wertsystemen der sozialen Umwelt eines Individuums korreliert, stellt – für die Aristokratie wiederum in besonderem Maße – die erste Realität dar: Das Handeln der Menschen folgt ja den Mächtigen, jenen, die durch ihre Macht die Anerkennung der anderen auf sich ziehen können. Diese bestimmen, was anerkannt ist, da sie durch ihr Handeln gesellschaftliche Normen dekretieren können. Diese Normen aber, die einfach von den Bedingungen und Möglichkeiten (sc. Ressourcen) der relevanten Akteure abhängen, sind weder unzivilisiert noch falsch oder gar inexistent.⁸ Von daher lohnt ein erneuter Blick auf diese soziale Praxis, da die Vorstellung vom ethischen Geschmack ihrerseits in einer spezifischen Relation dazu steht.

Um nun erfolgreich die eigene Handlungsfähigkeit durchzusetzen, muss das sinnliche Urteil nach Möglichkeit umgehend auf jede soziale Veränderung reagieren können. Eine ablenkende Regulierung dieser Urteilskraft unterwandert im Grunde das eigentliche Prinzip gesellschaftlicher Organisation:⁹ Aufgrund ihrer Position in der sozialen Ordnung nämlich nehmen die Akteure andere Akteure in einer ganz spezifischen Art und Weise wahr. Dabei ist es nur von nachrangiger Bedeutung, ob sich die Akteure die Gesamtstruktur der Gesellschaft vergegenwärtigen; die Position des anderen wird nämlich weitgehend relational bestimmt. Der Geschmack dient dabei – als Instrument der Beurteilung oder Wertung präsentierter, mithin objektiver Macht – der sozialen Relationierung: «Der Geschmack vereint»; er trägt dafür Sorge, dass «ein Habitus sich im anderen wiedererkennt».¹⁰ Nähe und Distanz werden – erlebt etwa als Sympathie und Antipathie – durch (begriffslose) Erkenntnisakte gesteuert, denen die Akteure als Erkenntnissubjekte zwangsläufig implizit sind. Die Relativität der Wertungen resultiert demnach aus der Tatsache, dass ein Akteur nicht objektiv, sondern von einem anderen Akteur (einem Subjekt also) betrachtet wird. Der Beobachter aber ist gleichfalls in ein sozial definiertes Normen- und Wertsystem eingebunden, steht also nicht außerhalb der Ordnung; jede Wertung ist – im relationalen Gefüge des Sozialen – immer nur relativ. Bourdieu bringt den Umstand der Relativität sozialer und gegenseitiger Wertungen formelhaft auf den Punkt, wenn er im Hinblick auf die Reziprozität des Geschmacks festhält, dass «Menschen, die unserem Geschmack entsprechen, [...] in ihrem Handeln dem-

⁸ Gegen Elias, Prozeß, pass.; Jaeger, Entstehung, folgt Elias weitgehend in der Auffassung einer Teleologie der Zivilisation. Relativierend dazu Bourdieu, Unterschiede, oder ders., Soziologie.

⁹ Bourdieu sieht hier die Ressourcen und die entsprechend durch ein davon abhängiges Ethos definierten Verhältnisse als generisches Prinzip sozialer Strukturen. Eine Alternative dazu stellt die Systemtheorie Luhmanns dar, die Kommunikation als Basis gesellschaftlicher Prozesse und Formen annimmt. Überzeugender aber scheint das soziologische Prinzip insofern, als hier, mit den grundsätzlichen Machtstrukturen, zugleich einer begründenden Motivation Rechnung getragen wird.

¹⁰ Bourdieu, Unterschiede, S. 375.

selben Geschmack [folgen], mit dem wir ihr Handeln aufnehmen». ¹¹ Die Wechselseitigkeit von Anerkennung oder Ablehnung beruht also auf der Art und Weise, wie Akteure sich einander annähern bzw. im Gegenüber ihre eigenen Normen und Werte bestätigt bekommen. ¹² Dabei wird, was klassiert wird (bzw. werden kann), in der Regel als objektive Qualität erfahren und erlebt: ¹³ Das klassierte Gedicht ist schön und hat eine entsprechende, positiv zu bewertende Qualität; ein relativierendes Sprechen über das, was schön ist (in dem Sinne, dass es dem Subjekt gefällt), bzw. darüber, wie etwas gefällt, lässt sich eher dem Diskursiven zuordnen. In der wechselseitigen Wahrnehmung bestimmt also eine etwaige Klassierung der Erscheinungen durch den Geschmack zugleich den Wert anderer Akteure. Die Wertung erscheint jedoch aufgrund der vermeintlichen Objektivität des Bewerteten in der Regel als dessen Sein. Vor allem Manieren, Geschmack und Bildung bestimmen dabei die Wahrnehmung des anderen in entscheidendem Maß, «denn sie geben sich den Anschein, als handelte es sich um Wesenseigenschaften einer Person, ein aus dem Haben nicht ableitbares Sein, eine Natur». ¹⁴

Damit ist eine wesentliche Bedeutung vorsemantischer Bedeutung (sc. Qualität) angesprochen: Das, was einem Subjekt innerhalb einer bestimmten Sozietät gefällt, hat (weil es ihm gefällt) einen besonderen ontologischen Status innerhalb seiner Welt. Die erlebte Ordnung der Welt hat in ihrer absoluten (sc. verabsolutierten), objektiven (sc. objektivierten) Ontologie ein ungeheures (Bedeutungs-) Gewicht in Bezug auf die Bestimmung von Wahrheit. Da der Geschmack die Umwelt in der Regel unbewusst bewertet, wodurch die Qualität als objektive Qualität des Seins erscheint, erhalten die bewerteten Erscheinungen einen quasi objektiven Wert. Zwar wird durchaus auch ganz rational entschieden, was gut und schlecht ist; entschieden aber wird dabei in der Regel im Hinblick auf jene Qualität, die etwas habe. Dass die erlebte Ordnung immer schon das Resultat einer Qualifizierung darstellt, entzieht sich jedoch zumeist dem Bewusstsein der wertenden Akteure. Da die Wertsysteme so weit inkorporiert sind, erscheint die Qualifizierung nunmehr als bloße Reaktion auf etwas Gegebenes: Das Subjekt erlebt die Welt immer schon als geordnet. ¹⁵ Und da die Erscheinungen der Welt (über die ein Leben lang trainierte erkennende Wahrnehmung) für gewöhnlich so unmittelbar bewertet werden, dass es keine Verzögerung in der Bestimmung ihrer Qualität gibt, liegt es nahe, dass die Bewertung nicht als aktive Bedeutungszuschreibung (oder gar Decodierung) verstanden wird. Welche Qualitäten emp-

¹¹ Bourdieu, Unterschiede, S. 377.

¹² Cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 374.

¹³ Art. «Zeichen», in: MGG, Sp. 2157 f.

¹⁴ Bourdieu, Soziologie, S. 60; cf. dazu hier Kap. III.C.

¹⁵ Bourdieu, Meditationen, S. 173 ff., und in erkenntnistheoretischer Perspektive Sandkühler, Repräsentation, S. 56–67.

funden werden, hängt von den zur Verfügung stehenden Normen- und Wertsystemen sowie der Aufmerksamkeit eines Akteurs ab: Wenn etwa der Jägermeister Markes in Tristan einen vollendet höfisch agierenden Jungen erkennt,¹⁶ hängt das auch damit zusammen, dass *er selbe ein höfscher man was* (Tristan 2832: dass «er selbst ein höfisch erzogener Mann war»). Für die Jagdgesellschaft ist der *bast*, den Tristan vorführt, nicht dadurch bewundernswert, dass die Art und Weise an sich gut wäre – obwohl der Jägermeister betont, dass der Hirsch dadurch *als Hirsch* an den Hof komme, nicht grob in vier Teile zerschlagen (Tristan 3294)¹⁷ –, sondern dadurch, dass die Gesellschaft als höfische Gesellschaft urteilt und die *kunst* anerkennt. Das, was Tristan präsentiert, löst zunächst Wohlgefallen aus (cf. Tristan 2855: es war so gut, *daz s'z vil gerne sähen*), weil es unmittelbar anerkannt wird. Die dem *Tristan* inserierten Wertungen der Präsentation entsprechen somit eigentlich sinnlichen bzw. regelrechten Geschmacks-Urteilen. Zwar wird durchaus das für die Handlungen notwendige Wissen betont, denn der Jägermeister wundert sich, dass ihm der junge Tristan *mit bescheidenheite / sô manc jagereht vür leite / und daz ez [sc. daz kint] sô vil wiste / von sus getânem liste* (Tristan 3061–4: «überaus verständig die Jagdsitten erläuterte und davon so viel wusste»); die Reaktionen aber entsprechen unmittelbarer, positiver Bewertung in der erlebten Wahrnehmung. Die Anerkennung, die dem in einer Handlung objektivierten kulturellen Kapital Tristans gezollt wird, schlägt sich letztlich in Anerkennung nieder, so dass tatsächlich das Prinzip sozialer Organisation aufgrund faktischer Machtverhältnisse zum Tragen kommt. Wenn dem (geschilderten) Jägermeister im *Tristan* der *bast* gefällt, wird demnach eigentlich auf das Prinzip sozialer Anerkennung rekurriert, durch welches das Normen- und Wertsystem eines Akteurs bestimmt wird. Da aber das, was wissenschaftlich-theoretisch zu beschreiben wäre, nur in der Praxis – im subjektiven Erleben – existiert, kann es in der je konkreten Form *per definitionem* gerade nicht theoretisiert werden: Das Wohlgefallen des Jägers wird als unweigerliche Reaktion auf eine objektive Präsenz zurückgeführt, auf die vermeintlich tatsächliche Qualität des *bast*s. Da die Wertungen aber von der Biografie des Subjekts abhängen, sind Übereinstimmungen immer nur ausschnittsweise möglich. Dass die ganze Jagdgesellschaft den *bast* bewundert, liegt mithin nicht am *bast* selbst, sondern müsste faktisch als weitgehende Äquivalenz in den Normen- und Wertsystemen der einzelnen Subjekte bezüglich der Jagdsitten begriffen werden.¹⁸ Die als objektiv erlebten Quali-

16 Cf. zu dieser Szene in Gottfrieds *Tristan* hier Kap. III.B.

17 Cf. dazu Krause, *Das Eine*, S. 34 f.

18 Dass der *bast* als ein spezifisches Vermögen Tristan hier Ehre einbringt, ist bereits als objektivierende Inszenierung behandelt worden (hier Kap. III.B). Vor dem Hintergrund des ethischen Geschmacks lässt sich nun noch festhalten, dass die Kongruenz einerseits etwas Besonderes ist, die höfischen Normen andererseits jedoch eine relative Absolutheit beanspruchen (können).

täten nämlich resultieren aus dem positiven Bewerten von Formen, deren Wert innerhalb einer Sozietät definiert wird. Für die Figuren in der Dichtung ist die Untersuchung der eigentlich bestimmenden Normen und Werte jedoch ebenso unmöglich wie für die historischen Rezipienten: Fassbar sind nur noch die als Werturteil greifbaren Reaktionen auf die als Wirkung erlebten Urteile.

Das individuelle Erleben zu charakterisieren, zu kommunizieren und anderen Akteuren zugänglich zu machen, ist schon deshalb nicht möglich, weil es nur in der Wahrnehmung eines Akteurs existiert. Das führt bei der wissenschaftlichen Behandlung von Qualitäten eben zwangsläufig zu Schwierigkeiten, die nur durch eine ebenso individuelle und konkrete Aneinanderreihung von tatsächlichen Wertungen überwunden werden könnten.¹⁹ Die Verabsolutierung von Werten und Qualitäten täuscht über die eigentliche Ursache für das Wohlgefallen hinweg. Jedes Urteil ist damit – unabhängig vom Beurteilten – vornehmlich Ausdruck sinnlicher Erfahrungen. «Momente der Intensität» (also Erlebnisse von Qualität) werden auf dieser Ebene durchaus verständlich und nachvollziehbar – ohne dass historische Ästhetiken oder eine Geschichte historischen Erlebens aufgrund (oder *trotz*) der historischen Theorien konstruiert werden müssten.²⁰ Ein längeres Zitat von Gumbrecht präsentiert eine ganze Reihe solcher «Momente der Intensität», die er als Lehrer seinen Studenten näherbringen wollte:

So wollte ich es beispielsweise erreichen, daß meine Studenten eine Ahnung hätten von dem nachgerade exzessiven, überschwenglich [sic] lieblichen Wonnegefühl, das mich manchmal überkommt, wenn eine Mozartarie in polyphone Komplexität übergeht und ich tatsächlich glaube, die Oboe mit meiner Haut zu hören. Ich möchte es erreichen, daß die Studenten jenen Moment der Bewunderung (und vielleicht auch der Verzweiflung des alternden Mannes) durchleben oder wenigstens imaginieren, der mich ergreift, wenn ich den schönen Körper einer jungen Frau sehe, die neben mir vor einem jener Computer steht, die Zugang zu unserem Bibliothekskatalog verschaffen. Übrigens ist dieser Moment nicht sonderlich verschieden von der Freude, die ich empfinde, wenn der Quarterback meiner Football-Lieblingmannschaft (natürlich Stanford Cardinal) seine vollkommen geformten Arme ausstreckt, um einen Touchdown-Paß zu zelebrieren. Natürlich möchte ich es erreichen, daß alle meine Studenten das Hochgefühl, das plötzlich ganz tiefe

19 Das objektivierte Sprechen, das subjektive Eindrücke und Wertungen verabsolutiert, scheint das Kernproblem in der (historischen) Untersuchung von Kunst und Schönheit zu sein: Eine Qualität ist, auch in der Konkretisierung einer Aussage, immer nur relativ, bezieht sich also niemals auf Tatsächliches, sondern immer nur auf eine aktuelle, relative und dynamische Konstruktion. Cf. Danto, Transfiguration, und seine ästhetische Theorie.

20 Gumbrecht, Diesseits, S. 121, vermag nicht zu entscheiden, «ob man [wie er für Gegenstände des ästhetischen Erlebens annimmt] auch bei den Lesern, Zuschauern und Zuhörern, die sich von [...] historisch spezifischen Objekten ästhetischen Erlebens angezogen fühlen, eine entsprechende historische Ausprägung der Formen ästhetischen Erlebens voraussetzen muß».

Durchatmen und die peinlich feuchten Augen spüren, mit denen ich auf diesen herrlich ausgeführten Paß ebenso reagiert haben muß wie auf die rasche Bewegung des weit entfernten Spielers, der den Ball fing. Ich hoffe, daß einige der Studenten jenes Gefühl der tiefen Niedergeschlagenheit und vielleicht sogar der Erniedrigung durchleiden werden, das mir durch meine Lektüre des Gedichts «Pequeño vals vienés» vertraut ist. Dies ist mein Lieblingsgedicht aus Frederico García Lorcás *Poeta en Nueva York*, ein Text, der dem Leser anschaulich macht, in welchem Maße das Leben eines homosexuellen Mannes in den westlichen Gesellschaften um 1930 emotional und sogar physisch verstümmelt war. Meine Studenten sollten zumindest eine Ahnung haben von jener Illusion, die mir vorgaukelt, ich (ausgerechnet ich!) sei ein mit todbringender Macht und Gewalt daherkommender griechischer Gott, und die meinen Körper im Moment der *estocada final* eines spanischen Stierkampfes durchdringt, wenn der Degen des Stierkämpfers geräuschlos in den Körper des Stiers eindringt und die Muskeln des Tiers einen Augenblick lang zu erstarren scheinen, ehe sein gewaltiger Leib wie ein vom Erdbeben erschüttertes Haus zusammenbricht. Ich möchte, daß meine Studenten jene Verheißung von einer endlosen und für immer stillen Welt mitempfinden, die mich mitunter zu umgeben scheint, wenn ich versunken vor einem Gemälde von Edward Hopper stehe. Ich hoffe, sie machen die Erfahrung jener Explosion von Geschmacksnuancen, die mit dem ersten Bissen eines köstlichen Gerichts einhergeht. Und ich möchte, daß sie das Gefühl der Entdeckung des richtigen Orts für den eigenen Körper kennenlernen, mit dem uns ein perfekt entworfenes Gebäude umfängt und willkommen heißen kann.

(Gumbrecht, Diesseits, S. 118 f.)

Was in mittelalterlicher Perspektivierung noch möglich war – die Verabsolutierung der Wirkung –, ist hier gänzlich subjektiviert: Es kann nämlich (obwohl nur wenig dagegenspricht) nicht entschieden werden, ob die geschilderten Empfindungen und Erlebnisse für Gumbrecht tatsächlich diesen Wert hatten, tatsächlich in dem jeweiligen Moment diesen Wert hatten und tatsächlich immer den gleichen Wert haben (werden). Deutlich zeichnet sich ab, was sich recht einfach als «Geschmack» bezeichnen ließe: subjektive Wertungen und Wohlgefallen, das Erleben einer Welt von Qualitäten, die nicht als Klassierungen verstanden werden, sowie die Mischung von angenehm (Freude, köstlich, herrlich) und richtig (vollkommen, perfekt), von emotionalen (Wonnegefühl, empfinden, spüren) und eigentlich rationalen Aspekten (das rationale Element, das Beurteilen, ist hier – wohl bewusst – ausgeklammert).²¹ Tatsächlich ist das Urteil den Wertungen jedoch inhärent (nämlich als Ethos): Etwas als vollkommen, richtig, perfekt oder schön zu empfinden, bedeutet, die vollkommenen Arme des Sportlers von unvollkommenen Armen, den richtigen vom falschen Ort, das perfekte Gebäude vom suboptimalen oder die junge, schöne Frau von einer unterscheiden zu können, die nicht dem eigenen Schönheitsideal entspricht. Weil aber besonders das

21 Der rationale Aspekt, der sich eigentlich im (Geschmacks-)Urteil manifestiert, wird regelrecht durch die Betonung des Empfindens und Erlebens von Intensität verdeckt.

Gefühl betont und vornehmlich Angenehmes genannt wird, werden Konzepte der Ästhetik und des Geschmacks durch Intensität und Erleben ersetzt: Es geht nicht um interesseloses Wohlgefallen, das allein durch freies Spiel der Erkenntnisvermögen Schönheit bestimmen dürfe, sondern schlicht um Wohlgefallen. Die Schilderung der Wirkungen und Eindrücke, die eigentlich Wertungen darstellen, zeigen deutlich, was Gumbrecht anerkennt (sc. positiv bewertet). Und obschon die geschilderten Ereignisse gänzlich von der sozialen Interaktion abstrahiert scheinen, erfahren die dafür notwendigen Klassifikationssysteme im Sozialen die entscheidende Prägung. Das individuelle Erleben – mithin «Momente der Intensität» und die Präsenz der Erscheinungen – lässt sich also auf das Soziale zurückführen: Was hier aufscheint, ist im Grunde die Übertragbarkeit der im Sozialen definierten Urteilskraft auf die individuelle, subjektive Orientierung in der Welt. Was eigentlich darauf ausgerichtet ist, soziale Macht zu bewerten, wird – quasi «im freien Spiel der gesellschaftlichen Urteilskraft» (mit Bourdieu nach Kant) – auf jede Form der Erscheinung übertragen (und: überhaupt übertragbar). Von daher verdeutlicht das Wohlgefallen entsprechend mit unfehlbarer Präzision, welche soziale Position Gumbrecht innehat – in relativer Abhängigkeit natürlich vom Leser der zitierten Passage. Die «Confessiones» des Geisteswissenschaftlers in der Neuen Welt offenbaren somit dessen Vermögen der Bewertung, das heißt: die Macht bzw. das kulturelle Kapital, das notwendig ist, um Mozart *und* junge Körper, Football *und* García Lorca, Stierkampf *und* Architektur beurteilen zu können (also die Appropriation der geltenden Normen- und Wertsysteme, die in «einer bestimmten Gesellschaft zu einem bestimmten Zeitpunkt offeriert werden»²²). In Abhängigkeit von der Einschätzung und Bewertung dieser Werte und Wertungen – also in einer präzise definierten Relation zu Gumbrechts Klassifikationssystemen – wird die Anerkennung bestimmt. Der die Wertungen (mit-)bewertende Geschmack legt nämlich mit der (positiven *oder* negativen) Wertung die Beziehung im Sozialen fest – selbst, wenn die Akteure vermeintlich «nur» individuelle «Momente der Intensität» erleben oder genießen. Die Relevanz des Geschmacks für das Soziale (sc. für die Ehre) ergibt sich aus ebendieser Wertung: Die Handlungsfähigkeit fällt auf die Reziprozität von Anerkennung zurück. Es muss also immer bedacht werden, dass die Äußerungen zu Qualitäten (und also nicht die Empfindungen selbst) einen Bezug zur Macht enthalten und das Absprechen von Geschmack faktisch eine krasse soziale Deklassierung darstellt.

22 Bourdieu, Soziologie, S. 173.

B. Die theoretische Ordnung der Welt: Tugend und Ehre

Es scheint willkürlich und assoziativ, neben das, was Gumbrecht – dem zunehmend amerikanisch sozialisierten, 1948 in Würzburg geborenen Professor für Literaturwissenschaft – gefällt, das zu setzen, was den Abt Suger von Saint-Denis im 12. Jahrhundert beeindruckte. Es sind vor allem die Goldschätze, die edelsteinverzierten Gefäße und kostbar geschmückten Kreuze seiner Abtei, die den Abt nach eigener Aussage begeistern. Im Anschauen der Kleinodien bezieht Suger die Elemente jedoch zunächst auf Gott, denn «jeder wertvolle Stein ist dein Gewand, der Karneol, der Topas, der Jaspis, der Onyx und der Beryll, der Saphir, der Karfunkel und der Smaragd» (*De rebus* 23,17 ff.: *Omnis, inquam, lapis preciosus operimentum tuum, sardius, topazius, jaspis, crisolitus, onix et berillus, saphirus, carbunculus et smaragdus*).²³ Das Wahrnehmen und Betrachten der schönen Dinge aber bereitet dem Abt auch einen Genuss, von dem erst sekundär ein Gotteslob abgeleitet wird:

Wenn darum, wegen der Liebe, die ich für den vielfarbigem Schmuck des Gotteshauses empfinde, die Wohlgestalt der Edelsteine und Gemmen mich von den irdischen Sorgen ablenkt, und die tugendhafte Betrachtung, indem sie die Vielfalt der heiligen Kräfte von den materiellen auf die immateriellen Dinge überträgt, mich überredet, innezuhalten [...], dann wähne ich mich in einer unbekanntem Gegend des Erdkreises, die sich nicht ganz in der irdischen Unreinheit und nicht ganz in der Reinheit des Himmels befindet, und glaube, mich mit Gottes Hilfe in anagogischer Weise aus dem unteren in den oberen Bereich begeben zu können.

(*De rebus* 23,27 ff.)

(*Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab exintrinsicis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet [...] videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferi.*)

Die Beschreibung mag sich – von einem modernen, der Ästhetik verpflichteten Standpunkt aus bewertet – ausnehmen wie «eine wirkliche ästhetische Betrachtung, die angeregt wird durch die sinnliche Gegenwart des künstlerischen Mate-

²³ Cf. Eco, *Kunst*, S. 31; die ästhetische Lesart der Passage relativiert entscheidend Speer, *Kunst* (2009), der den eigentlichen argumentativen Hintergrund in der klerikalen Kultur ausmacht, in welcher die Betrachtungen zur Werbung für die Institution gedacht waren. Aufschlussreich ist ferner die Lesart der Schriften durch Panofsky und Bourdieu in einem Nachwort zu Panofsky (wiederabgedruckt als Kapitel IV in: ders., *Soziologie*, S. 125–158). Cf. dazu Speer, *Kunst* (2009), S. 205.

rials».²⁴ Dass dabei weder der Begriff der Kunst recht passend noch die Ästhetik das bestimmende Konzept ist, wird deutlich, wenn dem Abt *sub specie aestheticae* attestiert werden muss, dass sein Geschmack dem eines staunenden Bürgermannes ähnelt.²⁵ Eco aber hätte vielleicht auch Gumbrecht einen schlechten Geschmack unterstellt, weil sich Gumbrecht auf das Wohlgefallen konzentriert und lediglich Angenehmes beschreibt, weil seine Bewunderung jener Reinheit entbehrt, die den guten Geschmack edler (*olim*: adeliger) Menschen auszeichnet, weil er eben nicht die Schönheit bewertet, sondern im Genuss schwelgt. Eco hingegen – der sich in den Äußerungen bezüglich Sunders Urteilskraft implizit den reinen Geschmack zuspricht – kann auch nur bewerten, wofür er sich (als 1932 im Piemont geborener Professor für Semiotik, *homme de lettres* und erfolgreicher Schriftsteller) die notwendigen bzw. möglichen Unterscheidungskriterien erarbeitet hat. Guter Geschmack entspricht dabei der Fähigkeit, durch Bildung, Mühen und Anstrengungen jene wahre Schönheit erkennen zu können – die durch eine relevante Elite legitimiert ist.²⁶ Letztlich aber ist es irrelevant, was genau bewertet wird: Solange die Appropriation (zumindest zeitweise) mit Mühe verbunden und durch einen ebenso legitimierenden wie hermetischen Diskurs gestützt wird, kann die Elite – im Grunde ihre Ressourcen reproduzierend – ihre genuinen Geschmacksurteile, die ohnehin durchgesetzt werden können, zur Norm erklären.²⁷ Die Ideologie des rationalen Geschmacksurteils spricht damit jenen, die – aufgrund ihrer spezifischen Biografie – einen anderen Geschmack haben, im Grunde eine durch Anstrengung erwerbende Fähigkeit ab. Faktisch hingegen hat

24 Eco, Kunst, S. 31.

25 Eco, Kunst, S. 28, nach Huizinga, Herbst, S. 395; und dagegen Speer, Kunst (2009).

26 Bourdieus «Ästhetik» entspricht dem Wertsystem einer gesellschaftlich legitimierten, weitgehend anerkannten Elite, um dessen Aneignung man sich – ohne es zwingend zu empfinden – bemühen muss, wenn man von den Mächtigsten anerkannt sein möchte. Dabei kommt zum Tragen, was schon Danto, Transfiguration, S. 94, bemerkte, nämlich dass die Fähigkeit des Urteilens kaum aus den jeweiligen Objektivierungen direkt ableitbar ist, sondern «in order to respond aesthetically to these, one must first know that the object is an artwork, and hence the distinction between what is art and what is not is presumed available before the difference in response to that difference in identity is possible». Cf. dazu die Auseinandersetzung mit Danto bei Seel, Ästhetik, S. 156 ff.

27 In der sozialen Orientierung nach oben definiert der «natürliche» Geschmack (das heißt das faktisch mögliche Vermögen) der Elite Spitzenwerke aufgrund der bestehenden Sozialstruktur: Das, was etwa für Gracián, Baumgarten, Burke oder Kant tatsächlich schön ist, entspricht Eigenschaften, die sie in ihrer spezifischen intellektuellen Spitzenposition, welche von einer materiellen zum Teil unterschieden werden muss (cf. Bourdieu, Kunst, S. 198–205, zum komplexen Verhältnis von «Kunst und Geld»), anzuerkennen gelernt haben. Die Differenzen im Geschmack werden aber eben nicht sozial begründet (Macht) und auch nicht mehr ethisch (Tugendadel), sondern in das Individuelle aufwertenden Konzepten, wie «persona» (Gracián), «das Gute» (Baumgarten), «reason» (Burke) oder «Interesseslosigkeit» (Kant).

jeder Akteur den Geschmack, der mit seiner präzisen sozialen Position einhergeht – nicht umgekehrt.²⁸

Die Gegenüberstellung zweier (zudem noch historisch so weit voneinander entfernt liegender) Äußerungen zum individuellen Erleben von Schönheit scheint sich auf einer extrem persönlichen Ebene abzuspielen, einer Ebene, die weder wissenschaftlich noch für die allgemeine Frage nach dem Wert höfischer Dichtung relevant sein könne.²⁹ Gerade auf dieser Ebene aber wird – zum Teil unter Verwendung eines wissenschaftlich-hermetischen Vokabulars – in der Regel argumentiert, wenn es um Ästhetik und den Wert etwa von Dichtung geht;³⁰ und gerade diese Ebene ist für die Bestimmung von Bedeutungen relevant, die über eine rationale, verstandesmäßige (hermeneutische) Bedeutung hinausgehen: mit der Schönheit als jenem Wohlgefallen, das im Sozialen geprägt und im Subjektiven erlebt wird. Dass diese Äußerungen – zwischen denen über 800 Jahre liegen – erst hier, am Ende der Arbeit, präsentiert werden (und nicht im ersten Teil, wo mit dem Geschmack die theoretische Grundlage solcher Qualitätsurteile bereits behandelt wurde), hängt mit der tatsächlichen Differenz im Sprechen über Qualität zusammen. Es zeigt sich nämlich, dass sich die Bezugssysteme des Wohlgefallens (sc. die begründenden Erklärungen) fundamental voneinander unterscheiden: Während Gumbrecht ein individuelles, genuin menschliches (aber eben nicht soziales) Vermögen als Grundlage für das Wahrnehmen der «Momente von Intensität» annimmt, führt Suger – einfach, weil ihm diese Konzepte das Sprechen über Schönheit erlauben – die *delectatio* auf die Vollkommenheit zurück, die

28 Bourdieu, Unterschiede, S. 728: Der Geschmack lenkt «die Individuen mit einer jeweiligen sozialen Stellung [...] auf die auf ihre Eigenschaften zugeschnittenen Positionen». Dabei geht es, wie bereits erwähnt, um die empfindliche soziale Dimension von Geschmacksurteilen und das Zu- und Absprechen von gutem oder überhaupt jedwedem Geschmack. Dabei ist es egal, von welcher sozialen Position aus die Wertung erfolgt, denn es geht vor allem um die relative (Um-) Wertung von Werten, die sich daraus ergibt: Der Akteur, der einen besseren Geschmack für sich reklamiert, setzt sich zumindest bezüglich der Urteilskompetenz über andere, deren soziale Position er mit den kausal damit verbundenen Normen- und Wertsystemen deklassiert.

29 Zur Problematik des Wertens in der Literaturwissenschaft cf. Braun, Kristallworte. Die enorme Bedeutung, die mit Geschmacksurteilen sowie der Bewertung von Geschmacksurteilen verbunden ist, verweist indes auf den engen Zusammenhang mit der sozialen Position: Der Akteur mit dem «schlechten Geschmack» fügt sich der Degradierung, bestreitet seinerseits den Geschmack des ihn (ab-)wertenden Akteurs oder orientiert sich (wenn er den wertenden Akteur anerkennt) an dessen Unterscheidungskriterien. Schönheit und Geschmack sind strategische Kampfplätze der Ehre – die Bedeutung von *edelem sanc* ist demnach unmittelbar mit historisch relevanten Fragen auch nach der Machtorganisation innerhalb der feudalladeligen Elite verbunden.

30 Im wissenschaftlichen Bereich werden ja keine eigentlichen Wertungen mehr vorgenommen, wie Braun, Kristallworte, oder Hill, Aesthetics, feststellen; in künstlerischen Kritiken hingegen wird stets versucht, die Qualität der Werke objektiv zu bestimmen oder zumindest das eigene Urteil durch ein entsprechend objektivierendes Vokabular zu legitimieren.

er – als Kleriker des 12. Jahrhunderts – nur als göttlich denken kann. Das mag als historisch unzulässige, vereinfachende Parallele erscheinen; doch vor dem Hintergrund der soziologischen Geschmackstheorie lassen sich beide Urteile einigermaßen adäquat deuten – nämlich als sinnlich erlebte, dabei auf im Sozialen und in Abhängigkeit von sozialer Anerkennung definierten Wertsystemen beruhende Urteile. Für die mittelalterlichen Ansichten muss indes gesehen werden, dass die praktischen noch theoretisch von rationalen, auf konkretem Wissen beruhenden Urteilen unterschieden werden. Entscheidend aber ist, dass dort, wo es eine wissenschaftliche Ästhetik noch nicht gibt (weil im 12. Jahrhundert nur dem *sensus* der sinnliche Genuss zugesprochen werden konnte) oder quasi nicht mehr gibt (weil die subjektive Wahrnehmung bei einer Aussetzung semiotischer Deutungen der Welt zur Orientierung zwangsläufig auf klassifikatorische Bedeutungsbildung zurückgreift), eine unmittelbare, objektiv erlebte Welt auftaucht. Die Präsenz der Dinge der Welt, die Gumbrecht mit erheblichem wissenschaftlich-theoretischem Engagement gegen die Hermeneutik behauptet und die Suger von den irdischen Sorgen ablenkt, lässt sich – wenn vom jeweils unterschiedlichen argumentativen Rahmen abgesehen wird – als jene klassifikatorische Deutungsmöglichkeit der Welt beschreiben, die auf den Normen und Werten der je relevanten Sozietäten eines Akteurs beruht, mithin auf dem Geschmack.

Dass man aber – wie Gumbrecht – eine schöne junge Frau einfach schön findet, hat etwa Sokrates gut 2000 Jahre früher nicht als Begründung für den offensichtlichen Genuss gelten lassen: Auf die Frage des Sokrates, was eigentlich das Schöne sei, antwortete der Sophist Hippias mit der Überzeugung des erfolgreichen Redners, dies sei leicht zu beantworten, nämlich ein schönes Mädchen sei das Schöne (*parthénos kalè kalón*), jeder könne das leicht überprüfen (Hippias maior 287e). Doch Sokrates wendet ein, dass er nicht nach etwas Schönerem, sondern nach der Schönheit *an sich* gefragt habe. Auch eine Stute, eine Leier oder eine Kanne seien schließlich schön, hätten aber nichts gemeinsam. Die Unmittelbarkeit der Klassifikation, die als objektive Qualität erlebt wird (als Präsenz), lässt sich zwar beschreiben, erkenntnistheoretisch aber – solange die dem Geschmack (und damit der Qualität) eigentlich zugrunde liegende Subjekt-Objekt-Subjekt-Relation wechselseitiger Wahrnehmung ausgeblendet bleibt – nicht erklären oder begründen: Qualität nämlich ist absolut real, bleibt aber gleichzeitig dem theoretischen Zugriff entzogen, wenn nur Objekte oder Subjekte in ihrem Bezug zur Qualität betrachtet werden.³¹ Wo aber die Moderne auf das Subjekt konzentriert ist, fokussieren Antike und Mittelalter vor allem auf das Objekt. Da jedoch in der Beschreibung schöner Gegenstände (und Subjekte) die Schönheit nicht erklärbar

31 Der westliche Dualismus, den Gumbrecht, *Diesseits*, bes. S. 38–69, scharf attackiert, verstellt nicht den Blick auf die Qualität, sondern fällt seiner eigenen Bemühung um Aufklärung insofern zum Opfer, als die Subjekte Qualität nur als etwas Objektives zu verstehen gelernt haben. Die soziale Bedingtheit der Qualifikation wird somit prinzipiell ausgeklammert.

wird, nimmt Sokrates eben – als (quasi im doppelten Sinne) logische Ursache³² – eine höhere Ordnung als Grundlage für das Wohlgefallen an. Und auch der Abt Suger transzendiert die ästhetisch scheinende Betrachtung hin zu spekulativen, das Wohlgefallen begründenden Ausführungen: Die Qualität, die der Abt beschreibt, ist dann nicht (mehr) unbegründet und physisch, sondern begründet, begründbar und metaphysisch. Es geht in der lobenden Wahrnehmung nicht um das unmittelbare Wohlgefallen, das mit dem Geschmack (*sensus*) verbunden ist, sondern um die rationale Begründung des Gefälligen (*ratio*) und um das Transzendieren des individuellen Geschmacks durch den Bezug zum Wissen um die Richtigkeit der jeweiligen Erscheinungsform. Bemerkenswert ist dabei vor allem die Übersteigerung des Individuellen. Dass Geschmäcke verschieden sind, ist zwar auch im Mittelalter durchaus gesehen worden; die Begründung dafür aber unterscheidet sich zwangsläufig von ästhetischen oder soziologischen Modellen. Der unterschiedliche Geschmack wird etwa in der Musiktheorie als Korrespondenz mit den Sitten eines Volkes erklärt, wodurch sich die Theorie gar nicht von der soziologischen Erklärung zu unterscheiden scheint. Boethius beschreibt z. B. in *De institutione musica* einen ethnologisch definierten Zusammenhang von Wohlgefallen und bestimmten Formen, der in einer geradezu materiellen Übereinstimmung begründbar wird:

Ein lässiges Bewusstsein genießt wohl selbst lässige Tonarten, oder es wird dadurch, dass es sie hört, aufgeweicht und aufgelöst. Ein raues Gemüt wiederum freut sich wohl an Tonarten, die mehr aufmuntern, und wird durch sie entsprechend aufgeraut. Davon kommt auch, dass die musikalischen Tonarten mit Völkernamen bezeichnet werden wie z. B. «Lydisch» und «Phrygisch». An welcher Tonart nämlich sich ein Volk besonders erfreut, mit ebendem Völkernamen wird diese Tonart selbst benannt. Es erfreut sich aber ein Volk an bestimmten Tonarten wegen der Übereinstimmung mit seinen Sitten;³³ es kann nämlich nicht geschehen, dass das Weiche mit Hartem, das Harte mit Weichem verknüpft wird oder Freude findet, sondern die genaue Entsprechung von innen und außen bringt, wie gesagt, Zuneigung und Genuss hervor.

(De inst. mus. I.1)

32 Die ewigen Wahrheiten sind einerseits rationale Begründung der Schönheit und andererseits selbst rational: Der *lógos* ist hier Gegenstand und Methode der Begründung. Im *Hippias maior* allerdings (dessen Echtheit als platonischer Dialog angezweifelt wird) findet sich nicht die gleiche Argumentation wie in Platons *Timaios* (36e–37c), wo die Schöpfung als musikalisch-ethisches Projekt dargestellt wird. Der Dialog endet allerdings schon damit, dass die vielfachen Versuche der Bestimmung sowohl im Bereich des Handelns als auch der sinnlichen Wahrnehmung und des (Wohl-)Gefallens (*hedoné*) zumindest auf das Gute hinauslaufen (*Hippias maior* 296e, 298a und 303e: *agathón*).

33 Das lateinische *mos* kann aber auch mit «Charakter» wiedergegeben werden.

(Lascivus quippe animus vel ipse lascivioribus delectatur modis vel saepe eosdem audiens emollitur ac frangitur. Rursus asperior mens vel incitatoribus gaudet vel incitatoribus asperatur. Hinc est quod modi etiam musici gentium vocabulo designati sunt, ut Lydius modus et Phrygius. Quo enim quasi una quaeque gens gaudet, eodem modo ipse vocabulo nuncupatur. Gaudet vero gens modis morum similitudine; neque enim fieri potest, ut mollia duris, dura mollioribus adnectantur aut gaudeant, sed amorem delectationemque, ut dictum est, similitudo conciliat.)

Mittels der (besonders im Rahmen der *musica*: zahlhaft vorgestellten) Kongruenz bestimmter Qualitäten mit der Struktur der wahrnehmenden Sinne und der göttlichen Seele werden sowohl die Präferenzen als auch die Differenzen in populären Formen erklärt. Es zeigt sich jedoch, dass der Zusammenhang – im Unterschied etwa zur soziologischen Theorie – nicht notwendig als einseitig begriffen wird, dass also nicht nur das spezifische «Bewusstsein» bzw. der Charakter (lat. *animus*; auch: Seele) auf gewisse, irgendwie als passend empfundene Tonarten reagiert, sondern durchaus als einer Wirkung ausgesetzt gedacht wird. Da das Subjekt im Hinblick auf die göttliche Ordnung und die ihm vom Schöpfer zugeordnete Position im Kosmos allerdings nicht als autonom betrachtet wird, erscheint das Wohlgefallen folglich als eine objektive, unabdingbare Wirkung. Wichtig dabei ist entsprechend die Grundannahme einer Übereinstimmung bzw. Ähnlichkeit (*similitudine*) von Charakter und Tonart, die – auf die eine oder andere Weise – Genuss, Freude oder sinnliches Wohlgefallen auslöse. Dem Wohlgefallen setzen die Gebildeten jedoch rational bestimmte Werte entgegen, die sich von den nur als angenehm empfundenen unterscheiden. Der Abt Suger betrachtet die schönen Gegenstände demnach in genau dieser ethischen Perspektive (*honesta meditatio*), wenn er den Schmuck des Gotteshauses – im christlichen Sinne – liebt (*dilectione*) und im Hinblick auf Tugenden beurteilt (*virtutum*).³⁴

Die rationale Begründung einzelner Erscheinungsformen scheint sich indes historisch auf einer ausschließlich theoretischen Ebene abzuspielen – ohne wirkliche Konsequenzen für die Praxis, für z. B. die weltliche Führungsschicht und die mäzenatische Kunstförderung. Denn ungeachtet der Fülle normativer Schrif-

34 De rebus XXXIII: «Wenn darum, wegen der Liebe, die ich für den vielfarbigen Schmuck des Gotteshauses empfinde, die Wohlgestalt der Edelsteine und Gemmen mich von den irdischen Sorgen ablenkt, und die tugendhafte Betrachtung, indem sie die Vielfalt der heiligen Kräfte von den materiellen auf die immateriellen Dinge überträgt, mich überredet, innezuhalten, [dann wähne ich ...] mich mit Gottes Hilfe in anagogischer Weise aus dem unteren in den oberen Bereich begeben zu können» (*Unde cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctorum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialita transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet [... videor me] ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri*).

ten zu ethischen und moralischen Fragen in der Theorie ist «in der Praxis [...] festzustellen, daß kein Adeligler seine Standesqualität durch untugendhaftes Verhalten verloren hätte».³⁵ Es wäre aber auch zu schematisch, den geburtsrechtlich gesicherten Status unmittelbar mit Ethik und Moral verknüpfen zu wollen. Auch hier nämlich muss, wie bereits gesehen, die Anerkennung als wesentliche Größe in das Modell einer praktischen Aktualisierung der Theorien integriert werden: Schon in Bezug auf die Ehre hatte sich gezeigt, dass in der sie generierenden Anerkennung die eigentliche Bedeutung einer (präsentierten) Erscheinung erkannt werden muss.³⁶ Die Ehre nämlich (sc. Handlungsfähigkeit) kann – als praktische, sozial relevante Anerkennung – nicht zwangsläufig mit einem Titel verbunden werden: Ein Fürst kann leicht das eigene Ansehen und das seiner Familie verspielen, ohne den Status als Fürst zu verlieren; hier muss sehr viel differenzierter argumentiert werden, denn wo eine spezifische und begründete, ausformulierte Ethik anerkannt ist, gelten andere Regeln und Werte als auf der Ebene des Ethos. Während das Ethos die Praxis in Abhängigkeit von den tatsächlichen Machtverhältnissen (und für die Akteure in der Regel unbewusst) strukturiert, setzt eine Ethik eine theoretisch und nach rationalen Kriterien bestimmte Ordnung gegen die praktischen Werte. Wo diese Werte jedoch anerkannt sind, können sie in umfassende Normen- und Wertsysteme integriert werden. Bezüge zur Ethik bzw. zum Wissen vom Richtigen spielen dann nicht nur theoretisch eine zentrale Rolle. Selbst nämlich für das Wissen gilt, was für den Geschmack gezeigt werden konnte: Sobald die geltenden Normen und Werte individuell inkorporiert sind und das Werten durch Gewöhnung allmählich in den Bereich automatisierter Reflexe übergeht, kommt einerseits die Objektivierung zum Tragen, andererseits die Übertragbarkeit des Urteilsvermögens auf diverse Erscheinungen.³⁷ Das hat zur Folge, dass das Subjekt im Geschmack sozial wird, während das Soziale gleichzeitig subjektiviert wird.³⁸ Das aber gilt schließlich ebenso für die all-

35 Lubich, Tugendadel, S. 251.

36 Cf. hier Kap. II.C.

37 Inkorporierung entspricht dem, was Bourdieu einerseits als «Habitus» bezeichnet, der sich «als ein System verinnerlichter Muster definieren [lässt], die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen» (Soziologie, S. 143), und andererseits als «Geschmack», der sich als ein «in motorische Schemata und körperliche Automatismen» verwandeltes, gesellschaftlich notwendiges Spiel verstehen lässt, das physische Empfindungen, wie Wohlgefallen und Ekel, provozieren kann (Unterschiede, S. 739).

38 «Momente der Intensität» (Gumbrecht), das «Erscheinen», das die Wahrnehmung bereichert (Seel), die «Kraft der Kunst» (Menke) – all das, was moderne Geisteswissenschaftler mit ungeheurem theoretischen und polemischen Aufwand gegen die Hermeneutik, die Semiotik und die Metaphysik ins Feld führen, lässt sich recht einfach beschreiben: Wird das Erleben als Folge des Geschmacks verstanden, der Geschmack wiederum als Folge der Sozialisation bzw. der individuellen Biografie eines Subjekts im Sozialen, erweist sich die Wirkung als Wohlgefallen an dem, was ein Subjekt bewerten kann. Dass die soziologische Lesart kaum rezipiert wird

gemeine Anerkennung wie für die Tugend im Speziellen. Folglich schlägt die Theorie an dieser Stelle jedoch ganz unweigerlich in Praxis um: Je näher oder ähnlicher sich Akteure in der Struktur ihrer Ressourcen und den die Ressourcen betreffenden Einstellungen sind, desto besser können sie sich nämlich einschätzen; gleichzeitig erhöht sich die Wahrscheinlichkeit, Erscheinungen wahrzunehmen, die aufgrund der eigenen, ähnlich strukturierten Wertsysteme als angenehm empfunden werden und Wohlgefallen bewirken.³⁹ Die Akteure erkennen sich demnach weniger aufgrund der präsentierten materiellen Macht, sondern vor allem aufgrund der diesbezüglich als geltend anerkannten Einstellung. Anerkennung kann in dieser Perspektive auch aus den *tugenden* resultieren, Ehre aus *morâlitéit* und Handlungsfähigkeit aus einer spezifischen Regulierung der Handlungsfähigkeit. Dazu braucht es jedoch die Durchsetzung, Legitimität und Anerkennung der entsprechenden Normen- und Wertsysteme für die Präsentationen von Macht sowie die Wahrnehmung dieser Präsentationen. Grundlegend aber ist zunächst (das heißt in einer individuellen oder gesellschaftlichen Anfangs- bzw. Lernphase einer rationalen Bewertung kultureller Erscheinungsformen) die Fähigkeit zur Abstraktion vom sinnlich Wahrnehmbaren und dem unmittelbaren Eindruck, der sich der ursprünglich rein praktischen Habitualisierung im Sozialen verdankt.

C. Moral bestimmt die Macht

Die Wirkung des Sinnlichen entspricht, da sie als unmittelbar erlebt wird, zunächst einer dem wahrnehmenden Subjekt quasi gegebenen Realität.⁴⁰ Eigentlich aber handelt es sich um eine Wertung, wobei eine positive Wertung dem entspricht, was für gewöhnlich als «schön» bezeichnet wird. Da die Schönheit bzw. das Wohlgefallen jedoch in der soziologischen Perspektive auf ein bestimmtes

(oder wenn, dann [oft verkürzt] bewusst von den eigenen Aussageabsichten unterschieden wird [cf. Frackowiak, Geschmack, S. 11 mit Anm. 27, und Menke, Kraft, S. 133 f. mit Anm. 4]), mag der Unmittelbarkeit der eigenen Erfahrung geschuldet sein: Das Erleben bzw. die unmittelbare Realität der Wirkung von Kunst und Schönheit zu demaskieren und als bloße Folge sozialer Prägung zu erkennen, mag (gerade im sakrosankten Bereich der «Kunst») regelrecht als Sakrileg gewertet werden.

³⁹ Bourdieu, Unterschiede, S. 375 ff. Natürlich muss die Dialektik betrachtet werden, denn die unmittelbare Nähe bedeutet unter Umständen zugleich auch Konkurrenz: Derjenige nämlich, der einem Akteur aufgrund seiner im Geschmack vermittelten Kapitalstruktur ähnlich ist, besetzt ja in der Regel auch eine sehr ähnliche soziale Position. Aus dieser Nähe aber resultieren zwangsläufig identische Ambitionen und Möglichkeiten im Kampf um (bessere) soziale Positionen und Ressourcen. Eine historische Darstellung von Konkurrenzkampf und Prestigegehanen findet sich bei Elias, Gesellschaft, S. 124 ff.

⁴⁰ Cf. dazu bereits hier Kapitel III.

Ethos zurückgeführt werden kann, erweist sich die Relation von Ethos und Subjekt als besonders relevant für die Bestimmung dessen, was für das Subjekt schön ist bzw. was ihm gefällt. Das Subjekt entscheidet nämlich in der Regel in Abhängigkeit von den Wertungen im relevanten Umfeld, was es anerkennt und ablehnt. Der Bezug der Schönheit und des Wohlgefallens zum je konkreten Ethos aber (zur spezifisch individuellen und subjektiven Struktur gesellschaftlicher Normen, die einen Akteur auszeichnen) gerät *sub specie moralitatis* in Schiefelage: Das, was einem Subjekt gefällt, mag ethisch disqualifizierbar sein. Für die feudaladelige Elite im 12. Jahrhundert etwa werden im Zuge kultureller Wandlungen in der Gesellschaft Verhaltensweisen obligatorisch, die nicht zwingend der traditionellen, das heißt sozial bzw. praktisch anerkannten Präsentation von Macht dienen.⁴¹ Die rational als richtig bestimmten Formen des Handelns gehen damit nicht mehr unbedingt mit jenen konform, die in der weltlichen Führungsschicht aufgrund der stets aktuell geltenden Machtverhältnisse und -strukturen anerkannt sind. Damit aber gerät letztlich auch der subjektive Geschmack in ein extrem gespanntes Verhältnis zur Ethik – und *vice versa*. Das höfische Benehmen setzt z. B. Normen, die zwar rational begründbar sind, die aber nicht mehr – wie jene Formen vor oder neben der höfischen Kultur – der Präsentation von Macht in unmittelbarer Abhängigkeit von den faktischen Möglichkeiten dienen. Da diese Normen jedoch als wahres Wissen gerechtfertigt sind, können sie sich (in langen Kämpfen) allmählich durchsetzen.⁴² Von daher wird es letztlich nötig, die Macht im Umgang mit diesen konkreten, dabei jedoch arbiträren Formen zu präsentieren. Natürlich lässt sich das Wissen um das richtige Verhalten in der Praxis dann nicht mehr aus dem Verhalten der Mächtigen ableiten, sondern muss – als Teil des kulturellen Kapitals – durch Bildung erworben werden.⁴³ Das hängt damit zusammen, dass ohne das Wissen um das richtige Verhalten die «feinen Unterschiede» nicht erkannt werden können, die nach wie vor für die Orientierung im Sozialen relevant sind. Für einen Akteur, der nicht über das Wissen um das richtige Verhalten verfügt, lassen sich die (für eine Orientierung) relevanten Differenzen in einer ethisch sich verhaltenden Gruppe von Akteuren

41 Prozesse des Wandels lassen sich auf mehreren Ebenen beobachten, etwa in der Philosophie mit Abaelard (cf. dazu Jaeger), in der Wirtschaft mit Handel und verbesserter Landwirtschaft (cf. LeGoff) oder in der Sozialstruktur mit der neuen Macht der Bischöfe (cf. Jaeger, LeGoff, Elias). Zwar ändert sich die Kultur (allein schon aufgrund der individuellen Differenzen bezüglich der zwangsläufig wechselnden Machthaber) permanent; dass es im 12. Jahrhundert jedoch enorme Veränderungen gegeben hat, belegen etwa die Studien von Elias und Jaeger, die hier wesentliche Umbrüche diagnostizieren konnten.

42 Bumke, Kultur, S. 601–606, etwa beschreibt eindrücklich, wie langwierig sich der Prozess der Literarisierung weltlicher Machthaber darstellte.

43 Zu den Zwängen, welche (historisch) die klerikale Bildung auf die weltlichen Eliten ausgeübt hat, cf. Ehlers, Schulen, und Jaeger, Envy, oder ders., Entstehung, sowie ders., Patrons; prinzipiell dazu Bourdieu, Unterschiede, S. 500–584.

schlicht nicht mehr ausmachen: Während ein Ethos, das sich unmittelbar aus den Ressourcen ableitet, die Machtverhältnisse ganz eindeutig reproduziert (so dass die Position eines Akteurs bzw. die Relation zweier Akteure mit dem sinnlich-gesellschaftlichen Urteilsvermögen wahrgenommen werden kann), reguliert und kaschiert die Ethik diese Machtstrukturen. Da jedoch die normative, das heißt auch: normierte Ethik als Wissen (als kulturelles Kapital) zugleich in Machtverhältnisse umschlagen kann, darf der Bezug zur Praxis nicht einseitig gedacht werden. Während das Ethos ursprünglich – als Praxiswissen – die eigentlichen Machtverhältnisse stabilisiert und regelrecht aus diesen abgeleitet wird, überformt die normierte Ethik – als Bildungswissen – zwar zunächst das Ethos, unterliegt dabei jedoch als Wissen (sc. kulturelles Kapital) selbst den sozialen Prinzipien von Macht und Anerkennung.

Dennoch stellt sich nun die grundlegende Frage nach den je geltenden kulturellen Überzeugungen und den spezifisch historischen Möglichkeiten ihrer Modifikation: Das nämlich ist insofern essenziell, als der quasi objektiven Realität sinnlicher Präsenz, also der Möglichkeit, die geltenden Normen der Sozietät zu erleben, eine zwar rational begründete, dabei jedoch zunächst abstrakte Welt des Wissens gegenübersteht. Die Anerkennung ethisch-rationaler Normen und Werte außerhalb humanistisch gebildeter Kreise ergibt sich – entgegen der Meinung von Intellektuellen⁴⁴ – ja in der Regel nicht zwangsläufig aus deren rationaler Kohärenz, da die Macht der Symbole oft einfach zu stark ist. Von daher soll im Folgenden betrachtet werden, wie das Rationale letztlich dem Sinnlichen gegenüber auch außerhalb der wissenschaftlichen Theorie begründet und vermittelt wird.

1. Der legitime Geschmack

Zur Aufwertung des Rationalen erweist sich etwa der Rekurs auf den Wert des Verstandes im Hinblick auf die Orientierung in der (theozentrischen) Weltordnung als wesentlich. Dass sich der Mensch seines Verstandes zu bedienen hat, ist spätestens seit Sokrates eine von den Intellektuellen repetierte Forderung, die dem Wissen eine gewisse Legitimität verleiht und die sich ungebrochen auch im Mittelalter fortsetzt.⁴⁵ Drastisch formuliert z. B. Thomasin in seiner Hoflehre, was der Verlust der Urteilsfähigkeit bedeute. Im siebten Buch begründet er seine Ausführungen zu tugendhaftem Verhalten in den ersten Büchern, und was anfangs als bloße Handlungsanleitung erscheint, wird nun ausführlich und inhaltlich legitimiert. Dazu legt Thomasin zunächst den Leib-Seele-Dualismus dar,

⁴⁴ Besonders helllichtig gesehen von Bourdieu, *Meditationen*, S. 21–25. Nachweisbar ist eine solche Einstellung z. B. bei Jaeger, *Entstehung*, S. 286, wo von der Evidenz spezifischer Verhaltensregeln die Rede ist.

⁴⁵ Cf. etwa die Ausführungen von Thomasin zur *ratio*, hier oben Kap. IV.B.1.

denn der Verstand erweist sich in jeder Hinsicht dem Körper überlegen; wer aber – so die geläufige Argumentation – nur den Sinnen und dem Körper folgt, verkennt die eigentliche Bedeutung der göttlichen Schöpfung.⁴⁶ Die von Gott geschaffene menschliche Seele nämlich unterscheidet den Menschen vom Tier:

*swaz niht mannes sêle hât,
wizzet daz ez âne sin bestât.
dâ von ist unbescheiden gar
daz vihe, daz geloubt vür wâr.*

(WG 8579–82)

(Was keine menschliche Seele hat, besitzt auch keinen Verstand. Deswegen, wahrlich, sind Tiere unverständlich.)

Mit der Seele verfüge der Mensch – und zwar ausschließlich der Mensch – zugleich über jene Verstandeskräfte, die ihn so eklatant vom Tier unterscheiden und die gleichzeitig dazu beitragen, dass er die göttliche Schöpfung einigermaßen verständlich betrachten kann.⁴⁷ Im erkennenden Weltzugang liegt somit die besondere Möglichkeit, gleichzeitig aber auch die Verpflichtung des Menschen, sich richtig verhalten zu können, *wan uns sol komen vrûmkeit / von sinne und von bescheidenheit* (WG 8577 f.: «denn der Mensch soll durch Verstand und Klugheit rechtschaffen werden»). Bei der Orientierung im Sozialen, so legt es die Ausführung nahe, gelten demnach ethisch-rational bestimmte Wissensbestände. Die Abstraktion vom rein sozial definierten Geschmack, das heißt der explizite Bezug zu Tugenden, Ethik und Moral, macht somit in der platonischen Vorstellungswelt den Menschen zum Menschen. Während dem Geschmack heute – in Form einer rationalen Urteilskraft – die absolute Legitimität bezüglich des individuellen Weltzugangs, der Verhaltensregulierung und der Bestimmung von Schönheit (sc. Wohlgefallen) zukommt, stellt vor allem der Platonismus dem *sensus* die wahre Erkenntnis, die Ethik und die wahre Schönheit entgegen. Von daher kann, wenn das Handeln, die Form der Handlungen oder die Bedeutung bestimmter

⁴⁶ Cf. hier Kap. VI.B.1: Während der *musicus*, der elitäre Gebildete, *scientia* betreibt und mithilfe seiner *ratio* den Gesang beurteilt, wird jeder, der das nicht vermag, auf die Ebene des Sinnlich-Animalischen festgelegt – ihm wird das genuin menschliche Vermögen abgesprochen, die wahre Schönheit (mit ihrem Bezug zu göttlichen Wahrheiten) erkennen zu können. Dabei handelt es sich um Hörer, die musikalischen Darbietungen «ohne diese Fachkenntnis zuhören» (De mus. I.IV.5; *sine ista scientia libenter audiunt*). Mit dieser Struktur lässt sich hervorragend argumentieren, um soziale Gruppen von der Ethik zu überzeugen: Von der Position des Gebildeten aus erscheinen jene, die nicht die gleichen Werte anerkennen (können), die «einen schlechten Geschmack» haben, zwangsläufig als Tiere.

⁴⁷ Cf. dazu hier Kap. IV.B.1.

Objekte beschrieben werden sollen, das im ersten Teil der Arbeit vorgestellte soziologische Modell der Bedeutungsbildung mittels Geschmack nicht *tel quel* auf die mittelalterlichen Verhältnisse übertragen werden. Aufgrund einer normativen Ethik unterliegen Formen, die für gewöhnlich in der Praxis ihren Wert erhalten, anderen Bedingungen der Beurteilung: Die praktischen Gewohnheiten werden durch die durch Wissen regulierten Werte ergänzt und transformiert. Damit erschweren sie unbedarften Akteuren eine unmittelbare Orientierung in jenen Kreisen, die solche theoretisch begründeten Werte in ihre Normen- und Wertsysteme integrieren; gleichzeitig prägen diese Werte neue Formen aus, die zu ganz spezifischen Objektivierungen führen. Da die Objekte aber trotzdem im Sozialen verwendet werden – und Bedeutung haben –, soll im Folgenden die umfassende Spannung zwischen Ethik und Geschmack auf soziologischer Ebene betrachtet werden. Während Bourdieu nämlich die Funktion des Geschmacks als gesellschaftliche Urteilskraft entwickelt (und die theoretische Bedeutung der Ästhetik für die Legitimation elitärer Wertungen aufzeigt), lassen sich die Überlegungen nur so weit historisieren, wie vom Geschmack geredet werden kann. Die Ausführungen im zweiten Teil der Arbeit sollten jedoch deutlich gemacht haben, dass der ausschließlich auf Machtverhältnisse gestützte Geschmack nicht die Wertgenese wahrer Schönheit erhellen kann.

Zunächst sei noch einmal darauf hingewiesen, dass der Geschmack einer umfassenden Orientierung in der Welt dienen kann. Grundlegend ist jedoch, dass er im Sozialen fundiert ist. In der sozialen Interaktion orientiert sich das Handeln und Werten zwangsläufig an der Wahrnehmung und Einschätzung des anderen – für gewöhnlich funktioniert dies jedoch nicht aufgrund theoretischer Wissensbestände, sondern aufgrund sozial relevanter Relationierungen durch den Geschmack: Dieses praktische Wissen von den Positionierungen (von der Verteilung der *être*) bewirkt das Abstellen der Handlungen auf die angenommene soziale Position. In der wechselseitigen Wahrnehmung überwinden die Akteure somit die Kontingenz des Handelns, da sie sich – aufgrund ihres sozialen Sensoriums – in ihrem spezifischen, relativen Abstand (an-)erkennen: Das Vermögen, sich standesgemäß zu verhalten, resultiert demnach im Grunde einfach aus der Fähigkeit, den anderen mittels Geschmack einzuschätzen. Die Vorstellung vom richtigen Benehmen ist dabei automatisiert und kann in der Regel unbewusst und begriffslos erfolgen. Die Akteure werden sich kaum ihrer Klassierung bewusst:

Die praktische «Zuschreibung», kraft derer man eine Person dadurch einer Klasse zuweist, daß man sich ihr in bestimmter Weise zuwendet (und darin zugleich sich selbst einer Klasse zuweist), hat nichts mit einem intellektuellen Verfahren zu tun, das den expliziten Bezug auf Indikatoren und die Anwendung von Begriffsklassen voraussetzt.

(Bourdieu, Unterschiede, S. 373)

Die Relevanz der Fähigkeit, im König, der ein König ist, auch den König (an-)erkennen zu können, liegt dabei weniger in dem Wissen begründet, dass der Akteur ein König ist, als vielmehr – wobei das vor allem die handlungsfähigen Akteure im sozialen Umfeld des Königs betrifft – in jenem praktischen Wissen, wie mächtig der als König ausgezeichnete Akteur in Relation zum eigenen Vermögen ist.⁴⁸ Nicht das Wissen, sondern die Anerkennung ist entscheidend – denn aus der Anerkennung resultiert jene Ehre, die der beurteilende Akteur dem beurteilten aufgrund seines Geschmacksurteils zugestehen kann. Die Ethik aber, die das Handeln der Menschen leiten soll, sieht gerade von dieser praktischen Bedeutung sinnlicher Urteile ab und desavouiert den Geschmack, indem sie rational definierte Werte gegen die Unmittelbarkeit sinnlicher Wertungen setzt. Dann ist nicht mehr die Anerkennung entscheidend, sondern das Wissen, denn die rationale Beurteilung zeichne den Menschen aus und sichere – das ist im christlichen Mittelalter natürlich besonders bedeutend – das Seelenheil. Allerdings scheint es nicht vorrangig darum zu gehen, spezifisches Wissen zu vermitteln, sondern die Relevanz von Bildung in einem theozentrischen Weltbild zu erhellen. Besonders deutlich wird das z. B. bei Thomasin, der – in der seinem Laienpublikum gebührenden Kürze – zunächst die Bedeutung der *ratio* vorstellt. Die Behandlung der *ratio* und der *septem artes* wird indes eingeleitet durch den Verweis auf die enge Verbindung von weltlicher Herrschaft und Wissen – bezeichnenderweise aber in der Vergangenheit: Alexander der Große, König David oder Cäsar hätten ihre Macht, so macht der Autor explizit, nicht ohne Wissen und Tugenden aufrecht erhalten können (WG 9209–38). Heute aber – *laudatio temporis acti* – gebe es kaum mehr wirklich gebildete Adelige:

*Bi den alten zîten was
daz ein ieglich kint las:
dô wâren gar diu edeln kint
gelêrt, des si nu niht ensint.*

(WG 9197–200)

(Früher konnten alle Kinder lesen: Sogar die adeligen Kinder waren gebildet, was heute nicht mehr der Fall ist.)

Überaus deutlich wird die Bedeutung von Bildung für jene Herrscher betont, denen die Ungebildeten aufgrund ihres Geschmacks (*sensus*) folgen würden (cf.

⁴⁸ Soziale Positionen sind stets relational zu denken; zu den praktischen Voraussetzungen einer «Theorie von der Unentbehrlichkeit der Repräsentation» cf. Paravicini, Schlichtheit, S. 64, der in einem Vergleich des Auftretens von König Ludwig XI. und Herzog Karl dem Kühnen von Burgund eindrücklich aufzeigt, dass der Zwang zur Repräsentation bei ausreichend faktischer Macht (zum Teil deutlich) nachlassen kann.

WG 1723 ff.). Ohne dass Thomasin hier auf den Geschmack eingeht, wird in der erörterten Bedeutung der Nachfolge (in der *imitatio* bzw. *mimesis*, also in Anerkennung und *ère*) die enorme Relevanz der Macht deutlich, durch welche die Mächtigsten zwangsläufig zu Vorbildern werden. Da nimmt es nicht wunder, dass der Kleriker an der höchsten Stelle der weltlichen Hierarchie ansetzt, um die irdische Ordnung zu gewährleisten.⁴⁹ Kein König oder Fürst könne es sich demnach leisten, als ungebildet zu erscheinen und sein Land in Unordnung stürzen zu lassen. Ein König – so heißt es schon im 12. Jahrhundert bei William von Malmesbury –, der sich nicht für Bildung interessiert, sei nichts anderes als ein gekrönter Esel: *Rex illiteratus quasi asinus coronatus est.*⁵⁰ Wiederum illustriert der Tiervergleich, dass Bildung und Verstand den Menschen zum Menschen machen. Der König, der ohne Verstand regiert, der (gleich dem Vieh) nur seinen Sinnen folgt, trage – vom theoretisch-theologischen Standpunkt aus – ursächlich zur Unordnung in seinem Herrschaftsbereich bei. Zur Unterweisung der Adligen aber stehen den darum bemühten Klerikern bereits entwickelte lateinische Konzepte zu distinguierendem Benehmen, wie etwa *civilitas* oder *urbanitas*, die einen ethischen Verhaltenscodex umfassen, zur Verfügung.⁵¹ Diese Vorstellungen werden als *curialitas* oder *hövescheit* vor allem über die Weltgeistlichen, die Dienst an den großen Fürstenhöfen leisten, an den Adel vermittelt.⁵² Dabei ist der Erfolg relativ, denn innerhalb der feudaladeligen Elite führen nicht unbedingt Bildung und Benehmen zu Macht und Ansehen, sondern – ganz schlicht – Macht und durchaus Ansehen: Die Ehre, die einen Akteur handlungsfähig macht, resultiert innerhalb des Geburtsadels vor allem aus den Ressourcen, über die eine Herrscherfamilie verfügt (cf. hier Kap. II.C). Sobald aber einzelne Vertreter des Hochadels eine den eigenen Herrschaftsbereich übersteigende Funktion übernehmen (also z. B. König werden), geht es nicht mehr allein um die Macht, sondern auch um besondere Formen der Legitimierung. So lässt sich etwa aufgrund der Handschriften vermuten, dass Bildung bei der Legitimation hoher Positionen eine wesentliche Rolle spielt, dass sich jedoch in der Regel erst ab der zweiten oder dritten Generation einer Herrscherdynastie ein genuines, persönli-

49 Zu den Ambitionen der Geistlichen im Hinblick auf *eruditio*, *disciplina* und *correctio* bezüglich der laikalen Eliten cf. Jaeger, Entstehung.

50 William von Malmesbury: *Gesta regum Anglorum* (um 1120); zitiert nach Bumke, Kultur, S. 596. *Illiteratus* meint zumeist ungebildet, doch hatte diese Terminologie «ihre Schwächen», wie Bumke, Kultur, S. 607–610, darlegt. Cf. dazu auch Henkel, Litteratus.

51 Besonders Cicero formulierte eine wirkmächtige, differenzierte und urbane (also römische) Ethik des adeligen und höflich-höfischen Verhaltens, die – vielfach rezipiert – an die mittelalterlichen Intellektuellen vermittelt wird (Zotz, *Urbanitas*, S. 394).

52 Cf. Fleckenstein, Einleitung, S. 11; dazu Jaeger, Entstehung, pass., und Schmidt, *Curia*, zum Begriff *curialitas*. Aufgrund der Vermittlung rücken folglich Berater und Experten in den Fokus, wie Althoff, Kontrolle, oder Füssel/Kuhle/Stolz, Höfe, gezeigt haben.

ches Interesse an Büchern, Wissen und auch Dichtung nachweisen lässt.⁵³ Das deutet auf die Bedeutung von Praxis und Gewöhnung hin: Offenbar schlägt sich die Auseinandersetzung mit Gebildeten und den Anforderungen einer zunehmenden Schriftkultur in einem Wandel der (Urteils-)Möglichkeiten nieder. War es für den Vater noch ein großer, mit Mühen verbundener Schritt, trägt eine sorgfältige Erziehung der Kinder dazu bei, dass diesen der Umgang mit Wissen und Schriftlichkeit wesentlich leichter fällt – quasi in die Wiege gelegt wird –, dass sie daran schließlich *Geschmack* finden.⁵⁴

Bildung aber wird – als formale Differenz, Kapital und Bedeutung – natürlich in Abhängigkeit von den Überzeugungen verschiedener Akteure sehr unterschiedlich eingeschätzt. Die vereinzelt Klagen der Kleriker, dass die «literarische Ausbildung der adeligen Kinder in Deutschland als überflüssig oder gar als schimpflich angesehen würde»,⁵⁵ deuten darauf hin, dass der Status von Bildung (bzw. die damit verbundene Anerkennung) nur bedingt gewürdigt wurde. Dennoch zeigt sich – auch im Laufe der Geschichte –, dass dem kulturellen Kapital zunehmend Bedeutung beigemessen wird.⁵⁶ Nicht unwesentlichen Anteil daran dürfte der höfischen Dichtung zukommen, die Bildung und Wissen als erstrebenswert propagiert.⁵⁷ Im *Tristan* etwa wird schon der junge Tristan als vollendeter Höfling gezeichnet, der noch in höfischen Kreisen Aufmerksamkeit erregt. Als die Jagdgesellschaft nach dem *bast* und der von Tristan choreografierten Prozession nach Tintajol reitet (cf. hier Kap. III.B und VIII), registriert Marke die Erscheinung und achtet besonders auf Tristan, der sich mit einer überaus höflichen Begrüßung an den König wendet; Marke lässt daraufhin den soeben von Tristan belehrten Jägermeister zu sich rufen und befragt diesen nach dem Jungen, *des wort sô wol besniten sind* (Tristan 3276: «der so gut zu reden weiß»). Der Jäger antwortet:

*«à hërre, ez ist ein Parmenois
sô wunderlichen cûrtois
und alsô rehte tugentsam,*

53 Bumke, *Kultur*, S. 603.

54 Bumke, *Kultur*, S. 603; zur Differenz von erworbenem und geerbtem kulturellem Kapital cf. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 47 f. und 143–150.

55 Bumke, *Kultur*, S. 602.

56 Bei der Aufwertung von Wissen spielt nicht unbedingt das Wissen selbst die Hauptrolle (wie Oevermann, *Modell*, meint), sondern – ganz strukturell gedacht – das Wissen im Sinne von kulturellem Kapital, eingedenk der Bewertung der jeweiligen Wissensbestände.

57 Es darf nicht übersehen werden, dass ein Interesse an Bildung und Wissen der Förderung von Dichtung vorausgehen muss: Ohne die Anerkennung von Dichtung könnte kein Autor mit dem Abfassen eines Werkes beginnen. Dennoch wird die Dichtung nicht nur vom Mäzen rezipiert, wodurch die Inhalte – Anerkennung vorausgesetzt – über den Kreis der Förderer hinaus kommuniziert werden. Gegen Jaeger, *Patrons*, der in den Geistlichen proaktive Autoren sieht.

*daz ich's an kinde nie vernam,
und giht, er heize Tristan
und si sîn vater ein koufman.
in geloube ez aber niemer.
wie haete ein koufman iemer
in sîner unmüezekeit
sô grôze muoze an in geleit?
solt er die muoze mit im hân,
der sich unmuoze sol begân?»*

(Tristan 3277–88)

(«Herr, er kommt aus Parmenien. Von so vorzüglichem höfischem Wesen und so wohl-erzogen und gebildet habe ich noch niemals einen Knaben gesehen. Er sagt, er heiße Tristan und sein Vater sei ein Kaufmann. Jedoch glaube ich das nie und nimmer. Wie hätte ein Kaufmann jemals in all seiner Rastlosigkeit so viel Muße auf ihn verwenden können? Sollte der die nötige Ruhe finden, der so sehr in Ruhelosigkeit lebt?»)

Der Jäger, der selbst ein höfischer Mann ist (Tristan 2832: *ein höfscher man*), erkennt im vorgeblichen Kaufmannssohn einen höfisch erzogenen und gebildeten Jungen.⁵⁸ Gottfried stellt somit Erziehung, Bildung und Wissen als Grundlage höfischer Kultur dar. Das (mühevoll) angeeignete, rational begründete kulturelle Kapital zeichne die Adeligen aus. Es geht damit nicht um eine besondere Natur, sondern um die Überwindung des Natürlichen – nicht jedoch durch eine zweite, vermeintlich bessere Natur, sondern tatsächlich durch Kultur, durch Wissen, Bildung und Erziehung.⁵⁹ Nicht zuletzt fungiert dabei die Dichtung selbst als Mittel der Erziehung: Dort nämlich, wo sie Unterhaltung, Ruhm und Genuss übersteigen kann, beginnt die nützliche Unterweisung.⁶⁰ Das gilt auch – und gerade – für die weltlichen Herrscher, deren soziale Funktion als *bellatores* nicht vorgeschützt werden sollte, um der Auseinandersetzung mit Bildung und Dichtung vorzubeugen:

⁵⁸ Prinzipiell beschreibt der Jäger, was – nachweislich seit Aristoteles (Politik 1338a) – die Elite der Freien auszeichnet: die Verfügbarkeit von Zeit, um in der Muße (griech. *scholê*; lat. *otium*) das Verhalten zu bessern und dem Guten sich zu widmen. Auch Bourdieu betont den Aspekt der Zeit als Grundlage für den Erwerb vor allem kulturellen Kapitals (cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 440).

⁵⁹ Cf. Lutz, Schreiben.

⁶⁰ Bei aller gebotenen Vorsicht hinsichtlich der Funktion von Literatur zeigt sich doch, dass es Bemühungen gibt, Dichtung und Wissen zu propagieren – und zumindest in den Kreisen, die damit Umgang haben, zu loben. Es darf indes nicht übersehen werden, dass quasi eine Prädisposition für dieses Lob vorhanden sein muss, welches sich – trotz seiner Begründbarkeit – nicht durchsetzen könnte, gäbe es keine Anschlussmöglichkeiten. Zur Entstehung und Wirkung von Affinitäten bzw. «Wahlverwandtschaften» cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 373–378.

Denn weder schließt ritterliche Kampfkraft Bildung aus, noch schließt die edle Kenntnis von Literatur prinzipiell den ritterlichen Kampf aus. Für einen Fürsten aber ist die Verbindung von beidem so nützlich, so bekömmlich [...] daß ein Fürst, dessen Geist nicht durch die Kenntnis der Literatur veredelt ist, in einem nicht geringen Ausmaß unter seinen wahren Stand sinkt und quasi zu einem ungehobelten Bauern, ja sogar zu einem Tier verkommt.

(Philipp von Harvengt, Ep. 16, PL 203: 149B–C; zitiert nach Jaeger, Entstehung, S. 302)⁶¹

(Non enim scientiae fortis militiae praejudicat honesta scientia litterum, imo in principe copula tam utilis, tam conveniens est duram ut [...] princeps quem non nobilitat scientia litteralis, non parum degenerans sit quasi rusticanus et quodammodo bestialis.)

Aber auch das ist wohl ein Lob der Löblichen, denn ein Kämpfer ohne jedwedes Interesse an Literatur, da sollte man nicht zu naiv sein, lässt sich wohl kaum von Literatur überzeugen – allenfalls vielleicht von einem lesenden Kämpfer. Die Forderung nach Bildung nimmt sich somit aus wie das Streben nach einer Abgrenzung von den Bauern und anderen sozialen Schichten. Höfisches Benehmen aber resultiert nicht eigentlich aus dem Bemühen um die sogenannte «soziale Distinktion», die in der (mediävistischen) Forschung den Modellen von Bourdieu entlehnt wird, um die Funktion der kulturellen Formen zu erklären;⁶² bereits die faktische Macht unterscheidet die Adligen hinreichend von anderen Schichten – was traditionelles Geburtsrecht noch verstärkt. Die nachweisbare Argumentation hinsichtlich einer Unterscheidung des Adels (*nobilitas*) von den Bauern (*rustici*) darf demnach nicht als eigentliche Absicht verstanden werden. Als tatsächliche Motivation für das Bemühen um Bildung und höfische Erziehung lässt sich vielmehr die rationale, quasi selbstbezügliche Beschäftigung mit den richtigen und wahren Verhaltensformen und -normen nachweisen. Die Schwierigkeit bei der Bestimmung richtiger Verhaltensformen liegt jedoch in der Unmittelbarkeit praktischer Normen. Zuerst nämlich trägt der Geschmack (*sensus*) dazu bei, die soziale Ordnung zu erkennen. Aufgrund der Inkorporierung all dessen, was mit der eigenen Position verbunden ist, werden die anderen Akteure und ihr Verhalten, ihr Auftreten und ihre Erscheinung bewertet. Jede Sanktionierung von Übertretungen legt im Laufe von Erziehung und Ausbildung die bestimmenden Grenzen eines in Sozietät(-en) eingebundenen Individuums fest; Wertungen wie «richtig und falsch» oder (als regelrecht physische Reaktion auf Anerkennung und Ablehnung) «angenehm und unangenehm» bzw. (als sinnliche Urteile) «schön und hässlich» werden vom Geschmack bestimmt. Das sinnliche Urteilsvermögen wird, in dieser sozialen Prägung, bestimmend für das Weltverständnis der Subjekte: «Aus gesellschaftlichen Unterteilungen und Glie-

61 Zum «Blick auf das Leben eines Ritters» cf. auch Elias, Prozeß, Bd. I, S. 376–394.

62 Cf. Wenzel, Hören, S. 19; dazu hier Kap. III.C.2.

derungen werden das gesellschaftliche Weltbild organisierende Teilungsprinzipien», denn

[a]us objektiven Grenzen wird der *Sinn für Grenzen*, die durch Erfahrung der objektiven Grenzen erworbene Fähigkeit zur praktischen Vorwegnahme dieser Grenzen, wird der *sense of one's place*, der ausschließen läßt (Objekte, Menschen, Orte, etc.), was einen selbst ausschließt.

(Bourdieu, Unterschiede, S. 734)

Das im Sozialen geprägte, subjektive Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögen bestimmt somit die sinnliche Erkenntnis. In dieser weitgehend unbewussten Realitätsbestimmung kommen jene Erfahrungen und Wertungen zum Tragen, die in ihrer Summe als Ethos bezeichnet werden können.

In der mittelalterlichen Gesellschaft aber steht dem an die faktischen Ressourcen einer sozialen Gruppe gebundenen Ethos eine normative, auf konkretem Wissen und rationalen Prinzipien beruhende Ethik gegenüber. Die Bedeutung der Ethik im theozentrischen Weltbild ist dabei bedingt durch die notwendige Erkenntnis absoluter Wahrheiten. Daraus resultiert schließlich die Legitimität von Formen, die rational begründet werden können; gleichzeitig aber resultiert daraus auch – das erklärt die Spannungen innerhalb der höfischen Kultur⁶³ – eine extreme Konkurrenz zwischen Ethik und Ethos: Den sozial notwendigen Formen zur Bestimmung von Macht, Status und Anerkennung (Ehre), die mit dem sinnlichen Urteilsvermögen (sc. Geschmack, *sensus*) unmittelbar bewertet werden können, treten höfische Formen zur Seite, die von einer Bildungselite als richtig bestimmt werden. Differenzen ergeben sich damit nicht aus dem Bemühen um eine Differenzierung zwischen dem Adel und den niederen sozialen Schichten,⁶⁴ sondern – und darin liegt die Brisanz der höfischen Kultur – innerhalb ein und derselben sozialen Schicht, nämlich der Führungselite.

Die Dialektik einer normativen Ethik besteht jedoch vor allem darin, dass damit die für die soziale Orientierung entscheidenden Informationen innerhalb einer auf Status und Ehre beruhenden Machtelite überformt werden: Für einen Fürsten ist es wichtig, über seine nominelle Funktion hinaus den anderen Fürsten, seinen Untergebenen und dem König seine tatsächliche Handlungsfähigkeit zu demonstrieren. Allein die Anerkennung, die ihm durch die legitime Präsentation von Macht zukommt, ermöglicht ihm das erfolgreiche Agieren innerhalb einer mitleidslos jede Schwäche des Gegners zum eigenen Vorteil auszunutzenden,

63 Besonders eindrücklich zeichnen Elias, Prozeß, sowie Jaeger, Entstehung, ein Bild der höfischen Kultur zwischen «Zwang zum Selbstzwang», «Dämpfung der Triebe», *disciplina* und *dissimulatio*.

64 Gegen Wenzel, Hören, S. 19.

waffentragenden Herrscherclique.⁶⁵ Die etablierten Strukturen der Machtorganisation, die dieser dynastisch organisierten Gruppe inhärent sind, werden demnach durch die Vorstellung einer absoluten Wahrheit und die damit verbundenen praktischen Formen unterminiert: Die Formen des Handelns und Verhaltens, die auf Wissen und rationaler Rechtfertigung beruhen, führen genau dort zu Vereinheitlichungen und kommunikativen Verkürzungen, wo «die feinen Unterschiede» (Bourdieu) von eminenter Bedeutung sind. Die Regulierung des Handelns *sub specie moralitatis* führt dazu, dass der Geschmack die feinen Unterschiede gerade nicht mehr wahrnehmen kann: Wenn sich der Graf nicht anders verhält als der Fürst, der König oder der weltlich agierende Bischof – verschwinden jene distinkten Merkmale, auf die zu achten der Geschmack mehr oder minder mühevoll erlernt hat. Überspitzt könnte in dieser Perspektive formuliert werden, dass die höfische Kultur somit jene Unterscheidungen nivelliert, die in der Praxis zu wesentlichen Unterschieden führen; mit der Ethik wird im Grunde die Möglichkeit unterbunden, dass sich eine Sozietät durch Anerkennung hinsichtlich der faktischen Machtverhältnisse organisiert. Das Höfische kann insofern als eine Kulturleistung gelten, die Anerkennung durch Rechtfertigung und Gewohnheit durch Wahrheit ersetzt – oder zumindest darum bemüht ist. In jedem Falle muss die Einschätzung neu gelernt werden, wobei sich mit der Bildung indes zugleich eine neue Weltsicht eröffnet. Mit der Substituierung von Anerkennung wird der Machtelite allerdings das entscheidende Kriterium zur Bestimmung der Machtverhältnisse genommen und der soziale Agon durch gesetzte Formen reguliert bzw. gänzlich unterbunden.

Die Darstellungen explizit richtigen Verhaltens in der höfischen Gesellschaft können demnach richtiges Verhalten zeigen – oder *wahrhaft* richtiges: Die Unterscheidung von richtig und wahrhaft richtig lässt sich entsprechend in den normativ zu denkenden Texten der höfischen Dichtung nachweisen,⁶⁶ bleibt aber nicht auf das Verhalten beschränkt, sondern betrifft alle Aspekte des Lebens. Tristan etwa, der vor allem durch seine Bildung auffällt, wird kaum je – weder konkret noch topisch – in seiner physischen Erscheinung beschrieben.⁶⁷ Und in nur einer von gerade zwei Szenen wird Bezug genommen auf das im Grunde essenzielle Erscheinungsbild des jungen Adligen: Als Tristan zum Kampf mit Morold aufbricht (Tristan 6534–720), beschreibt Gottfried die Ausrüstung des

⁶⁵ Jaeger, Entstehung, S. 71 f.

⁶⁶ Richtig ist, was den Sinnen oder den Mächtigen gefällt, wahrhaft richtig, was rational begründet werden kann und von Kompetenten anerkannt wird. Zum historischen Prozess der Begründung dessen, was «besser» ist, cf. Elias, Prozeß, Bd. 1, S. 244, und in soziologischer Perspektive Bourdieu, Soziologie, S. 57–73.

⁶⁷ Einen Hinweis auf die physische Erscheinung (und Wirkung) gibt es, als Tristan, nachdem ihn die norwegischen Entführer ausgesetzt haben, auf Pilger trifft: Die betrachten den schönen, höfisch erzogenen Jüngling mit Bewunderung (Tristan 2745 ff.: sie betrachten *sine gebaerde und sine site / und sinen schoenen lip dâ mite; / siniu cleider, diu er an truoc*).

Helden, verliert sich aber nicht in der Beschreibung, sondern charakterisiert das Ensemble von Person und Gewand, überformt quasi die nachrangig gewordene sinnliche Präsenz durch die Betonung der inneren Einstellung:

*der man gezam dem rocke baz
und truog in lobes und èren an
vil mère danne der roc den man.
swie guot, swie lobebaere
der wâfenroc doch waere,
er was doch sîner werdekeit,
der in dô haete ane geleit,
kûme unde kûmeliche wert.*

(Tristan 6570–7)

(Der Mann gezielte dem Rocke besser und brachte ihm mehr Lob und Ansehen ein als umgekehrt der Rock dem Manne. Wie kostbar und rühmlich der Waffenrock auch war, er war doch der Würde dessen, der ihn angelegt hatte, bei Weitem nicht angemessen.)

Gottfried achtet in seiner Darstellung eher auf den Mann, weniger auf den Mantel.⁶⁸ Er ist sich dessen bewusst, dass Kleider zwar Leute machen – nicht aber unbedingt *ausmachen*: Die Schilderung von Pracht und Macht wird ersetzt durch eine Beschreibung höfischen Verhaltens und der entsprechenden Gesinnung. Verdeutlicht werde das durch die «symbolische Repräsentation» einer «ästhetischen Harmonie»,⁶⁹ also durch die Darstellung besonderer Qualitäten. Das richtige Auftreten sei substituiert durch eine Schilderung der wahrhaft richtigen Einstellung, und die Kleider symbolisierten die «Investitur des Seelenadels».⁷⁰ Materielle Präsentationen jedoch, die im Sozialen den Status eines Akteurs repräsentieren, sind *sub specie moralitatis* dieser Funktion beraubt – die Kleidung kann dem Wert eigentlich nicht gerecht werden. Die inneren Einstellungen, die sich nicht unmittelbar im Materiellen zeigen, müssen entsprechend aus der irgendwie zu eruiierenden Einstellung zum Materiellen abgeleitet werden. Die Art, die kostbare Kleidung zu tragen, muss entsprechend gelernt werden. Darin könnte wohl auch das Interesse des höfischen Publikums an solchen Beschreibungen gesehen werden.⁷¹ Es zählt somit nicht die Pracht der Kleider allein, sondern viel-

⁶⁸ Auch bei der Einkleidung von Paris im *Trojanerkrieg* zeigte sich eine Reziprozität, die nicht allein auf das kostbare Textil fokussierte. Cf. hier Kap. II.A.2.

⁶⁹ Kraß, *Kleider*, S. 185.

⁷⁰ Cf. Kraß, *Kleider*, S. 372.

⁷¹ Die Beschreibung der Kleidung vornehmlich auf den «historischen Zeugniswert[]» hin zu betrachten, wie Brügggen, *Kleider*, S. 11, vorschlägt, greift hier eindeutig zu kurz.

mehr, wer diese wie trägt. Das Haben tritt an dieser Stelle hinter dem (immerhin indirekt über das Haben kommunizierbaren) Sein zurück.

Deutlicher noch als bei Tristan zeigt sich die Bedeutung der Richtigkeit allerdings bei Isolde.⁷² Als diese sich zu einem wichtigen Anlass der Öffentlichkeit präsentiert,⁷³ wird ihre höfische Kleidung auf höfische Art und Weise beschrieben: Sie trägt Kleid und Mantel aus brauner Seide, geschnitten nach französischer Art (Tristan 10901 f.: *in dem snite / von Franze*). Gebunden ist das Kleid mit einem Gürtel, *der lac wol, / dâ der borte ligen sol* (Tristan 10907 f.: «wo der Gürtel liegen soll»). In der Länge ist das enganliegende Kleid so, *als iuwer ieglicher wil* (Tristan 10916: «wie ihr es euch wünscht»); der Mantel ist ebenfalls genau richtig, weder *ze kurz noch ze lanc* (Tristan 10921). Der Zobelbesatz ist so perfekt, als habe ihn die *Mâze* (die personifizierte «Abgemessenheit»)⁷⁴ selbst gefertigt (Tristan 10925), und dazu mit Hermelin ergänzt, *dâ diz bi dem sô wol gezimet* (Tristan 10934: «weil das überaus gut zusammenpasst»). Den Mantel schließt die Vornehme, *dâ man den mantel sliezen sol* (Tristan 10942: «wo man den Mantel schließen soll»), so dass man den Stoff und das kostbare Innenfutter nach Möglichkeit gut sehen kann. Gekrönt wird sie von einem kleinen goldenen Kranz, *alse er wesen solde* (Tristan 10964: «wie er sein sollte»). Die gut 100 Verse umfassende Schilderung von Isoldes Erscheinung, ihrer exklusiven Kleidung und ihres gesamten Auftretens (denn auch die Bewegungen folgen der *mâze*; Tristan 10989 ff.) heben nicht in erster Linie ab auf die Präsentation von kostbaren Stoffen, Pelzwerk, Schmuck und Gold, sondern stellen vor allem die Qualität des Präsentierens in den Vordergrund: Isolde *weiß*, wo der Gürtel liegen, der Mantel gehalten werden soll, sie *weiß*, wie lang der Mantel und wie «protzig» ein goldener Kranz sein darf. Sie präsentiert nicht das Gold, über das sie verfügt – was in

72 Cf. Kraß, Kleider, S. 189 ff.

73 Isoldes Vater hatte, da Irland von einem Drachen verheert wurde, die Hand seiner Tochter als Lohn für den potenziellen (zwingend adelig-ritterlichen) Drachentöter ausgesetzt (Tristan 8911–3). Tristan, der für Marke ohnehin um Isolde werben soll, kann den Drachen zwar bezwingen und schneidet – zum Beweis – die Zunge aus dem Maul des riesigen getöteten (Un-)Tieres (Tristan 9060 f.); vom Kampf und den noch immer giftigen Dämpfen der Zunge wird Tristan jedoch bei einer nahegelegenen Quelle ohnmächtig, so dass sich an seiner statt der ebenfalls an Isolde interessierte, weit weniger heldenhafte Truchsess des irischen Königs des Kopfes der getöteten Bestie bemächtigt (Tristan 9216). Isolde aber findet Tristan, der die Zunge als Beweis bei sich trägt, so dass die anmaßenden Ansprüche des Truchsesses, die er auf einem anberaumten Gerichtstag vorbringen möchte, widerlegt werden können. In diesem Rahmen tritt Isolde auf.

74 Dass in der höfischen Kultur die *mâze* eine der wichtigsten Tugenden ist (unter anderem mit den Bedeutungen «Maß, Mäßigung, Ordnung, Verhältnis»; cf. dazu Rücker, *Mâze*), zeigt die Grundlage der höfischen Ideale in der antiken Tradition: Die *scientia bene modulandi* wird ja bereits bei Augustinus als Grundprinzip der Ethik vorgestellt. Der *modus* bedeutet dabei «Maß, Maßstab, Mäßigung, Ordnung, Regel» oder auch «Art und Weise» (cf. Art. «modus», in: MGG).

einer auf faktischer Macht beruhenden Elite durchaus üblich wäre –, sondern das Gold in der richtigen Verarbeitung, in höfischer Angemessenheit. Nicht also der Mantel macht die Adelige aus, sondern die wahrhaft adelige, *richtige* Adelige präsentiert einen Mantel adäquat. Die Anerkennung bezieht sich nicht mehr auf die im Objekt präsentierte Macht, sondern in der richtigen, zu erlernenden Art, Objekte auf bestimmte Art und Weise zu präsentieren. Das setzt ebenso eine entsprechende Wertungskompetenz voraus wie das Wissen um die Bedeutung der Ethik, welche die Orientierung an den begründbaren Formen legitimiert.

Damit zeigt sich, dass sich auch in dem *Wie* des Präsentierens – in der Präsentation jenes kulturellen Kapitals, als das sich das Wissen um die *mâze* beschreiben lässt – feine Unterschiede zeigen können. Der Agon ist nicht aufgehoben, nur weil das Präsentierte durch die Art des Präsentierens reguliert wird: Gerade in der Funktion als kulturelles Kapital lässt sich auch Wissen noch in symbolisches Kapital umwandeln, unterliegt also den gleichen Prinzipien der Anerkennung wie das materielle Kapital.⁷⁵ Obgleich sich also auch die Ethik ausdifferenzieren, als kulturelles Kapital inkorporieren und mit Anerkennung (also sozialem Agon) verbinden lässt, gibt es einen wesentlichen Unterschied zum Geschmack: Was *sub specie moralitatis* differenziert, inkorporiert und anerkannt wird, ist und bleibt rational begründet und begründbar. Das, was im Sozialen weitgehend unbewusst bleibt – nämlich die Genese von Bedeutung –, wird hier auf eine bewusste, rational nachvollziehbare Grundlage gestellt, die diskursiv betrachtet werden kann.⁷⁶ Die Ethik ermöglicht eine bewusste Gestaltung der Welt und eine Bestimmung wahrer Schönheit – und zwar diesseits der im Sozialen unbewusst sich ausprägenden Wertsysteme. Dieser Wandel aber hat natürlich Konsequenzen für die höfische Kultur insgesamt, eine Kultur, die ganz explizit von der Natur unterschieden wird,⁷⁷ eine Kultur auch, die nicht unbedingt das Individuell-Subjektive in den Mittelpunkt stellt.⁷⁸ Die höfische Kultur unterscheidet sich nämlich – selbst dort, wo begründete Formen doch (sekundär quasi) mit dem Geschmack beurteilt werden – grundlegend von anderen Praxisformen durch den Bezug zu einer ausformulierten Ethik. Denn während die Kultur spä-

75 Die Vorstellung, dass Wissen von den sozialen Prozessen abstrahiert wäre, mithin von der sozialen Anerkennung unabhängig bestehen könnte, stellt eine Idealisierung dar, die Kraft und Vermögen (als individuelle und gesellschaftlich strukturierte Fähigkeit) nicht unterscheidet. Auch Wissen (im Sinne konkreter Wissensbestände) ist als kulturelles Kapital eingebunden in Prozesse strukturierender Anerkennung (gegen Oevermann, Modell).

76 Dazu eindrücklich Bourdieu, *Soziologie*, S. 125–158 («Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis»), bes. 139, wo es um ein «*kollektiv Unbewusstes*» geht.

77 Cf. Wenzel, *hove*, und die Argumentation von Thomasin in Buch VII des *Welschen Gastes*.

78 Selbstverständlich gibt es individuell-subjektive Aspekte in der höfischen Kultur, wie etwa Gerok-Reiter, Individualität, oder Ackermann, Spannungsfeld, aufzeigen; doch bleiben diese stärker eingebunden in größere institutionelle oder soziale Zusammenhänge.

testens seit der Aufklärung durch Wissenschaft, Ethos, Kunst und Ästhetik geprägt wird, deren rational und metaphysisch gedachte Qualität die Organisation der Gesellschaft entlang bestehender Machtverhältnisse legitimiert,⁷⁹ liegt der höfischen Kultur tatsächlich ein rationaler Diskurs zugrunde. Entscheidend – und überraschend vielleicht – ist somit, dass die Qualität hier nicht allein eine Kategorie des Unmittelbaren darstellt. Qualitäten, die durch eine tugendhafte Wahrnehmung (sc. *iudicium*) erkannt werden, haben eine ganz andere Bedeutung und Legitimität als jene, die bloß sinnliches Wohlgefallen auslösen, die – selbst wenn sie als richtig anerkannt sind – nicht begründet werden können: Diese Rationalisierung trägt entsprechend zu einem spezifischen Charakteristikum der hochmittelalterlichen höfischen Kultur bei, die sich als Heiligung der Welt von unten nach oben beschreiben lässt, als ein Weltbild des «Höher-Irdischen».⁸⁰ Das Irdische nämlich steht, sobald es rational begründet wird, nicht mehr wert- und bedeutungslos dem Himmlischen einfach gegenüber, sondern nähert sich – durch mannigfaltige Konzepte der Aufhöhung – dem Himmlischen an:

Der Abstand zwischen dem Irdischen und dem Überirdischen wird, zumal für die sozial Höherstehenden, unbemerktlich, aber nicht so, dass das Jenseitige zum Diesseitigen herabstiege, sondern vielmehr das Irdische sich hinaufbewegt zum Überirdischen: aus eigenen Kräften.

(Kaden, *Das Unerhörte*, S. 169)

Was im Frühmittelalter als Vergöttlichungen von Herrscherpersönlichkeiten oder Engelswerdungen singender Mönche stärker auf individuelle Heilserwartungen ausgerichtet blieb oder in den augustinischen und karolingischen Visionen vom Gottesstaat als Gnadengabe erscheint,⁸¹ wird hier systematisch auf die Kultur der feudaladeligen Elite übertragen: Es geht um die Reproduktion bzw.

⁷⁹ Selbst die rationale Untersuchung der Formen von Kunstwerken bleibt – solange diese nur an sich oder im Hinblick auf eine ästhetische Wertung untersucht werden – in die sozialen Prozesse und Machtverhältnisse eingebunden, da sie nicht auf die eigentlich sinnlichen Ursachen und Prinzipien der Klassierung reflektiert, wie etwa Bourdieu, *Soziologie*, S. 159–201, sie darlegt.

⁸⁰ Kaden, *Das Unerhörte*, S. 169. Mit Konzepten wie Medialität oder Auratisierung wird dagegen eher beschreibbar, dass «alles und jedes als Medium des Heils, des Göttlichen, des Transzendenten dienen [konnte]» (Kiening, *Medialität*, S. 332), ohne die Kultur dabei auf eine Zeichenhaftigkeit zu reduzieren. Cf. dazu auch Ragotzky/Wenzel, *Einführung*. Das Höher-Irdische aber erhält einen konkreten Wert durch die Aufwertung dessen, was es ist, nicht dessen, was es bedeutet bzw. vermittelt.

⁸¹ Kaden, *Das Unerhörte*, S. 169.

Aktualisierung der göttlichen *ratio* in den irdischen Formen.⁸² Dazu aber braucht es aufseiten der Rezipienten entsprechend *ars*, das heißt ein anwendbares, auf *scientia* beruhendes Wissen, die Formen in dem intendierten Sinne wahrnehmen, beurteilen und begreifen zu können. Diese Kompetenz kann zum einen die Gültigkeit der Präsentationen gewährleisten und zum anderen die Aufwärtsbewegung überhaupt in Gang setzen. Ganz ohne «Treibstoff» erhebt sich die Kultur schließlich nicht.⁸³ Der ethisch-rational überformte Geschmack, also die rational begründete Bedeutungsbildung auf der Grundlage von konkreten Wissensbeständen, lässt sich dann in ihrer Wirkmacht begreifen. Diese neue Art der Welt-sicht nämlich hebt das Analogie-Konzept des frühen Mittelalters als Orientierung geradezu auf und trägt dazu bei, dass Formen, die zuvor «von einer übergreifenden symbolischen Ordnung» getragen wurden,⁸⁴ selbst als Teil der Ordnung erfahren werden können. Es findet – regelrecht paradox – auf der Grundlage ethisch-rationaler Begründung eine De-Semiotisierung der Welt statt.⁸⁵ Damit aber wird weder der Bedeutungsgehalt der Welt verringert noch die Welt auf einen bloßen Materialismus reduziert: Einerseits nämlich wird die Bedeutung als Qualität konkreter Erscheinungen erlebbar, andererseits partizipiert die Qualität – als Ausdruck von Höher-Irdischem – unmittelbar am Himmlischen. Was vorher nur als Symbol oder Analogie betrachtet werden konnte, ist jetzt regelrecht geheiligt: Die kulturellen Formen werden nicht mehr nur als Verweis gedeutet, sondern tatsächlich mit spiritueller Energie aufgeladen. Die richtige Qualität, das heißt die Schönheit (auch die einer richtigen Handlung), bedeutet nicht mehr eine jenseitige, sondern sie *ist* jetzt diese jenseitige – im Hier und Jetzt, als Präsenz des Jenseitigen, als Höher-Irdisches.

Um diesen existenziellen Wandel in der Bedeutung zu beschreiben, könnte letztlich die Transsubstantiation (lat. für «Wesensverwandlung») eine nützliche Kategorie sein:⁸⁶ Der Begriff wird vornehmlich in der theologischen Diskussion der Verwandlung wesentlicher Eigenschaften in der Eucharistie (wörtlich «Danksagung», von griech. *eucharistéo*: «Dank sagen») verwendet, wo Wein und

82 Kiening, Medialität, beschreibt ähnliche Phänomene, wobei die kulturellen Formen im Rahmen der Aufwertung des Göttlichen nicht einfach vermitteln, sondern selbst geradezu göttlich werden.

83 Kaden, Das Unerhörte, S. 170, nennt zwar «Repräsentation» als eigentliche Ursache für die Schaffung von Neu- und Mehrwert; bezieht das aber nicht auf eine – in Wissen gegründete – Form der Bedeutungsbildung, sondern auf die spezifischen Formen der Macht- und Herrschaftsdemonstration durch die «Energiequellen» Bildkunst, Literatur, Musik.

84 Haug, Bemerkungen, S. 611.

85 Kaden, Das Unerhörte, S. 170, zur «Verringerung von Semiotizität» und Kiening, Medialität, bes. S. 330 ff., zum Konzept der Medialität.

86 Bei der Diskussion eines Vortrags, den ich 2014 im Rahmen eines Doktorandencolloquiums in Freiburg i. Br. gehalten habe, hat Prof. em. Burkhard Hasebrink den Begriff ins Spiel gebracht.

Brot in der Kommunion zu Blut und Leib Christi werden; durch den seit 1215 dogmatisch festgelegten Akt der liturgischen Weihe (Konsekration) ist Christus in Wein und Brot präsent.⁸⁷ Es geht darum, dass in der Weihe durch den Priester – durch die Zeremonie und die richtigen Worte – das jeweilige Brot und der tatsächlich gegenwärtige Wein in Leib und Blut *verwandelt* werden: Durch die Anlehnung an aristotelische Begrifflichkeiten wird beschrieben, dass die Substanzen in der Konsekration annihiliert und unter Wahrung der Akzidentien (sc. Aussehen, Geruch, Geschmack) in die Substanzen Leib und Blut Christi verwandelt werden.⁸⁸ In Anlehnung an das letzte Abendmahl, als Christus Wein und Brot unter den Aposteln verteilt und seinen Tod sowie die Erinnerung daran mit der Nahrungsaufnahme verbindet, indem er die Apostel zum Essen auffordert und sagt: «Tut dies zu meinem Gedächtnis» (1 Kor 11.24: *hoc facite in meam commemorationem*; cf. 1 Kor 11.23–34 und Mk 14.22 ff.), wird das zentrale Element der Heilsgeschichte in der Eucharistiefeier vergegenwärtigt.⁸⁹ Allerdings haben die Theologen schon im Mittelalter heftig diskutiert, welchen Status Brot und Wein tatsächlich haben: Dabei steht der Lehre der «Identität» von historischem und sakramentalem *corpus* jene der «Vermittlung» gegenüber, die – in Anlehnung an Augustinus – davon ausgeht, dass der eine im anderen repräsentiert werde. «Die Vermittlung geschieht [dabei] im Geiste, und im Geist ist die Anwesenheit Christi, seine Realpräsenz, gegeben, vermittelt über das Bild (*similitudo*), aber nicht als Materialisierung im Bild selbst».⁹⁰ Dennoch darf Repräsentation (*rem praesentem facere*) nicht mit einer tatsächlich objektiven Gegenwärtigkeit von Leib und Blut gleichgesetzt werden. Zwar ist Christus für den Gläubigen im Moment der Feier in Form von Brot und Wein präsent – eben aber nur für den Gläubigen: Ohne die Möglichkeit, die Transsubstantiation unmittelbar anzuerkennen – und zwar emotional, physisch spürbar und absolut präsent –, behalten Wein und Brot ihre Substanz, werden nicht in ihrem Wesen verwandelt. Die Eucharistiefeier trägt in der katholischen Gemeinde, in der *alle* umfassenden, durch die Taufe geschlossenen Gemeinschaft (cf. griech. *katholikos* für «das Ganze betreffen, allgemein»), dazu bei, im Moment der Präsentation von Wein und Brot nicht an Christus zu denken, sondern den Leib und das Blut des Erlösers zu sehen, zu kosten und – zu erleben. Dass sich die Transsubstantiation nun tatsächlich auf die höfische Kultur beziehen lässt, mag eine entscheidende, viel diskutierte Passage aus dem Prolog zum *Tristan* Gottfrieds verdeutlichen: Gottfried stellt durch die Beschreibung seiner Geschichte als «Brot der Lieben-

87 Art. «Abendmahl», in: RGG, Sp. 21 ff. Dazu Kiening, Körper, S. 13 (dort auch ein Verweis auf Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 4 f.).

88 Art. «Transsubstantiation», in: RGG, Sp. 539.

89 Zur Theorie, dem Wandel und der historischen Diskussion cf. Art. «Abendmahl», in: RGG.

90 Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 4.

den» eine «gewagte Analogie zur Verkündigung des Evangeliums» her.⁹¹ Die (fiktive) Geschichte der Liebenden – also von Tristan und Isolde – repräsentiert für die *edelen herzen* eine objektive, praktisch bedeutsame Realität, die lebendige Wirklichkeit;⁹² denn was von wahrer Liebe und Treue handelt,

[d]eist aller edelen herzen brôt.
hie mite sô lebet ir beider tôt.
wir lesen ir leben, wir lesen ir tôt.
und ist uns daz süeze also brôt.

Ir leben, ir tôt sint unser brôt.
sus lebet ir leben, sus lebet ir tôt.
sus lebent si noch und sint doch tôt
und ist ir tôt der lebenden brôt.

(Tristan 233–40)

(Das ist allen edlen Herzen wie Brot. Ihr Tod ist unsterblich. Wir lesen von ihrem Leben und ihrem Tod. Das ist angenehm wie Brot. // Ihr Leben und ihr Tod sind unser Brot. Dadurch bleibt ihr Leben lebendig, lebt ihr Tod; dadurch leben sie noch, obgleich sie doch längst tot sind. Und ihr Tod ist der Lebenden Brot.)

Was – selbst mit dem Brot als gesteigerter Substanz – für *ir aller werlte* ein Text bleibt, eine bloße, durchaus schöne Geschichte, wird den *edelen herzen* wirklich zu einem Lebenselixier.⁹³ Die Dichtung verweist nicht einfach auf Tugend, Ethik und Moral, sondern sie ist – wesentlich – tugendhaft, ethisch und moralisch. Dadurch läuft die Auseinandersetzung mit dem *Tristan* weder auf eine Nachfolge der Protagonisten (*imitatio*) hinaus noch auf eine bloße Aktualisierung ihrer Vorbildlichkeit im Lesen; das richtige Erzählen garantiert vielmehr die Aufwertung dessen, was erzählt wird. Es geht um die Legitimation des Erzählten durch die Form, hinter der nicht allein die literarische Tradition steht, sondern – wesentlich – ein ethisches Programm. Die Übertragung der Transsubstantiation auf

91 Cf. Huber, *Tristan*, S. 45; dazu Kellner, *Autorität*, S. 492–499, *Schöne*, Prolog, S. 175–181, und Tomasek, *Gottfried*, S. 135 f.

92 Cf. Lutz, *lesen*, der die Strategien aufzeigt, mittels derer der Autor seinen Text konstruiert, «um ihn in seinem Sinne lesbar zu machen» (S. 297) und einen meditativen Umgang mit dem Text anzuregen, der «ein im besten Sinn Vergnügen bereitzendes, ethisch qualifizierendes Gedankenspiel erlaubt» (S. 312), welches letztlich zur Wirklichkeit der *edelen herzen* werden kann.

93 Cf. *Todtenhaupt*, *Veritas*, S. 48. Kellner, *Autorität*, S. 495, spricht etwa von der «lebensspendenden Kraft», die im mit Memoria verbundenen Ritual liege – und zwar im kirchlichen Ritus ebenso wie im analog präsentierten Rezeptionsakt volkssprachiger Dichtung. Cf. dazu auch Tomasek, *Gottfried*, S. 131–134.

die höfische Kultur ist also weder nur analogiehaft noch blasphemisch zu verstehen.⁹⁴ Da hier zum einen die gleichen Mechanismen greifen, um die Formen mit einer Bedeutung aufzuladen, wie im katholischen Ritual, handelt es sich auch bezüglich der höfischen Kultur um eine faktische Transsubstantiation: Das Handeln und die verwendeten Objekte erfahren – für die höfisch gesinnten Akteure – eine Bedeutungsveränderung, die sich nur aus der modifizierten Wahrnehmung erklären lässt. Wer nicht höfisch gesinnt und gebildet ist, mithin nicht höfisch wahrzunehmen versteht, kann die gültigen Formen nicht (an-)erkennen, da der Geschmack zur Beurteilung nicht mehr hinreicht. Zum anderen aber geht es auch nicht einfach nur um eine Wesensveränderung im Säkularen, sondern tatsächlich um eine theologische Aufwertung vor dem Hintergrund christlicher Vorstellungen: Die höfische Kultur hebt sich nicht selbst als einfach höfisch über andere soziale Ordnungen, sondern sie bezieht ihren dem Alltag enthobenen Sonderstatus aus dem wesentlichen Bezug zu christlichen Idealen.⁹⁵ Gleichzeitig

94 Greifbar wird dieser Umschwung in der Entwicklung der *ars musica* ganz konkret etwa bei dem Pariser Theoretiker Johannes de Grocheio (14. Jahrhundert), der die weltliche Praxis höfischen Musizierens – von Paris als dem Nabel der Welt ausgehend – in die *musica ecclesiastica* integriert, die Summe aus *musica vulgaris* (auch *civilis*) und *musica composita* oder *menstrata* (De musica, S. 48). Die Kirchenmusik erhält dabei keine Bedeutung von unten, sondern sie liefert nach unten, was die praktischen Formen aufwertet: Ordnung, Maß und Wissen (Kaden, Das Unerhörte, S. 161). Was Könige, Fürsten und junge Adelige singen, gleicht – sobald richtig gesungen wird – einer paraliturgischen Weihe. Bezeichnend ist, dass dabei gerade jene Instrumente der Herrscher, die mit dem Ausweis von Macht verbunden sind – wie Pauken, Trompeten, Posaunen (cf. hier Kap. II.A.2) – keine Rolle spielen: Es geht um die Saiteninstrumente und das gesittete Musizieren. Dazu Fladt, Musikauffassung. Deutlich zeigt sich hier die Trennung von Gebildeten und Ungebildeten, da die komplexen Formen adeliger Mehrstimmigkeit nicht vor dem Volk, *coram vulgaribus*, aufgeführt werden sollten (De musica, S. 56): «Die Ungebildeten [nämlich] verstünden ihre Finessen nicht – vermutlich die simultane Übereinanderschichtung mehrerer Texte und die entstehenden changierenden Sinnbezüge [in der Motette des 13. Jahrhunderts] – und könnten mithin auch keinen Spaß aus ihnen beziehen» (Kaden, Das Unerhörte, S. 161, mit De musica, S. 56: *non animadverunt nec in eius auditu delectantur*). In der Motette des 13. Jahrhunderts – einer im Hochadel verbreiteten Gattung komplexer Mehrstimmigkeit – überlagern sich mitunter nicht nur verschiedene, gleichzeitig gesungene Texte, sondern sogar Sprachen. Die Sinnbezüge ergeben sich dabei weniger simultan, sondern eher aus spontanen Möglichkeiten auf verschiedenen Ebenen der Komposition: Dabei können bekannte Melodien mit einer bestimmten Information verknüpft werden, die wiederum im Zusammenhang mit einzelnen Wörtern, die in Lücken eines polyphonen Satzes komponiert werden, Bezüge eingehen usw. (Kaden, Musik, S. 27 ff.). Das jedoch als *theoretische Zementierung* «eine[r] ausdrücklich soziale[n] Distinktion im Musikleben» zu bezeichnen (Kaden, Das Unerhörte, S. 161), kann *sub specie moralitatis* nicht ohne Weiteres gelten. Die Theorie ist eher der Auslöser einer Veränderung der Praxis, kein bloßer Reflex. Es geht nicht um die nachträgliche Legitimierung, sondern um die theoretische Aufwertung und Veränderung der Praxis – auch wenn die entscheidenden Veränderungen bereits eingetreten sind.

95 Cf. Fleckenstein, Einleitung, und ders., Nachwort; dazu hier Kap. I.B.1.

aber hat die christliche Theologie – dort vor allem, wo sie die Ethik thematisiert – ohnehin einen Bezug zum Irdischen. Der neuplatonischen Theorie von der Zahlhaftigkeit des Geschaffenen etwa, wie sie von Augustinus verchristlicht und ins Mittelalter tradiert wird, ist die Aufwertung des Irdischen in gewisser Weise implizit: Zwar führt der Weg von der Wahrnehmung der Schönheit über das Erkennen der richtigen Schönheit über das Irdische hinaus zum Himmlischen; da aber im göttlichen Werk nichts der Schönheit entbehrt – «hinab bis zur niedrigsten Verderbtheit des Fleisches» (De mus. VI.XVII.56: *ad infimam carnis corruptionem*) –, kommt es vor allem auf die richtige Einstellung zum Irdischen an:

Aber diese Haltung, durch die sich die Seele unter dem Beistand ihres Gottes und Herrn von der Liebe zur niedrigen Schönheit losreißt, indem sie ihre gegen sie kämpfende Gewohnheit niederschmettert und vernichtet: Diese Haltung führt die beflügelte Seele, sobald sie siegreich in sich selbst und über die Mächte der Luft triumphiert, die ihr mißgünstig sind und sie behindern wollen, zu ihrem sicheren Grund und ihrer Festung: zu Gott, empor.

(De mus. VI.xv.50)

(Sed haec actio qua sese anima, opitulante Deo et Domino suo, ab amore inferioris pulchritudinis extrahit, debellans atque interficiens adversus se militantem consuetudinem suam, ea victoria triumphatura in semetipsa de potestatibus aeris huius, quibus invidentibus et praepedire cupientibus, evolat ad suam stabilitatem et firmamentum Deum.)

Obgleich die theoretische Konzentration demnach völlig auf das Jenseits gerichtet ist, geht mit der Theorie selbst eine Aufwertung des Irdischen einher: Durch die richtige Erkenntnis nämlich, die Gott als Ursache der Schönheit (an-)erkennen kann, werden wahrhaft schöne Erscheinungen quasi konsekriert. Allein der Modus der Wahrnehmung trägt dazu bei, die Differenz von schön und wahrhaft schön zu aktualisieren. Die Theorie ermöglicht zwar letztlich «nur» bzw. vorwiegend die Propagierung (und Legitimation) der richtigen Wahrnehmung; dennoch kann sie nicht von der Praxis, in die sie – vor allem über die ethische Bedeutung – so unweigerlich eingebunden ist, entkoppelt werden: Die theoretische Ergänzung des Geschmacks durch die Verpflichtung auf rationale Urteile bleibt nicht spekulativ, sondern wirkt – durch die konsequente Veränderung des Geschmacks allein schon aufgrund der Auseinandersetzung mit der Theorie – *zwangsläufig* in die Praxis zurück.

Sobald sich ein Akteur nämlich mit spezifischen Wissensbeständen befasst, verändert sich sein Normen- und Wertesystem grundlegend: Es geht nicht nur um neues Wissen, sondern immer zugleich um die neuen Differenzierungsmög-

lichkeiten.⁹⁶ Dennoch hat das begründete Wissen eine weitere Dimension, da der ethische Geschmack sich eben nicht unbedingt an sozialen Spitzenpositionen orientiert, sondern an durch Bezug zu christlichen Überzeugungen legitimierten Formen. Überhaupt «repräsentieren» die feudaladeligen Machthaber in ihrem ethischen Verhalten weniger soziale Positionen (das geht schon deshalb nicht, weil zuerst einmal der Geschmack durch die Ethik unterminiert wird),⁹⁷ sondern sie treten damit als Adelige auf und *werden* eigentlich erst dadurch zu Adeligen, weil sie eben nicht das sinnliche Urteil gelten lassen, sondern moralisch werten. Gerade die Vorstellung eines durch Bildung und Moral definierten Tugendadels zeigt sich damit in der praktischen Relevanz – fernab einer schmückenden Ideologie:⁹⁸ Es geht um die Aufwertung und die Legitimation (sc. Rechtfertigung) des Lebens und Handelns innerhalb einer theologischen Ordnung, die für die weltlichen Herrscher historisch spätestens dann maßgeblich wird, als das Wissen – nicht zuletzt mit der Gründung der Universitäten – eine neue Bedeutung erhält.⁹⁹ Das Prädikat tugendhaft aber ist mehr als nur konventionelles Epitheton, denn es aktualisiert in der Praxis das Wesen des Adeligen.¹⁰⁰ Wem das Attribut «tugendhaft» zugesprochen werden kann, weil er sich in den Augen einer kom-

96 Wer einen Text liest, bewertet folglich das Erzählen überhaupt, andere Texte und im Grunde jede andere Erscheinung anders, da sich mit der (bewerteten) Aufnahme des Wissens um den Text die Struktur der Wissensbestände ändert. Cf. dazu prinzipiell Bourdieu, Unterschiede.

97 Die unterstellte Intention sozialer Distinktion verfehlt somit gleich doppelt die höfische Kultur: Sind die Differenzen ohnehin Folge differenzierter Ressourcen, verfolgt die höfische Ethik das Ziel, das Verhalten gerade von sozialen Parametern zu abstrahieren.

98 Gegen Lubich, Tugendadel; cf. hier Kap. I.B.1.

99 Cf. Jaeger, *Envy*, S. 325 f., und ders., *Entstehung, oder Ehlers, Schulen*.

100 Bourdieu, *Unterschiede*, S. 49 f., beschreibt die Funktion der Titel im akademischen Bereich anhand aristokratischer Strukturen. In einer Analogie zeigt er, wie Haben in Sein transformiert wird: «Der ‹Bildungsaristokrat› ist *Essentialist*: die Existenz vermag er lediglich als Emanation der Essenz begreifen. [...] Der nämliche Essentialismus zwingt ihn auch, sich selbst aufzuerlegen, was seine Essenz ihm auferlegt – ‹Adel verpflichtet› –, sich selbst abzuverlangen, was kein anderer ihm abverlangen könnte, sich selbst als auf der Höhe seiner selbst, will heißen, seines Wesens, zu erweisen.» Das heißt, die erreichte Position innerhalb einer Struktur wird durch Titel nicht bloß zertifiziert, sondern im Grunde wird der Titel als Bestätigung einer Anlage (oder *Essenz*) betrachtet: Doktor ist nicht, wer materielles Kapital und Zeit in seine (Aus-)Bildung investiert hat – und dadurch Doktor *wird*, sondern dem im Grunde mit dem Titel bewiesen wird, dass er eigentlich prädestiniert *ist*. Mit dem erreichten Titel (oder Patent) geht somit eine Art der Konsekration einher, die letztlich allein auf dem Titel beruht: Während von Akteuren ohne entsprechende Patente (sc. Autodidakten) stets abverlangt werden kann, «den Beweis für ihre Fähigkeiten anzutreten, da sie nur sind, was sie tun», brauchen die Inhaber von Bildungspatenten «nur zu sein, was sie sind» (ibid., S. 48 f.). Diese Unterscheidung lässt sich als eine Statuszuweisung begreifen, der vornehmlich der Glaube an den bestätigenden Charakter des Titels zugrunde liegt. Gleiches aber gilt dann wohl für den Tugendadel.

petenten Sozietät als tugendhaft erwiesen hat, erhält – in Form von Ehre und Anerkennung – nun selbst die Möglichkeit (sc. Macht), andere zu beurteilen. Es ist somit die spezifische Ethik der Adeligen, die dazu beiträgt, aus dem Haben (Kapital, Wissen) ein Sein zu machen. Wichtig dabei aber ist, dass das Sein (die Essenz) durch Gewöhnung und Inkorporierung als ein «aus dem Haben nicht ableitbares Sein, eine *Natur*» erscheint;¹⁰¹ die faktischen Machtverhältnisse also, die auf diesen neuen Ressourcen beruhen, werden durch die Ethik entsprechend aufgewertet. Die Regulierung von Machtverhältnissen an sich würde nämlich auch das Ethos leisten; die höfische Ethik aber, die – ganz im christlich-theologischen Sinne – gerechtfertigt sein und rational begründet werden muss, erhält ihre außergewöhnliche, das Alltägliche übersteigende Bedeutung, da sie begründbar ist, rational bestimmt und damit – in christlicher Perspektive – besser als jede alternative Ordnung. Die höfische Kultur ist demnach, wie sie ist, weil sie für historische Protagonisten nur so sein konnte (und nicht anders). Der Geschmack, der die soziale Ordnung reproduziert und in der Interaktion der Subjekte den Wert kultureller Formen bestimmt, wird im Feudalzeitalter also nicht allein durch die faktischen Machtverhältnisse der Akteure, sondern vor allem durch die (praktischen) Bezüge zu einer ausformulierten, die Wertungen der Akteure verändernden und gleichzeitig legitimierenden Ethik bestimmt.

2. Das schöne Gedicht: *got unde der wertde gevallen*

Der ethische Geschmack, der sich vor allem in der Genese vom sogenannten «guten Geschmack» unterscheidet, hat mit der Aufwertung kultureller Formen eine ganz bestimmte, praktische Funktion. Doch hat die Umstrukturierung des Geschmacks durch begründete Wertungen oder konkrete Studien auch eine Kehrseite: Das Problem bei der Förderung höfischer Dichtung *sub specie moralitatis* etwa ist, dass die Qualität ethischer Dichtung mit einem allgemeinen Geschmack nicht mehr adäquat bewertet werden kann. Es geht nicht einfach um das sinnliche Wohlgefallen, sondern um wahre Schönheit und ethische Werte. Selbst der Ausweis von materieller Macht durch die Förderung eines Sängers (ohnehin durch das Ethos reguliert) tritt durch den Bezug zu Ethik und Moral noch weiter in den Hintergrund. Die Dichter präsentieren in ihren Werken somit nicht jene Schönheit, die in der Regel mit dem in der sozialen Interaktion strukturierten Geschmack (*sensus*) bestimmt und mit sozialen Positionen in Verbindung gebracht werden kann, sondern das spezifische Vermögen des Auftraggebers, die Qualität der Dichtung durch rationales Urteilen (*iudicare*) zu bestimmen. In der Praxis bedeutet das, dass die Dichter mit der Dichtung das Vermögen der Gönner präsentieren, zu wissen, was als wahrhaft schön gerecht-

101 Bourdieu, Soziologie, S. 60.

fertigt werden kann. Ohne eine regulierende Ethik fungiert der Geschmack im Raum wechselseitiger Wahrnehmung ganz unfehlbar als Organisator von Machtverhältnissen – und zwar in der Relationierung von Präsentation und Repräsentation: Das Handeln der Akteure reguliert sich in der Beurteilung der Ressourcen, die nämlich vom Geschmack ebenso beurteilt wie präsentiert werden (cf. hier Kap. III.C.2). Die Ethik allerdings, die die legitimen Werte *rational*, das heißt (weitgehend) unabhängig von den sozialen Bedingungen bestimmt, verunmöglicht bzw. verzerrt dieses Prinzip gegenseitiger Einschätzung. Zwar kann der Geschmack nach wie vor die Erscheinung und das Handeln eines Akteurs beurteilen – die Einschätzung aber wertet, wenn ihr nicht das notwendige Wissen um die legitimen Formen zugrunde liegt, zwangsläufig falsch: Da die Klassierung durch eine arbiträre Codierung von Formen und Qualitäten reguliert und ergänzt wird, geht die Wertung mittels Geschmack von falschen Voraussetzungen aus. Schönheit hängt zwar nach wie vor am Sozialen, ist aber (durch das Bemühen um die wahre Schönheit) in gewisser Weise davon abstrahiert, da die Bestimmung eigenen, rationalen Kriterien unterliegt. Aus dieser Abstraktionsleistung resultiert zwar einerseits die Aufwertung der Kultur(-güter), andererseits aber die Notwendigkeit, die neuen Bedeutungen – mithin die neue Art der Bedeutungsbildung bezüglich Schönheit, Kunst und sinnlicher Wahrnehmung – zu erlernen. Das wird dadurch verstärkt, dass die Tugendhaftigkeit des Gönners auf dem Spiel steht – und mit der Tugend die Legitimität aristokratischer Herrschaft, das Heil der christlichen Seele und letztlich sogar der Status als Mensch: Die Bedeutung der richtigen Qualität zielt ab auf transzendente Vorstellungen und Ideale. Zwar kann sich die im Sozialen notwendige Einschätzung und Anerkennung auch an die codierten Klassierungen anschließen; das aber setzt aufseiten der wertenden Akteure die Anerkennung und überhaupt die Kenntnis jener Codes voraus, die sich nicht ohne Weiteres im Sozialen erwerben lassen, die nämlich exklusiv an die Auseinandersetzung mit Bildung und Wissen gebunden sind.¹⁰² Aus der Diskrepanz von Macht und Ethik resultiert letztlich eine spezifische Spannung in der höfischen Kultur, die sich in der historisch nachvollziehbaren Veränderung kultureller Formen manifestiert.¹⁰³ Die Adelligen müssen einer-

102 Bei der Auseinandersetzung mit Bildung und Wissen kommt zum Tragen, was auch die *ars musica* als Lehrfach auszeichnet: Es sind nicht nur Inhalte, die vermittelt werden; schon die Beschäftigung mit dem Text selbst verändert die Normen- und Wertsysteme der Subjekte. Das Lesen eines Textes trägt dazu bei, mündlich überliefertes Wissen anders zu bewerten, das Lesen mehrerer Texte dazu, gute und schlechte Texte unterscheiden zu können etc. Denn jedes kulturelle Kapital, das sich ein Akteur aneignet, prägt den Geschmack (cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 366).

103 Rein theoretisch wäre die Kultur mit der rationalen Begründung festgesetzt; die Praxis aber verändert sich permanent – allein schon aufgrund historischer Wechselfälle, verschiedener Charaktere in den tonangebenden Kreisen und der strukturellen Veränderung durch jedes neue

seits um ihre weltliche Ehre bemüht sein, andererseits um ihre christliche Tugend.

Auch Walther von der Vogelweide beschreibt in einer Strophe die Spannung zwischen der faktischen Macht (mit der Verpflichtung, die Macht, um der Anerkennung und Handlungsfähigkeit willen [sc. Ehre], präsentieren zu müssen) und dem Anspruch der Ethik, die gerade von unmittelbarer Anerkennung abstrahieren *muss*. In der Reflexion auf richtiges Leben und Handeln findet Walther aber keine Lösung, *wie man zer welte solte leben* («wie man in der Welt leben soll»):

*deheinen rat kond ich gegeben,
wie man driu dinc erwurbe,
der keines niht verdurbe.
diu zwei sint ère und varnde guot,
daz dicke einander schaden tuot.
daz dritte ist gotes hulde,
der zweier übergulde.*

*die wolte ich gerne in einen schrin:
jâ leider, desn mac niht gesin,
daz guot und weltlich ère
und gotes hulde mêre
zesamme in ein herze komen:
stige und wege sint in benomen.*

(L 8.4, 8–20)

(Ich konnte aber keinen Rat geben, wie man drei Dinge erwerben könnte, ohne dass sie sich gegenseitig vernichten. Zwei sind Ehre und Besitz, die einander oft schaden; das dritte ist die Gnade Gottes, die weit wertvoller ist. Die hätte ich gern zusammen, allerdings kann es nicht sein, dass diese drei in einem Herzen sind: Dazu fehlt ihnen heute die Möglichkeit.)

Von der Zeitklage abgesehen – die darauf hindeutet, dass die gesellschaftliche Situation eine Vereinigung der drei Güter verhindert¹⁰⁴ –, zeigt sich deutlich die Diskrepanz zwischen weltlicher Ehre, Reichtum (der – als Profit – den Kaufleuten vorbehalten und adeligem Selbstverständnis gemäß ohnehin verpönt, obgleich notwendig war)¹⁰⁵ und Tugenden. Unter ungünstigen Bedingungen fällt es offenbar schwer, Ansehen, Macht und ethisches Verhalten miteinander zu ver-

Element. Zur Dynamik von Gesellschaft cf. historisch Elias, Prozeß, und prinzipiell Bourdieu, Unterschiede.

¹⁰⁴ In Zeiten politischer Wirren, die Walther hier beklagt, führe kein Weg die drei Güter in ein Herz; erst, wenn die äußere Ordnung (*fride und reht*) wiederhergestellt ist, könne sich der Zustand ändern und bessern (L. 8.4, 23). Walther bezieht sich hier – nicht explizit – auf die Machtkämpfe um die Krone im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation zwischen den Anhängern Philipps von Schwaben und Otto dem IV. zwischen 1198 und 1208, die das Königtum entschieden schwächen und im Kampf der Fürsten in einem regelrechten Bürgerkrieg eskalieren.

¹⁰⁵ Zur materiellen Grundlage feudaladeliger Herrschaft und den soziokulturellen Konsequenzen Elias, Prozeß, S. 84–96 und 132–230.

binden: Wer seine konkrete, politische Macht behaupten muss, kann sich die Regulierung durch eine nicht in gleichem Maße verbindliche Ethik nicht leisten – selbst wenn er dadurch sein Seelenheil aufs Spiel setzt und (wie Thomasin [WG 1723 ff.] sagt) als verwirrter Kopf die Glieder mit in Unordnung bringt. Und selbst Konrads Inszenierung der Gönner als jene *musici*, die in seiner Dichtung die wahre Schönheit erkennen würden, hebt damit an, dass im Allgemeinen krasse Verirrungen in der Anerkennung beklagt werden müssten, doch seien die Menschen

*an èren worden alsô blint,
daz si die wîsen ringe wegent,
die wol gebluomter rede pflegent,
diu schœne ist unde wæche.*

(Troj. 10–3)

(bezüglich öffentlicher Anerkennung so unachtsam geworden, dass sie die Verständigen nicht adäquat wertschätzen, die sich der richtigen Sprache bedienen, die wahrhaft schön und kunstvoll ist.)

Die wahre Schönheit, die von den *musici* erkannt werden könne, erscheint hier in einem äußerst gespannten Verhältnis zur öffentlichen Anerkennung (*ère*) und damit zur Handlungsfähigkeit der Herrscher. Da in der Ethik immer nur der ethische Wert aufscheint, nicht mehr der unmittelbar aus den faktischen Möglichkeiten abgeleitete, verschiebt sich die Wertung zwangsläufig zum Nachteil sozialer Positionen, die in keinem Bezug zur Ethik stehen. Die Spannung ließe sich allerdings auflösen, wenn die Ethik allgemein anerkannt und verbindlich wäre. Das Ideal der Gebildeten geht dabei von genau dieser Situation aus: Das Studium der *morâliteit* würde – so stellt sich das Ideal bei Gottfried dar – eigentlich dafür Sorge tragen, den weltlichen und den überirdischen Bereich zu versöhnen, denn

*ir lère hât gemeine
mit der werlde und mit gote.
si lèret uns in ir gebote
got unde der werlde gevallen.*

(Tristan 8010–3)

(ihre Lehre bezieht sich auf die Welt und Gott. Sie lehrt uns mit ihren Geboten Gott und der Welt zu gefallen.)

Es geht allgemein darum, im Handeln den Ansprüchen des Nächsten und Gottes gerecht zu werden. Die Klagen der Gebildeten, der Kleriker und Gelehrten zeigen aber, wie mühevoll es offenbar ist, die Anerkennung von faktischer Macht auf *morâlitéit* und Tugenden zu lenken. Nicht nur die Ausbildung in ethischem Verhalten ist schwierig – gleich im Prolog bemerkt Gottfried: *Hei tugent, wie smal sint dine stege, / wie kumberlich sint dine wege* (Tristan 38 f.: «Ach Tugend, wie unwegsam und mühevoll ist der Zugang zu dir»); das Problem ist vielmehr, dass die Anerkennung von Tugenden im sozialen Agon um Ehre und Anerkennung – in der Praxis also – weit weniger aussagekräftig ist als jene unmittelbar erlebte, sinnfällige Einschätzung der Macht durch den allgemeinen Geschmack. Die tugendhaften Adeligen können, weil ihre spezifischen Codes nicht aus der faktischen Macht sich herleiten, von unmoralischen, *unbescheidenen* Zeitgenossen nicht in ihrem eigentlichen Wert (an-)erkannt werden. Da die Anerkennung mittels des allgemeinen Geschmacks auf anderen Normen- und Wertsystemen beruht als der ethische, wird letztlich auch die entscheidende Handlungsfähigkeit tugendhafter Akteure falsch eingeschätzt. Die Klagen, wie sie etwa Konrad und Gottfried bezüglich falscher Ehrerweisungen formulieren, müssen – gerade in der durch Anerkennung organisierten Feudalgesellschaft – vor diesem existenziellen Hintergrund gelesen werden.¹⁰⁶

Die Orientierung an jener Anerkennung, die von Ungebildeten ausgeht, führt leicht ins ethische Verderben. Auch im *Tristan* wird diese Problematik – regelrecht programmatisch – von Gottfried gleich in den Prolog gesetzt: Zwar kann etwas (oder jemand) nur durch Anerkennung (*êre*) bestehen, denn *daz dinc z'unruoche gât / daz lobes noch êre niene hât* (Tristan 25 f.: «was weder Anerkennung noch Ruhm hat, das wird unbedeutend»); dabei darf man sich allerdings nicht auf das Lob von *ir aller werlde* verlassen:

*Ir ist sô vil, die des nu pflegent,
daz si daz guote z'übele wegent,
daz übel wider ze guote wegent:
die pflegen niht, si widerpflegent.*

(Tristan 29–32)

(Es gibt heute so viele, die es so halten, dass sie das Gute geringschätzen, das Schlechte aber würdigen; ihr Dafürhalten aber ist eher ein «Dagegenhalten».)

¹⁰⁶ Vor allem Konrad profiliert sich als Dichter eines wahrhaft guten *sancs* (cf. dazu die Einleitung und hier das Folgende). Zur Diskussion einer angemessenen, den Gebenden wie den Begabten ehrenden Belohnung von *kunst* und *sanc* cf. Ragotzky, *kunst*.

Die begründete Ethik der gebildeten, klerikalen Elite innerhalb eines theozentrisch-platonischen Weltbildes macht aus der Wahrnehmung jedoch eine rational begründete Wahrnehmung. Diese trägt dafür Sorge, dass die richtigen, die rational begründeten Formen und Werte anerkannt werden (können). Das wiederum heißt, dass die rationale Begründung von Formen, auf die in der Wahrnehmung geachtet wird, allein aufgrund ihrer Begründbarkeit als Wahrheit gelten kann. Es geht somit auch – bezüglich der Dichtung – nicht nur um Ethik (Richtiges) oder Genuss (Angenehmes), sondern um die richtige Qualität: Es geht um die Bewertung des Richtigen, Wahren und Guten (resp. des Falschen und Schlechten) diesseits der Hermeneutik. Es geht mithin auf der Produzenten-seite nicht um den Tristan-Stoff oder ein Buch, sondern um das richtige Erzählen;¹⁰⁷ auf der Rezipientenseite geht es dann um das richtige Urteil bezüglich des Erzählens, welches als unmittelbarer, in den Objekten bzw. Erzählungen vermittelter Ausweis von Tugendhaftigkeit, Frömmigkeit und aristokratischem Wesen gilt. Das Wesen aber, die Essenz richtigen Handelns, ist jener wahrnehmbare Wert, an dem andere Akteure ihr Handeln ausrichten. Gottfried beschreibt im Prolog diese prinzipielle Interdependenz zwischen Handlung und Anerkennung:

*Ère unde lop diu schepfent list,
dâ list ze lobe geschaffen ist:
swâ er mit lobe geblüemet ist,
dâ blüetet aller slahte list.*

(Tristan 21–4)

(Hochachtung und Anerkennung fördern die Kunst [sc. *ars* bzw. *scientia*],¹⁰⁸ wo Kunst zum Lobe taugt. Wo sie mit Lobpreis verherrlicht wird, da blüht sie in vielerlei Art.)

Was gut ist, setzt sich durch – die richtige Einstellung der Rezipienten vorausgesetzt.¹⁰⁹ Natürlich geht Gottfried dabei von absoluten Werten aus; sobald aber Bildungswissen (*list*) von Gebildeten (von guten Leuten) rezipiert wird, bestätigt

¹⁰⁷ Lutz, *lesen*, S. 297, betont, wie sehr sich der Autor Gottfried bemüht, den Rezipienten einen epistemologisch so gestalteten Text vorzulegen, «daß die[] Aneignung ihr Leben verändert».

¹⁰⁸ Mit *list* werden, obwohl ursprünglich nur «Gelernthaben» damit gemeint ist, historisch zunehmend (und also vielleicht auch schon bei Gottfried) die *septem artes* bezeichnet. Cf. Trier, Wortschatz, S. 310 ff.

¹⁰⁹ In diesem Sinne argumentiert auch Thomasin: *swer guotiu maer hoert oder list, / ob er danne unguot ist, / wizzet daz sîn übel und sîn nit / verkêrt daz guot zaller zît* (WG 7–10: «Wenn der, der gute Erzählungen rezipiert, selbst nicht gut ist, verkehrt sein Fehlurteil [wörtlich: sein Unheil und seine Missgunst] stets das Gute»).

sich diese Aussage: Die Wahrheit beginnt also tatsächlich mit zweien (Nietzsche) – wenn ihre Überzeugungen sich rational rechtfertigen lassen.¹¹⁰

Eine Aufwertung der Tugenden kann demnach diskursiv gelingen, muss aber in der Praxis aktualisiert werden. Die Sänger vermitteln deshalb das Ideal einer auf Bildung (und das heißt immer: auf ethischem Wissen und eigentlicher Gotterkenntnis) beruhenden Anerkennung. Dann nämlich wäre die Ehre der Adeligen legitim, dann auch würde die Kultur – nicht zuletzt sinnfällig – zur «Stabilisierung des gesamten Gemeinwesens» beitragen.¹¹¹ Mit der generellen Aufwertung der Kultur und des Verhaltens aber kann der Agon nicht nur legitimiert werden; gleichzeitig nämlich kommt dem ethischen Verhalten (als kulturellem Kapital) durch die Mühen der Appropriation eine Exklusivität zu, die – gerade im Geburtsadel – in einen legitimierenden Agon überführt werden kann: Höfisches Benehmen wird dadurch zum Ausweis von Tugend und Gottesfurcht, wird aber gleichzeitig – legitimiert durch den ethischen Hinter- bzw. Untergrund und regelrecht dialektisch – Mittel im Kampf um Anerkennung. Diese Ambivalenz ist nicht untypisch, sondern kennzeichnet die höfische Kultur generell, denn

[d]as Leben bei Hof führt bisweilen zu einer grotesken Umkehrung der Werte. Was immer man als jemandes Stärke erachtet, kann ihm genauso gut als Schwäche ausgelegt werden. Das Gute wird schlecht und das Schlechte gut. Alles läßt auch eine negative Interpretation zu, selbst die Tugend.

(Jaeger, Entstehung, S. 98)

D. Macht bestimmt die Moral

Für die feudaladelige Elite des hohen Mittelalters ist es vor dem Hintergrund normativer Ethiken entsprechend auch im Rahmen der Förderung von Dichtung und Gesang wichtig, auf die richtige Wahrnehmung zu achten (was geradezu als unumgänglich dargestellt wird): Es geht um die Überformung der Praxis durch eine Urteilskraft *sub specie moralitatis* – es geht aber im Grunde auch um die Implikation bzw. das Austarieren jener ethischen, von der gebildeten Elite formulierten Ideale in den praktischen Geltungskämpfen der Mächtigen. Das auf Wissen basierende Urteil dient dabei jedoch nicht nur der wahrhaft schönen Präsentation von materieller Macht und sozialen Positionen, sondern kann geradezu staatstragende Funktion übernehmen. Die Ethik erscheint hier regelrecht als Versuch oder Strategie, praktische und soziale Prozesse in eine stabile und rational

¹¹⁰ Nietzsche, Wissenschaft, Aphorismus 260.

¹¹¹ Die Formulierung nach Grocheio, *De musica*, S. 50: *ad conservationem totius civitatis*; cf. Kaden, *Das Unerhörte*, S. 160.

begründete Ordnung zu überführen.¹¹² Besonders beredt für das Bemühen um eine sozial stabilisierende Funktion von Ethik und Moral sind jene präskriptiven Kataloge, die konkretes Fehlverhalten aufzeigen und tadeln sowie ideale Verhaltensprogramme entwerfen und begründen.¹¹³ Die Funktion dieser Kataloge aber wird sehr unterschiedlich eingeschätzt. Norbert Elias etwa leitet seine Theorie zum Prozess der Zivilisation aus diesen Quellen ab, betrachtet die Texte jedoch als «Illustration eines realen Prozesses, einer Veränderung im Verhalten der Menschen selbst».¹¹⁴ Ungeachtet der Tatsache, dass in literaturhistorischer Sicht problematische Kurzschlüsse gezogen werden, die darauf zurückzuführen sind, dass sehr heterogene Quellen undifferenziert und ohne die Berücksichtigung des Eigenwerts nebeneinandergestellt werden,¹¹⁵ ist bereits der grundlegende Ansatz prekär: Da die Quellen beinahe ausnahmslos als unmittelbare Reaktion auf die sozialen Verhältnisse verstanden werden, kommt es zwangsläufig zu einseitigen Betrachtungen. Die Entstehung der höfischen Kultur kann deshalb nur als «Formalisierung des Verhaltens» (Rationalisierung) und «Distanzierung vom Körperlichen» (Erhöhung der Schamgrenzen) erklärt werden.¹¹⁶ Das resultiert jedoch aus dem Umstand, dass Elias die aus der Interpretation der historisch fassbaren Verhaltensweisen abgeleiteten Prinzipien zur Grundlage historisch-sozialer Prozesse erklärt: In der Rationalisierung einerseits und der Erhöhung der Schamgrenzen andererseits, die sich aus den Quellen ableiten lassen, werden im Folgenden die Ursachen historischer «Entwicklung» gesehen. Die Veränderungen der Zeit, etwa die Genese feudaler Herrschaftsstrukturen etc., werden derart mit den theoretisch abstrahierten Erkenntnissen verbunden und entsprechend als Ausdruck der Rationalisierung interpretiert. Das Schamgefühl aber, das – wie Elias selbst sagt – an ein Normen- und Wertesystem gebunden ist, an «Fremdzwänge»,¹¹⁷ kann sich nicht aus einem inneren Impuls verändern, denn es hängt kausal mit der Vorstellung von Sanktionen innerhalb der relevanten Öffentlichkeit zusammen. Um Scham zu empfinden, müssen sich zuerst die Normen ändern. Zwar geht Elias von wirtschaftlichen und sozialen Veränderungen (auch in der Organisation von Herrschaft) aus, die zu «längeren Aktionsketten» führen

112 Im normativen Anspruch sieht Haug, *Literaturgeschichte*, die eigentliche Funktion jener idealen Fürstenspiegel und Tischzuchten, die Elias, Prozeß, vorwiegend deskriptiv und, wie Jaeger, *Entstehung*, S. 30, anmerkt, als «Produkte dieses [Zivilisations-]Prozesses» versteht.

113 In diese Kategorie didaktischer Literatur gehören Fürstenspiegel, Hoflehren oder Tischzuchten. Cf. Art. «Lehrhafte Literatur», in: *LexMA*, sowie Elias, Prozeß.

114 Elias, Prozeß, Bd. 1, S. 224.

115 Cf. Haug, *Literaturgeschichte*, S. 607.

116 Haug, *Literaturgeschichte*, S. 605; cf. Elias, Prozeß, Bd. 1, S. 246.

117 Cf. Elias, Prozeß, Bd. 2, S. 409.

würden;¹¹⁸ die Verbreitung der Normen jedoch mit Freud (und dem Konzept des «Über-Ich») erklären zu wollen, psychologisiert jenen Aspekt, der eine grundlegende Funktion für die Organisation von Gesellschaft hat – nämlich die Anerkennung. Die Anerkennung schwebt jedoch nicht einfach über dem Sozialen, auf das sie bezogen werden könnte, sondern beides ist wechselseitig – und wesentlich – miteinander verbunden.

Die andere Funktion der Verhaltenskataloge erweist sich damit als weitaus plausibler: Es geht um den normativen Aspekt dieser Regularien. Haug deutet diese Funktion der Ethik in seiner kritischen Auseinandersetzung mit Elias' Zivilisationstheorie an: Im 12. Jahrhundert wird das sozial bzw. habituell definierte «richtig» klerikaler Autoritäten, dem eine Bestimmung durch Gewohnheit und Geschmack zugrunde liegt, namentlich von Abaelard heftig kritisiert. Die Kleriker bestimmen das richtige Verhalten (nicht anders als die weltlichen Machthaber) durch Anerkennung – gültig ist, was gilt.¹¹⁹ Dem setzt Abaelard nun die Forderung nach rationaler Begründung entgegen: Der schöne Schein garantiere nicht mehr die gute Absicht; die Wahrheit sei nicht (mehr) zwingend mit dem Offensichtlichen identisch.¹²⁰ Jene Wahrheit, die Platon – im Bestreben, die destruktive Kraft des Sophismus zu regulieren – ins Überirdische verbannt hatte, wird damit (wieder) der Diskussion ausgesetzt, allerdings *sub specie moralitatis*. Das Ideal eines integralen Konzeptes der Welt hat nach wie vor Bestand: Das Wissen bleibt demnach teleologisch, wird aber zu einem entscheidenden Faktor auch des (richtigen) Handelns – und damit der Macht. Es geht also um die Strategie der Legitimation, um Geltung und Handlungsfreiheit: Auf epistemischer Ebene stehen sich dabei Anerkennung und Rechtfertigung gegenüber.¹²¹ Die Anerkennung eines Sachverhalts hat andere Quellen als die Rechtfertigung. Wo bei der Anerkennung eine positive Wertung hinreicht, die etwa auf dem Bezug zu Erfahrungswissen, Autoritäten und praktischen Erwägungen beruhen kann, setzt die Rechtfertigung eine logische Begründung voraus. Die normierten Ethiken (Tischzuchten u. a.) lassen sich demnach als Reaktion auf die rationale Kritisierbarkeit als richtig empfundener Urteile verstehen. Der Zusammenhang von sinnlicher Wahrnehmung und dem quasi intuitiven Verständnis, der das integrale Konzept eines geordneten Kosmos prägt, löst sich mit dem kritischen Denken auf in eine Vielzahl spezieller Wissensformen;¹²² das Wissen prägt die Wahrneh-

118 Elias, *Prozess*, Bd. 2, S. 363. In diesem Sinne weist auch Soeffner, *Appräsentation*, S. 62, darauf hin, dass mit zunehmend komplexerer Verflechtung der Höfe miteinander und dem entsprechenden Verwaltungshandeln die Distanzen größer und Planungen längerfristig werden.

119 Brunner, *Bemerkungen*, S. 75.

120 Das anerkannte Schöne der klerikalischen Gemeinschaft konnte durch Analogie auf das Jenseits bezogen werden (cf. Eco, *Kunst*, S. 80 ff.); Abaelard kritisiert, etwa in seinen *Dialectica*, den Usus als nicht hinreichend begründet. Dazu Haug, *Literaturgeschichte*, S. 611.

121 Cf. Sandkühler, *Kritik*, S. 120; dazu hier Kap. I.B.2.

122 Haug, *Literaturgeschichte*, S. 610 f.

mung dann – sekundär – durch die je spezifische (Aus-)Bildung. Selbst das theoretische Wissen der quadrivialen Fächer – allen voran der *ars musica* – kann demnach gar nicht von der Praxis getrennt werden: Der ethische Anspruch, der grundlegend mit der rationalen Begründung *durch* Wissen (nicht *von* Wissen) verbunden ist, wird allein schon durch die Auseinandersetzung mit dem Wissen im Sinne von kulturellem Kapital in der Praxis relevant. Die höfische Kultur erweist sich in dieser Perspektive als Ergebnis einer Aufnahme eigentlich theologischer Prinzipien zur Aufwertung spezifischer Formen im Bereich weltlicher Herrschaftsdarstellung. Es geht um die (Be-)Gründung von Macht in Wissen.¹²³

Die historischen Quellen bezeugen somit vor allem die Relativität dessen, was «schöne und feine Sitten» letztlich faktisch ausmacht: Es geht um die Bedeutung bestimmter Werte in einer spezifischen sozialen Gruppe. Die Bedeutung nämlich fällt immer wieder zurück auf die (permanent sich wandelnden) Machtverhältnisse. Wenn der Mönch, Klosterschulleiter und Biograf Herbord von Michelsberg den Bischof Otto von Bamberg, einen mächtigen Weltgeistlichen, im 12. Jahrhundert durch *elegans et urbana disciplina* charakterisiert, geht er zwar davon aus, dass dieser «nichts Unschickliches [*indecens*], Ungereimtes [*ineptum*] und Unehrenhaftes [*inhonestum*] duldet, weder in Speise und Trank noch in der Rede, den Gebärden oder der Haltung des Körpers»;¹²⁴ die Charakterisierung anhand abstrakter Adjektive verdeutlicht dabei, dass es nicht darum geht, *was* gemacht wird – auch der Bauer isst und trinkt, spricht und gebärdet sich –, sondern *wie* es gemacht wird. Angesehen und legitim aber ist das nur innerhalb jener Sozietäten, die solche Formen und Qualitäten (an-)erkennen und positiv bewerten können (und wollen). Von daher kann gerade nicht davon ausgegangen werden, dass sich bestimmte Qualitäten und Normen aus eigener Kraft durchsetzen. Zwar begründet Jaeger, in enger Auseinandersetzung mit Elias, die Übernahme der geistlich-intellektuellen Ethik in der weltlichen Elite mit der Einsicht der Individuen in den offensichtlichen Wert solcher Normen:

Der Außenstehende bemerkt, daß hier Regeln operieren, die er als höherstehend und als menschlicher erkennt. Und dieser Umstand macht bis zu einem gewissen Grad die Übernahme höfischer Umgangsformen auch durch den höheren Adel verständlich. Was diese Adligen zur Übernahme einer höfischen Lebensweise brachte, war die klare Einsicht in

¹²³ Erst tritt das Begründbare natürlich in Konkurrenz zu als evident Erachtetem, bis es – durch die Begründung legitimiert, durch Legitimation anerkannt und durch Anerkennung habitualisiert – selbst als evident angesehen wird. Zur Habitualisierung Bourdieu, Soziologie.

¹²⁴ Zotz, *Urbanitas*, S. 404. Die Passage lautet im Original: *elegantis et urbanae disciplinae praerogativam habebat, ita ut nichil unquam indecens aut ineptum inhonestumve quid in cibo aut potu, sermone, gestu vel habitu admitteret* (Episcopi, Lib. II.16).

die Überlegenheit dieser Sitten, nicht die Tatsache, daß sie es irgendwie als Vorteil empfanden oder immer deutlicher merkten, daß es wohl im eigenen Interesse lag.

(Jaeger, Entstehung, S. 286)

Eine solche Bewertung historischer Wertsysteme auf der Grundlage eines (ebenfalls nur historischen) Wertsystems aber verabsolutiert die Regeln und Umgangsformen: Ohne auf die Bedeutung von Wertsystemen zu reflektieren, objektiviert sich das System vom Blickwinkel des Beschreibenden aus zwangsläufig. Die Objektivität verdankt sich dabei lediglich der Stabilität einer Position *innerhalb* des Wertsystems. Die Bewertung der höfischen Kultur vom Standpunkt humanistisch gebildeter Wissenschaftler aus erweist sich dann zwangsläufig als «eine Art praktischer Beherrschung des Klassifizierens und rangspezifischen Einordnens, die mit einer wissenschaftlich fundierten Aufstellung eines zugleich kohärenten und der gesellschaftlichen [bzw. *historischen*] Realität entsprechenden Ordnungssystems nichts gemein hat». ¹²⁵ Jaeger fällt es hier offenbar schwer, ein Wertsystem, das außerhalb humanistischer Werte liegt, als gültiges Wertsystem zu erkennen bzw. anzuerkennen. Von dieser Vorstellung aus wird es allerdings – weil diese Werte so weit inkorporiert sind, dass sie als zweite Natur (und Grundlage auch der Bewertung historischer Phänomene) gar nicht mehr ins Bewusstsein treten – geradezu unmöglich, «sich im Rahmen dieses [historischen] Klassifikationssystems selbst zu situieren». ¹²⁶ Was Bourdieu für die Gesellschaft und die gesellschaftliche Struktur beschreibt, in der ein Akteur Positionen und Wertigkeiten nur in Abhängigkeit von seiner eigenen Position und mittels der ihm zur Verfügung stehenden Wertsysteme bestimmt, gilt gleichsam in historischer Perspektive: Historisches Verhalten wird – solange es nicht *prinzipiell* erfasst wird – als *Art des Verhaltens* aufgefasst und (zwangsläufig) entsprechend den dem Beobachter verfügbaren Kategorien zur Bewertung von Verhalten erfasst.

Wo Elias (wie auch Jaeger, der ihm prinzipiell folgt) die höfische Kultur aus dem abzuleiten versucht, was Bourdieu als autopoietisches Prinzip zur Organisation gesellschaftlicher Ordnungen auf der Grundlage faktisch bestehender Machtverhältnisse beschreibt, greift eigentlich die Logik einer rational begründeten Ethik, die mit der Strategie der Rechtfertigung in regelrechte Konkurrenz tritt zur Legitimation sozialer Praktiken aufgrund bloßer Anerkennung. ¹²⁷ Die Zivilisationstheorie kann die Ethik, wie sie etwa den Tischzuchten zugrunde liegt, entsprechend nur in einer Funktion denken – nämlich als Beschreibung der Praxis (deskriptiv): Dadurch aber fällt eine Kultur, die sich zwar *sub specie moralitatis*

¹²⁵ Bourdieu, Unterschiede, S. 736.

¹²⁶ Bourdieu, Unterschiede, S. 737.

¹²⁷ Bourdieu, Unterschiede, zeichnet in soziologischer Präzision nach, was Elias, Prozeß (und in direkter Nachfolge Jaeger, Entstehung), psychologisch gedeutet hat.

ausprägt, die aber vom modernen Verständnis her nur aus einer Eigengesetzlichkeit heraus erklärt werden kann, zwangsläufig auf Ursachen zurück, die an die jeweilige Interpretation – mithin die bezüglich der Formen und Strukturen je spezifisch aufgeworfene Fragestellung – gebunden sind. Der Versuch einer Herleitung der theoretisch begründeten Kultur aus den praktischen Prozessen muss zwingend zu einem Paradox führen, da die eigentliche Ursache zur Folge einer quasi unsichtbaren Ursache erklärt wird: Elias beschreibt nicht die Zivilisation, sondern konstruiert sie aus einem spezifischen Verständnis von Ursache und Wirkung, da die Zivilisierung (mit Rationalisierung und Distanzierung) konzeptuell eine Leerstelle füllt, wo eigentlich keine ist.¹²⁸ Es geht nicht um Prozesse, die aus sich heraus wirksam sind und anschließend den Gesetzmäßigkeiten sozialer Anerkennung folgen würden;¹²⁹ der Impetus verdankt sich vielmehr einer Ethisierung und Rationalisierung des Handelns, die aus einer intellektuellen Kritik traditioneller Gewohnheiten resultiert. Elias verkennt damit die spezifische Logik ethisch-rationaler Legitimationen, die sich von denen sozialer Anerkennung insofern unterscheiden, als sich die Anerkennung spezifischer Formen nicht aufgrund sozialer Machtverhältnisse um gewisse «Kristallisationskerne» herum konzentriert,¹³⁰ sondern durchaus aufgrund logischer Überzeugung. Gleichzeitig aber wird die Bedeutung sozialer Prozesse bei der Gestaltung von Kultur prinzipiell entwertet, da ihnen ihr ordnungsstiftendes, legitimierendes Potenzial im Grunde abgesprochen und der Wandel vermeintlich höheren Prinzipien unterstellt wird: Von der Warte des Humanisten aus, der sich auf der sicheren Seite der Zivilisation sieht, erscheinen alternative Entwürfe von Kultur dann natürlich schlicht barbarisch und regelrecht erlösungsbedürftig;¹³¹ eine Gesellschaft wäre erst zivilisiert, wenn sie die rationalen Formen (an-)erkennen würde, wobei die Anerkennung demnach nicht eigentlich als genuines Ordnungsprinzip fungieren, sondern nur eigentlich *unterhalb* des Sozialen ablaufende Prozesse regulieren würde. Eine solche Begründung erliegt jedoch dem Trugschluss einer absoluten, ahistorischen Wertigkeit der Werte: Das höfische Verhalten – das sich auch nur zum Teil aus den Strukturen am Hof ableiten lässt¹³² – zeichnet sich (vom humanistischen Standpunkt aus betrachtet) zwangsläufig durch eine vorbildliche Humanität aus und tendiert zu Rationalität und Triebregulierung; implizit wird

128 Zu einer mediävistischen Kritik an Elias cf. Haug, Literaturgeschichte, oder Schnell, Einleitung, sowie zu einer grundsätzlichen Kritik in ethnologischer, kulturhistorischer Perspektive Duerr, Mythos.

129 Elias, Prozeß, Bd. 1, S. 245, spricht zwar von den «tonangebenden Kreisen», geht aber davon aus, dass diese zuerst psychologisch sich verändern würden, womit sie höheren Prinzipien unterworfen wären, ohne je selbst auf diese Einfluss nehmen zu können.

130 Hier ist der Soziologie Elias, Prozeß, Bd. 1, S. 248, nah bei dem, was Bourdieu später präzise ausarbeiten wird.

131 Cf. Jaeger, Entstehung, S. 286.

132 Gegen Jaeger, Entstehung.

damit der vorausgehenden Kultur der kriegerischen Elite – die ihrer eigenen Wertigkeit verpflichtet ist – jedwede Ordnung abgesprochen. Der vermeintliche Zivilisationsschub im hohen Mittelalter erscheint aber nur dann als solcher, wenn die vorausgehende soziale Ordnung nicht als Ordnung begriffen wird. Zweierlei spricht jedoch gegen die Entstehung einer vom Unzivilisierten abgehobenen Ordnung erst mit der höfischen Kultur: Zum einen lassen sich im feudaldeligen Ethos zahlreiche Spuren bereits antiker Ethiken ausmachen, die darauf hindeuten, dass die Ursprünge dieses «zivilisierten» Verhaltens weit vor dem 11. und 12. Jahrhundert liegen. Die mittelalterliche *curialitas* (mhd. *höfischeit*) ist vorgeprägt in lateinischen bzw. regelrecht *römischen* Konzepten wie *urbanitas* und *civilitas*. Während *urbanitas* (lat. für «feines Benehmen, Stadtleben») konkret auf städtisches Verhalten bzw. *die* Stadt schlechthin Bezug nimmt (und damit die Normen der römischen Elite absolut setzt),¹³³ ist mit *civilitas* (lat. für «Freundlichkeit, gutes Benehmen») Bezug genommen auch auf *civicus* (lat. für «gut gesinnt, zuvorkommend, bürgerlich und politisch»). Damit aber schließt *civilitas* an jene Vorstellungen an, die der aristotelischen Definition des Menschen als *zōon politikón* zugrunde liegen: Es geht um das gesittete Verhalten in der Gemeinschaft der *polis*, dem antiken griechischen Stadtstaat – mit allen damit verbundenen, nicht zuletzt aus den faktischen Bedingungen resultierenden Regulierungen des Lebens. Wer nicht städtisch sich zu benehmen weiß (bzw. politisch), ist das Gegenteil: ist *nicht* städtisch, also ländlich bzw. bäurisch (lat. *rusticus*). Unzivilisiert hieße demnach nur, sich nicht gemäß den Normen der Stadt zu benehmen, nicht aber, gänzlich ohne Normen zu handeln.¹³⁴ Zum anderen organisiert sich Gesellschaft überhaupt – unabhängig von «Rationalisierung» und «Triebregulierung» im Rahmen der höfischen Kultur – nach bestimmbareren Gesetzmäßigkeiten: Die neuen, dem humanistischen Ideal näheren Formen dürfen nicht über die Ordnungsleistung der frühmittelalterlichen oder noch der stammesgeschichtlichen Kultur(-en) hinwegtäuschen. Elias beschreibt das Prinzip sogar ganz konkret – nur eben exklusiv für die höfische Elite: Status und Ansehen hängen von der Anerkennung (sc. Meinung) der anderen (zu ergänzen wäre: relevanten) Akteure ab.¹³⁵ Die Gesellschaft organisiert sich demnach immer in Abhängigkeit von bestimmten Vorstellungen, Normen und Werten. Diese aber

133 Gerade in Bezug auf *urbanitas* darf nicht übersehen werden, «daß in der Antike *urbanus* / *urbanitas*, vornehmlich bei Cicero [...], in besonderer Weise auf die *urbs* schlechthin, nämlich Rom, bezogen war» (Zotz, *Urbanitas*, S. 394). Die Normen, die hier entwickelt werden, verdanken sich somit den konkreten Bedingungen in einem historisch, geografisch und soziologisch präzise definierbaren Raum.

134 Elias ist bei seiner Erklärung der Entstehung der höfischen Kultur der begründenden Rhetorik einer Elite erlegen, die nicht eigentlich Ordnung dort durchsetzt, wo Unordnung herrscht, sondern die ihre Ordnung zur Norm erklärt, die ihre Normen gegen bestehende, alternative Normen durchsetzt und die das ethisch, rational bzw. rhetorisch begründen kann.

135 Elias, *Prozeß, pass, oder ders.*, *Gesellschaft*, S. 166–169, am Beispiel des englischen Adels.

setzen sich wiederum nur in weitgehender Abhängigkeit von den bereits bestehenden Machtverhältnissen durch. Faktisch aber gibt es direkt nachvollziehbare, konkret verhandelte Einflüsse auf die Gesellschaft: Jene Quellen nämlich, denen Elias allein deskriptiven Status zugesteht. Wird deren normativer Charakter (an-)erkannt, lässt sich viel eher eine Ursache bestimmen, die das Verhalten nachhaltig verändern konnte.¹³⁶ Die Entstehung der höfischen Kultur bzw. die «Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes» (Untertitel Bd. 1) ist somit nicht, wie Elias annimmt, unmittelbar an die sozialen Prozesse bzw. die «Wandlungen der Gesellschaft» (Untertitel Bd. 2) zurückgebunden, sondern erklärt sich auch aus den – unabhängig vom Sozialen – geltenden «Eigengesetzlichkeiten des Denkens».¹³⁷

Diese Eigengesetzlichkeit aber, das gilt es unbedingt zu bedenken, ist zwar vom Sozialen relativ unabhängig, doch fällt sie – gerade in der praktischen Aktualisierung einer normativen Ethik – unweigerlich in die Prozesse der Praxis zurück: Die Bestimmung von richtig und falsch geht in der Praxis nämlich von den Akteuren aus, die sich der Anerkennung anderer, relevanter Akteure sicher sein können und somit von ihrer sozialen Spitzenposition aus (eingedenk der Konkurrenz um diese Position zumindest *zeitweise*) Normen und Werte dekretieren können. Die Ethik, besser: das Ethos einer Sozietät ist damit jedoch an jene Machtverhältnisse geknüpft, die innerhalb der jeweiligen Sozietät bestehen und von den Akteuren in ihren Wertungen reproduziert werden;¹³⁸ gleichzeitig aber beeinflussen die Akteure selbst (durch ihr Handeln und ihre Überzeugungen) die Struktur jener Normen, nach denen die Anerkennung verteilt wird. Durch die Reproduktion der Möglichkeiten in den Wertungen stabilisiert sich das eigentlich permanent zur Verhandlung ausgesetzte Ethos im Grunde selbst. Sobald sich jedoch eine normative Ethik über den Prozess der Stabilisierung legt, wird dieser nicht einfach nur reguliert, sondern – durch die Begründung – in das Bewusstsein der Akteure gerückt: Da es wichtig ist, um der Anerkennung willen jene Begründungen zu beherrschen, die das entsprechende Urteil legitimieren, verändern sich die Wertungen zwangsläufig. Es ist nicht einmal nötig, jedes Urteil tatsächlich zu begründen. Da die Appropriation der entsprechenden Begründungen das kulturelle Kapital faktisch modifiziert bzw. bereichert, ändern sich zwangsläufig die Normen- und Wertsysteme, mithin jene Wertungen, die auf der Struk-

136 Dass sich spezifische Formen nicht allein aus einer rationalen Begründung herleiten lassen, sondern – aufgrund spezifischer Möglichkeiten – in einer gebildeten Elite ausgeprägt werden (können) und aufgrund der Tradition legitimiert sind, ändert nichts am Prinzip ihrer Durchsetzung aufgrund einer theoretisch begründeten Legitimation. Zur Ausprägung spezifischer kultureller Formen in Abhängigkeit von den Möglichkeiten sozialer Gruppen cf. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 362–367.

137 Haug, *Literaturgeschichte*, S. 611.

138 Bourdieu, *Unterschiede*, S. 373 f.

tur der Ressourcen beruhen. Das eigentliche Wissen (in der *ars musica* also die Intervallverhältnisse, überteilige und vollkommene Proportionen, die Differenzierung der *musica* in *instrumentalis*, *humana* und *mundana*) ist somit eine Sache der Theorie und der Spekulation, der Berechnung und des Verstandes; als Strukturelement des kulturellen Kapitals aber bestimmt dieses Wissen zum einen die Bewertung von Gegenständen (auch solchen, die eigentlich nicht durch das Fach abgedeckt sind) und zum anderen die Legitimität der Urteile desjenigen, der sich dieses Wissen angeeignet hat: Der Verweis auf das Studium (und erst sekundär die Erklärung aufgrund der Studieninhalte) kann einem Urteil eine unwiderlegbare Überzeugung verleihen – die Anerkennung des Studiums vorausgesetzt.¹³⁹ Ohne den Resonanzraum, der sich aus der Anerkennung (zumindest: der potenziellen Anerkennung) relevanter Akteure ergibt, blieben die Bemühungen um die Normen einer theoretischen Ethik ohne Nachhall.

Der Adel aber nimmt letztlich eine Ethik an, die auf abstrakten, rational begründeten Werten und Normen beruht.¹⁴⁰ Die Übernahme darf jedoch nicht nur auf inhaltlicher Ebene betrachtet werden: Die Kenntnis z. B. der *ars musica* für die Legitimation einer besonderen sinnlichen Urteilskraft, mit der Tetraktys oder der Trias von *musica mundana*, *humana* und *instrumentalis*, hat durchaus einen Wert, denn als rational begründetes Wissen bestimmt diese Vorstellung im Grunde, was gut und wahr ist. Gleichzeitig aber trägt diese theoretische Information zur Modifikation der Normen- und Wertsysteme der Gebildeten bei, definiert Prozesse der Anerkennung und kann nicht von der Praxis abstrahiert werden. Da Anerkennung aber die Handlungsfähigkeit der Akteure im Sozialen definiert, wird Wissen zwangsläufig Macht.¹⁴¹ Das konkrete Wissen unterliegt jedoch – als kulturelles Kapital – unweigerlich den (historisch spezifischen) Be-

139 Die Anerkennung des Studiums und der damit verbundenen Wissensinhalte kann durch das konkrete Wissen geleistet werden, das rational begründet ist: Lässt sich ein skeptischer Akteur nämlich auf die (Be-)Deutungen der Gegenstände ein, lässt er sich etwa die Tetraktys erklären, kann auch er als schön erkennen, was der Erklärende bereits (aufgrund der Tetraktys etwa) als schön *empfindet* – eine Musik, die einzig auf den vollkommenen Intervallen Oktave bzw. Einklang, Quinte und Quarte beruht (cf. hier Kap. IV.B.2). Zur Funktion von Bildungszertifikaten cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 115–167 und 503–519.

140 Die Übernahme der klerikalen, auf rational begründetem, *wahrem* Wissen beruhenden Ethik in den weltlich-laikalen Bereich der Macht kann hier nur als Prinzip aufgezeigt werden; zu den Quellen cf. Elias, Prozeß, und besonders Jaeger, Entstehung, sowie ders., Patrons, oder Ehlers, Schulen.

141 Kintzinger, Wissen, zeichnet die zunehmende Bedeutung von Wissen im Mittelalter nach; zur prinzipiellen Umwandlung von kulturellem Kapital in soziales cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 210.

dingungen der Machtorganisation.¹⁴² In Anbetracht des historischen Erfolgs von Bildung und Wissen muss jedoch davon ausgegangen werden, dass es der weltlichen Elite gelungen ist, auch die Ethik auf das Schlachtfeld sozialer Machtkämpfe zu ziehen. Für das soziale Handeln bedeutet der epistemische Umschlag von der bloßen Anerkennung ethischer Werte zu deren begründeter Rechtfertigung die Entwicklung eines speziellen, eines durchaus praktischen Ethos der Ethik: Obgleich die theoretische Begründung (bzw. die Begründbarkeit) den Geschmack relativieren soll, kommt der (durch die Bildung in jedem Fall modifizierte) Geschmack dort wieder zum Tragen, wo die eigentliche Ethik unverbindlich wird oder aufhört. Da es im Kern um das Prinzip der Anerkennung geht, setzt sich, wie bei den Sophisten, im Grunde der bessere Rhetoriker durch. Einen wesentlichen Unterschied zur Antike gibt es in der mittelalterlichen Kultur allerdings schon: Der gelehrte Verweis auf die wahre Schönheit – das heißt: das Wissen um das, was richtig und gut ist – entzieht die Erscheinungen zum einen einer sinnlichen Überprüfbarkeit (der Falsifikation durch den Geschmack) und diffamiert zum anderen jedes im Grunde (einfach nur) abweichend-alternative Urteil als begründbar schlecht und falsch. Die Entstehung der höfischen Kultur verdankt sich demnach vor allem der historisch notwendig gewordenen Integration von Bildungswissen in die genuine Präsentation sozialer Positionen und materieller Macht innerhalb der weltlichen Elite. Darin ist die eigentliche Differenz zu den «alten» Standards der Selbstdarstellung zu sehen,¹⁴³ die sich ausschließlich – Tradition und Brauchtum in Rechnung stellend – aus den materiellen Gegebenheiten herleiteten. Die Durchsetzung höfischer Werte erklärt sich dabei nicht zuletzt aus der Überlegenheit rational begründeter Formen (Wissen) gegenüber den sozial nur anerkannten (Glauben, Gewohnheit).¹⁴⁴ Der Fürst muss sich von daher um Bildung und Wissen bemühen, soll seine Herrschaft *sub specie veritatis* überzeugen. Unhöfische Einstellungen bezüglich der Präsentation von Macht reichen unter diesen Bedingungen nicht (mehr) hin, die Anerkennung einer höfischen Elite zu erhalten. Es zählt allein das Normen- und Wertsystem adeliger, gebildeter Führungsgruppen, jener Intellektuellen auch, die aufgrund ihres Wissens kompetent urteilen können (bzw. dürfen).

142 Wissen kann also nicht allein *inhaltlich* betrachtet werden (gegen Kintzinger, Wissen, und Oevermann, Modell); die formale bzw. strukturelle Bedeutung ist die zwangsläufige Kehrseite jeder Form von Kapital (Bourdieu, Unterschiede, oder ders., Meditationen).

143 Ragotzky/Wenzel, Einführung, S. 7, sprechen ja von den «neuen Standards» in der zweiten Hälfte des 12. und im frühen 13. Jahrhundert.

144 Sandkühler, Kritik, S. 128, definiert Wissen als Überzeugung im Grund des Realen: «Eine aus guten Gründen nach Regeln der Sprache, des Begriffsschemas, der Bedeutungszuweisung, der Logik, gerechtfertigte, kommunizierbare und von Dritten verstehbare Überzeugung ist *für uns*, das heißt für epistemische Subjekte und für semantische Gemeinschaften, eine nach menschlichem Maß wahre Überzeugung und deshalb *Wissen*».

In der Praxis erhält die Theorie der Urteilsfähigkeit, wie sie etwa in der *ars musica* greifbar wird, ihre Legitimität folglich durch die Objektivität auch der modifizierten Geschmacksurteile. Dadurch nämlich, dass die Theorie, die einen konkreten Aspekt der Praxis unter theoretisch-abstrakten Gesichtspunkten beschreibt, über die vermeintliche Wirkung unweigerlich an die Praxis (zurück-)gebunden wird, bestätigt die Praxis letztlich die Theorie – auch wenn die Theorie der Praxis vorausgeht und ihr (als Absolutes) gegenübersteht.¹⁴⁵ Aus der objektiv erlebbaren Wirkung aber kann die Theorie schließlich jene Legitimität generieren, die es denjenigen, die mit der Theorie vertraut sind, erlaubt, die Legitimität der Theorie für ihr praktisches Handeln nutzbar zu machen: Durch die systematische Unbestimmtheit der Qualität nämlich – durch die lediglich prinzipielle Verbindung von dem, was wirkt (*numerositas*), mit dem, was beurteilt wird (*cantus* etc.) – wird das vermeintliche Erkennen letztlich zu einem Bestimmen. Oder anders gewendet: Das Bestimmen von Qualität, das in der sozialen Praxis auf Anerkennung von Macht beruht, wird durch den Bezug zur Wissenschaft systematisch legitimiert. Die Wahrheit liegt nicht bei den Mächtigsten einer bestimmten sozialen Gruppe, sondern bei jenen Mächtigen, die ausgewiesenermaßen die Wahrheit in Bezug auf rational begründete Wissensbestände erkennen können. Die Auseinandersetzung mit einer *ars* macht aus den Studierten somit Autoritäten – zumindest für jene, die in der Wissenschaft eine (quasi vom Individuum abstrahierte) Möglichkeit (an-)erkennen, die Wahrheit beurteilen zu können. Die *ars* überführt die Anerkennung von Qualität diskursiv von einer materiellen auf eine kulturelle Ebene: Die Anerkennung des Systems begründeter Werte legitimiert dann die (Geschmacks-)Urteile jener, die – von einer kompetenten Sozietät – als kompetente Akteure anerkannt werden, denen mithin die Fähigkeit attestiert werden kann, in Bezug auf entsprechende Urteile urteilen zu können. Dabei muss indes bedacht werden, dass sich die Akteure in sozialen Spitzenpositionen, die Mächtigen und Herrscher der feudalladeligen Elite, zunächst kaum – selbst in Anbetracht der Möglichkeit einer systematisch legitimierten Macht – in das rigide bzw. regulierte Studium der *artes* gestürzt haben dürften. Sehr viel wahrscheinlicher ist die Beratung der weltlichen Machthaber durch Kleriker, später durch universitär gebildete und schriftkundige Dienstleute, deren Wissen die Entscheidungen der Fürsten gesteuert hat.¹⁴⁶ Alkuin etwa, der Karl dem Großen zur Seite steht, kann wohl als Prototyp des in den histori-

¹⁴⁵ Cf. auch hier Kap. V.B.2. Zum Verhältnis von Theorie und Praxis, gerade im Hinblick auf das Urteilsvermögen, cf. Bourdieu, Unterschiede, S. 768–773, wo es um den Einfluss der philosophischen Ästhetik auf die soziale Wirklichkeit geht.

¹⁴⁶ Cf. grundlegend Jaeger, Entstehung, und zu den Beratern Althoff, Kontrolle, sowie den Band von Füssel/Kuhle/Stolz zu Experten.

schen Quellen fassbaren Beraters gelten.¹⁴⁷ Seinem Einfluss verdanken sich die Projekte Karls, seine Anregungen finden Niederschlag in den Bemühungen des Kaisers um die Vereinheitlichung der Liturgie im Reich oder die Durchsetzung von Lateinkenntnissen bei den Seelsorgern; dabei ist jedoch die Vorstellung eines weisen Königs ebenso idealistisch wie die des allmächtigen Beraters: Die Berater-tätigkeit darf nicht überschätzt werden, denn letztlich fallen die Ratschläge doch auf die Befehlsgewalt des Herrschers zurück. Immerhin aber, das muss schon gesehen werden, zeigt sich ja doch noch in der Einstellung zu den Ratschlägen die Urteilsfähigkeit des Herrschers.¹⁴⁸

Der Wandel in der Kultur aber legt den Fokus immer mehr auf die Urteilsfähigkeit der höfisch sich präsentierenden Herrscher. Die höfischen Dichter, die als Vermittler und Kommunikatoren entsprechender Konzepte gelten können und nicht mehr – wie die Skalden – den Ruhm der Adligen besingen, treten dabei etwas in den Hintergrund: Sie erscheinen – trotz der Inszenierungen einer «Kunst im Zentrum der Macht»¹⁴⁹ – eher als Mittel zum Zweck. Das wiederum scheint den Wert der Dichtung zu relativieren, zeigt aber, dass den Sängern und dem *sanc* eine historisch spezifische Funktion zukommt: Obgleich die höfischen Dichter nämlich nicht mehr den Ruhm der Mächtigen besingen, tragen sie dennoch zum Ruhm der Adligen bei – auch wenn sich dabei zugleich die legitimen Formen grundlegend geändert haben. Statt um Reichtum oder Kraft geht es um Wissen, statt um faktische Macht um Tugenden und Etikette. Dichtung, Dichten und Dichter fallen in Erscheinung und Bedeutung somit auf die Einstellungen der Gönner, der Rezipienten sowie die gesellschaftlich anerkannten Sinnsysteme überhaupt zurück. Eine Bewertung der höfischen Dichtung, die nicht auf die sozialen Kriterien der Bewertung und der Bedeutungsbildung (mit den grundlegenden Prinzipien) reflektiert, ideologisiert einzelne Aspekte und Inszenierungen. Die Bedeutung der höfischen Dichtung resultiert eben nicht mehr nur aus der Präsentation des praktischen Geschmacks, sondern aus ihrer Bewertung *sub specie moralitatis*. Die (Aus-)Bildung dieser Urteilskompetenz wird dabei zwar theoretisch an rational begründete Wissensbestände, faktisch hingegen an Autoritäten gebunden, die kompetent urteilen und eine Richtlinie vorgeben (dürfen). Die Bedeutung der höfischen Dichtung kann dabei letztlich auch darin gesehen werden, die Rezipienten als solche kompetenten Autoritäten zu inszenieren (wie sich das bei Konrad von Würzburg zeigen lässt) oder selbst zu Autoritäten zu erziehen.

147 Cf. Luscombe, *Dialektik*, S. 4. Allgemein zur Bedeutung der Berater für die höfische Kultur Jaeger, *Entstehung*, S. 37 f.

148 Althoff, *Kontrolle*, und ders., *Verwandte*, S. 13–17 und 186–195, zu den Formen der Beratung.

149 Cf. zu diesem «Phantasma des neuzeitlichen Bürgertums» Strohschneider, *Fürst*, S. 85.

Gleichzeitig aber bleiben die inhaltlich begründeten Funktionen eingebunden in die Praxis kultureller Tauschprozesse, wodurch sich schließlich auch die Förderung dieser Dichter durch die faktischen Machthaber noch auf materielle Gegebenheiten beziehen lässt. Problematisch allerdings ist, dass der Machthaber aufgrund der spezifischen Bedingungen des rituellen Gebens noch im Ausweis seiner Macht vom Sänger in Zugzwang gebracht wird: Der Sänger nämlich, der am Hof auftritt, gibt zuerst, wodurch der Machthaber – unter den Bedingungen von Gabe und obligatorischer Gegengabe¹⁵⁰ – zu geben verpflichtet ist. Selbst also die *êre*, die aus dem präsentierten *guot* resultiert, erscheint insofern defizitär, als sich die Anerkennung faktisch auf eine Gabe bezieht, die funktional eine «Gegengabe» darstellt.¹⁵¹ Aus diesem strukturellen Dilemma des Tauschs (*do ut des*), das sich gabentheoretisch nicht überwinden lässt, entsteht letztlich der Vorwurf des eigennütigen Kaufs von *êre* (mhd. *kouf*). Dem Vorwurf des Kaufs aber lässt sich – theoretisch zumindest – die Tugend der *milte* (mhd. für «Freigebigkeit, Güte») entgegensetzen.¹⁵² Dabei geht es jedoch um eine großzügige Gabe der Mächtigen, die vor allem den Mitgliedern der *familia*, dem kleinen Kreis der Vertrauten eines Herrschers, zukommt.¹⁵³ Die *milte* kann damit zwar eine wahllose, nur auf Ehre abzielende Förderung von Sang und Dichtung kaschieren bzw. sogar ethisch aufwerten, doch ist der Einfluss komplexer Theorien auf die (gängi-

150 Cf. Mauss, Gabe, und die kritischen Auseinandersetzungen mit der Theorie bei Derrida, Falschgeld, und in germanistisch-mediävistischer Perspektive bei Philipowski, *gâb*, bes. S. 457 f.

151 Mauss, Gabe, S. 12. Durch das vorgängige Singen bezieht sich die Anerkennung auf ein Objekt (sc. die Gegengabe), das ohne den Sänger (oder andere *gernde diet*) gar nicht existieren würde. Käme dieser nicht an den Hof, ließe sich die Macht des Machthabers nicht beurteilen und anerkennen; die Ehre des Fürsten ist dadurch in gewisser Weise von der Gunst des Sängers abhängig, der es dem Mächtigen quasi ermöglicht, seine Macht zu präsentieren. Der eigentliche Machthaber scheint somit in hohem Maße von Künstlern abhängig, die sich an seinen Hof begeben, damit der Adelige mit ihrer Hilfe seine Handlungsfähigkeit demonstrieren und vergrößern kann. Philipowski, *gâb*, S. 460, verweist auf eine «Ethik der Gabe», die in mittelalterlichen Texten entwickelt und verhandelt wird und die «sich der Tatsache bewusst [ist], dass es ebenso wenig eine gänzlich interesselose *milte* gibt[,] wie eine Gabe existiert, die den, der die annimmt, nicht verpflichtet».

152 Cf. Krause, *milte*-Thematik; dazu Ragotzky, *kunst*, und kritisch Philipowski, *gâb*, sowie Strohschneider, Fürst.

153 Cf. Strohschneider, Fürst, S. 101. Thomasin grenzt in seinem *Welschen Gast* die milde Gabe, die man *tougenlichen* (WG 14585: «ungesehen») geben soll, entsprechend von *ehrenden* Geschenken ab, die durchaus *offenlichen* (WG 14584: «ostentativ») übergeben werden sollen, da es dem, *der dâ nîmt bringet êr* (WG 14597: dem, «der [ein prächtiges Geschenk (sc. Jagdhunde, abgerichtete Raubvögel oder andere *hüffchiu dinc*)] empfängt, zu Ansehen verhilft»). Althoff, Kultur, S. 279, weist jedoch darauf hin, dass auch der Rang des Gebenden bestimmt, «ob eine zeichenhafte Handlung, ein ritueller Akt als Ehre oder als Disziplinierung verstanden wurde». Die Ambivalenz dürfte allerdings für diejenigen, «der in dieser Kultur zu denken verstand», weniger krass gewesen sein.

ge) Praxis eher gering einzuschätzen. Das gilt besonders, wenn der legitimierende Diskurs in einem eigentlich prekären Kommunikationsrahmen geführt wird.¹⁵⁴ Der Diskurs kann die strukturelle Schwachstelle ostentativer Kunstförderung also nicht substanziell beheben, denn noch in Bezug auf einen legitimierenden Ausweis von Tugenden bleibt die auf *milte* basierende Förderung prekär: Die Gabe der Mächtigen nämlich, die Gegengabe bleibt, lässt sich dadurch nicht vom Vorwurf des Kaufs befreien. Je mehr Ruhm und Ehre ein Fürst erworben hat, desto mehr Spielleute kommen an seinen Hof, je mehr er also zahlt, desto mehr Ehre könnte ihm zugesprochen werden – doch steigt gleichzeitig der Vorwurf von Verschwendung bzw. *falscher milte*.¹⁵⁵ Hinzu kommt, dass der Fürst immer mehr zahlen *muss*, je mehr Sänger an seinen Hof kommen. Viel zu geben aber ist (wenn das Geben auf sozialen Druck reagiert, zur Pflicht wird oder in den Ruin führt) gerade kein Ausweis mehr von Macht – und somit kein absoluter Garant für Anerkennung. Um hier ein Maß zu finden, wird (in der höfischen Dichtung vor allem) theoretisch über das Verhältnis von Verschwendung (*falsche milte*) und Geiz (*kerge*) diskutiert.¹⁵⁶ Der Gönner kann (und muss) in diesem Kontext seine Gabe entsprechend abwägen – womit die *milte* aber letztlich praktisch beurteilt werden muss und folglich zwingend auf den Geschmack (bzw. die Tugend der *mâze*)¹⁵⁷ zurückfällt: In Abhängigkeit von der Anerkennung, die mit einer Gabe (als Ausweis von Macht) verbunden ist, reguliert der soziale Orientierungssinn das Geben. Damit liegt die Gabe des Fürsten zwar in dessen Ermessen, nach wie vor aber resultiert sie aus der Gabe des Sängers – und bleibt obligatorische Gegengabe. Das gabentheoretische Dilemma wird also auch durch *mâze* und *milte* sowie den Bezug zum regulierenden Geschmack nicht aufgelöst und substanziell behoben.

In den Inszenierungen der Gönner fällt indes auf, dass die höfischen, gebildeten Dichter der milden Gabe einen konkreten Lohn (*lôn, solt*) entgegensetzen. Was sich zunächst wie eine Abwertung fürstlich-adeliger Großzügigkeit ausnehmen mag und funktional als ökonomisches Prinzip erscheinen könnte, lässt sich strukturell doch als Gewinn von Handlungsfreiheit verstehen:¹⁵⁸ Nicht nur wird

154 Zur Möglichkeit kommunikativen Scheiterns höfischer Dichtung Strohschneider, Fürst, S. 86.

155 Dazu Ragotzky, *kunst*.

156 Thomasin von Zerklare erläutert diese ökonomische Falle am Beginn des zehnten Buches seiner Hoflehre explizit und ausführlich (WG 13568–742). Ausführlich dazu Philipowski, *gâb*, S. 455–458.

157 Cf. hier oben Kap. IX.C.1, Anm. 74, und speziell im Rahmen gabentheoretischer Überlegungen Krause, *milte*-Thematik, S. 136 ff., konkret für die Aktualisierung dieses Diskurses beim Stricker Ragotzky, *kunst*, sowie allgemein Philipowski, *gâb*.

158 Den *lôn* zeichne – analog zur milden Gabe – aus, «dass er nicht erhoben wird» (Philipowski, *gâb*, S. 464), dass er also, «anders als das *reht*» (S. 456), nicht eingefordert werden könne; gleichzeitig aber wird die Gabe, wie Strohschneider, Fürst, S. 98 f., zeigt, durch den gemein-

dem Fürsten die Entscheidung über den Umfang der Gabe anheimgestellt, sondern er erhält im Grunde die Freiheit, nicht zu geben. Und noch im Unterlassen von Handeln kann sich ja Macht manifestieren.¹⁵⁹ Im Gewinn dieser legitimierenden Handlungsfreiheit (sc. Macht) ist dann wohl, neben anderen Aspekten, ein wesentlicher Punkt der Förderung höfischer Kunst zu sehen – jenseits eines persönlichen Geschmacks (sc. jenseits von Genuss), jenseits aber auch einer absoluten, materiell bzw. geistig definierten Machtdemonstration. Es geht für die Adeligen darum, nicht um der Anerkennung (*êre*) willen von *gernden diet* in Zugzwang gebracht zu werden: Auf der Grundlage der Vorstellung einer vernünftigen Relation von Lohn und Leistung kann der Fürst nämlich eine Gabe ausschlagen – und das mit Gewinn. Allerdings basiert dieser Gewinn auf einem konkreten Einsatz: Der richtig Urteilende kann zwar Lohn ausschlagen, er muss aber die Leistung des Sängers adäquat einschätzen (können). Der nicht gebende Fürst erscheint dann – wenn der Sänger den Lohn nicht verdient hat – gerade nicht als geizig (*kerge*), sondern als besonders urteilsfähig: Noch im Unterlassen des Gebens zeigt er seine Urteils- und zugleich die darauf beruhende Handlungsfähigkeit. Dieses Prinzip der Kunstförderung wird etwa z. B. in Konrads allegorischer *Klage der Kunst* (entstanden um 1260) thematisiert. Die personifizierte Kunst tritt in einer Gerichtsverhandlung vor die Gerechtigkeit und klagt die *Milte* der Falschheit an (Klage 119: *valschiu Milte*). Im abschließenden Urteilsspruch wird die Liebe zu guter Kunst über die Großzügigkeit gestellt:

*swer rehte kunst niht minne
und doch hie milten namen trouc,
den lânt mit ungewinne
hie leben durch den ungefuoc,
den er hât an dem sinne.*

(Klage 229–33)

(Wer die richtige Kunst nicht liebt und doch als großzügig angesehen ist, den überlasst aufgrund seines Unverstandes seinem Schicksal.)

Der Ausweis von Urteilsvermögen (sc. Macht) funktioniert (natürlich nur) auf der Basis eines einheitlichen, höfischen Geschmacks, der es dem Fürsten erlaubt,

samen normativen Horizont von Geber und Begabtem doch zu einem Lohn, da der *lôn* in Bezug auf ein richtiges Verhalten eine lobende Belohnung darstellt.

159 Voigt, Memoria, S. 19.

Anerkennung aus seinem Urteil zu beziehen.¹⁶⁰ Die Missachtung guter und richtiger Kunst wäre – unabhängig vom aufgewendeten Material – mit der «Selbstausgrenzung aus der Sphäre gesellschaftlicher Anerkennung», der *ère*, gleichzusetzen.¹⁶¹ Dabei zeigt sich, dass die rationale Fähigkeit, erkennen zu können, welche Werte in der relevanten Sozietät als richtig anerkannt sind, so weit auf Wissen basiert, dass es strukturell betrachtet extrem kompliziert wird, den richtigen Künstler zu fördern. Die Besonderheit der höfischen Kultur liegt nämlich darin, dass Normen und Werte sich durchsetzen, die nicht (ausschließlich) aus den bestehenden Ressourcen der Akteure abgeleitet werden können, sondern durch eine spezifische, normative Ethik festgelegt werden. Doch kann der Geschmack dafür Sorge tragen, dass der höfische Mäzen erkennt, ob eine Erzählung gut oder schlecht, passend oder unhöfisch ist usw. Dass die Gegengabe damit als Lohn erscheint, kann im Kontext der Umwandlung von weltlichem Ansehen in legitime Adelherrschaft verstanden werden, denn das Belohnen von Gaben kann den Machthaber strukturell in eine faktische Machtposition setzen:¹⁶² Es geht nicht mehr um das Geben *von* etwas, sondern um das Geben *für* etwas. Dass in einer kalkulierten, am geleisteten Dienst bemessenen Gabe nicht mehr der verschwenderische Ausweis von materieller Macht im Vordergrund steht, wird zum Ausweis der Urteilskraft (mithin des Geschmacks). Nicht der materielle Besitz steht im Vordergrund (Haben), sondern die Urteilskraft (das in legitimierte *Sein* verwandelte Haben). Sobald die höfische Kultur jedoch etabliert ist und jedes höfisch erzogene Mitglied als kompetent anerkannt werden kann (wenn es also – mit anderen Worten – keine signifikanten, bildungsbedingten Differenzen mehr innerhalb der kulturellen Einstellungen der Elite gibt), treten feine Unterschiede auf, die sich (durchaus agonale) bezüglich der geltenden Normen und Werte ausprägen können.

Zusammenfassung

Der Fürst im hohen Mittelalter muss, wenn er als Mäzen auftritt, als *musicus* erscheinen – damit er als Fürst anerkannt werden kann. Das gilt auch in Bezug auf die präsentierte Dichtung: Im Beurteilen von Objekten nämlich zeigt ein Akteur seine Fähigkeit, gültige Werte erkennen zu können. Der Geschmack, der im

¹⁶⁰ Damit wird die Förderung natürlich extrem kompliziert, denn für diejenigen, die nicht nach höfischen Kriterien und entsprechenden Qualitätsmerkmalen urteilen (können), ist ein solcher Fürst schlicht geizig etc.

¹⁶¹ Lienert, Geschichte, S. 18.

¹⁶² Hier kann und muss Bezug genommen werden auf die «Macht des Geistes» (Oevermann), die jedoch nicht abstrakt bleibt, sondern eingelassen ist auch in ganz materielle Machtverhältnisse, da etwas nur so lange legitim ist, wie entweder die Begründungen oder die Begründer anerkannt sind (bzw. anerkannt werden *müssen*).

Sozialen genau daraufhin geprägt wird, leistet diese Wertung nicht nur unweigerlich, sondern geradezu unfehlbar und legitimierend. Als Fürst aber ist der urteilende Akteur gewissermaßen verpflichtet, die wahre Schönheit zu erkennen, das heißt einerseits (theoretisch) das sinnliche Urteil zugunsten von Sachverstand hintanzustellen und andererseits (praktisch) entweder selbst aufgrund legitimer Wissensbestände oder mithilfe (sach-)kundiger Berater Qualitäten anerkennen zu können, die in der Gruppe kompetenter Autoritäten anerkannt sind bzw. anerkannt werden könnten. Die Bildung des Fürsten also trägt dazu bei, die wahre Schönheit zu erkennen – nicht aber, weil er die wahre Schönheit erkennen könnte, sondern weil er aufgrund des Wissens um die wahre Schönheit jene Erscheinungen vermeidet, die ohne Begründung bloß gefallen.

Das heißt zwar auf der einen Seite, dass die Ethik faktisch von den anerkannten Autoritäten (mithin den mächtigsten Akteuren) bestimmt wird, dass sich die entscheidende Anerkennung auf der anderen Seite jedoch auf rational begründete Wissensbestände bezieht. Obgleich also nach wie vor das praktische Prinzip der Anerkennung greift, um die Machtverhältnisse innerhalb der Elite zu bestimmen, bedingt die Ethik – auch wenn sie auf der inhaltlichen Ebene argumentiert – vor allem einen grundlegenden Wandel in der Struktur der Macht. Durch die Forderung nach rationaler Begründung verändert sich nämlich das anerkannte (vor allem kulturelle) Kapital drastisch: Überkommene Formen der Machtdemonstration büßen ihre Geltung ein, da die bloße Überzeugung nicht mehr hinreicht. Mit der Forderung nach rationaler Begründung des Verhaltens aber verändern sich auch die Anforderungen an die Autoritäten (an die *tastemakers*): Dekretieren darf nur noch, wer nachweislich über die geltende Bildung verfügt. Die eigentlich praktische Anerkennung sozialer Positionen im Raum wechselseitiger Wahrnehmung (der Geschmack) wird dadurch zunächst empfindlich gestört: Die künstliche Veränderung durch eine normative Ethik muss den Widerstand gegen als objektiv erlebte Geschmacksurteile überwinden. Vor der rational begründeten Wahrheit nämlich steht die unmittelbare Wirkung der in Geltung stehenden Überzeugungen, Normen und Werte. Deren quasi objektive Präsenz mit theoretischem Wissen zu überwinden, ist bei Weitem schwieriger als die Einsicht in die theoretischen Zusammenhänge selbst. Allerdings geht mit der Begründbarkeit eine Aufwertung des Verhaltens einher, die das höfische Handeln der Fürsten vom Alltag abhebt und mit einer völlig neuen Art der Legitimität versieht: Höfisches Benehmen ist nicht nur richtig und schön, sondern wahr und wahrhaft schön.

Es gilt jedoch – um diese Aufwertung in die Praxis überführen zu können –, die Anerkennung auf die rational begründeten Verhaltensformen und -normen zu richten. Von daher ist die Anerkennung – selbst oder vielleicht *gerade* bei den entschiedensten Vertretern einer auf Buchwissen beruhenden Moral – ein zentrales Thema: Gottfried formuliert in seinem *Tristan* das Ideal gegenseitiger Anerkennung, wenn er, der verständig Urteilende, die Akteure im Raum wechselsei-

tiger Wahrnehmung auf ein verständiges Urteil verpflichtet, indem er seine (bzw. die) Anerkennung genau daran bindet:

*Tiure und wert ist mir der man,
der guot und übel betrahten kan,
der mich und iegelichen man
nâch sînem werde erkennen kan.*

(Tristan 17–20)

(Lieb und teuer ist mir, wer richtig urteilen und mich sowie jeden anderen in seinem Wert erkennen kann.)

Zur Bedeutung des Geschmacks in der höfischen Kultur

Die hier angestellten Untersuchungen zum Wert höfischer Dichtung nahmen ihren Ausgang unweigerlich bei der Förderung durch die Mäzene. Die Bedeutung der kostspielig geförderten Dichtung kann jedoch, das zeigte die Betrachtung der Facetten mäzenatischer Bemühungen bereits in der Einleitung, nicht aus den materiellen Gegebenheiten allein abgeleitet werden; vielmehr ist deutlich geworden, dass – auch historisch – vor allem qualitative Aspekte eine Rolle spielen. Von daher stellte sich die Frage, wie die Bezüge zwischen der in Dichtung prominent betonten Schönheit des Geförderten auf der einen und dem im materiellen Aufwand sich niederschlagenden mäzenatischen Interesse an Dichtung auf der anderen Seite sich darstellen und theoretisch adäquat beschrieben werden können.

Eine zentrale Schwierigkeit im Zugriff auf den Wert bestand zunächst darin, dass sich Schönheit regelrecht gegen eine Vereinnahmung durch Modelle von Patronage sperrt, da (auch theoretisch) immer wieder ein Widerstand von Kunst und Schönheit gegenüber materiell-ökonomischer Verwertbarkeit stark gemacht wird. Der Rückgriff auf soziologisch fundierte Theorien des Geschmacks im ersten Teil der Arbeit hingegen konnte die Verbindung zwischen dem schönen Gedicht und dem finanziellen Aufwand des Gönners mittels seiner Werturteile erklären: Während rein materielle oder abstrakte ästhetische Zugriffe subjektive Werturteile entweder ausklammern oder verabsolutieren, kann die soziologische Theorie deren komplexe Genese im Sozialen aufzeigen und selbst noch die Urteilskompetenz bezüglich des Schönen auf materielle Bedingtheiten zurückführen.

Bei der Annäherung an die Bedeutung des Geschmacks für Prozesse mäzenatischer Literaturförderung der hochmittelalterlichen Feudalgesellschaft zeigte sich im zweiten Teil indes, dass es für vormoderne Phänomene nicht nur darum gehen kann, den materiellen Aufwand für Schönes durch die Spezifik sozial bedingter Wertungen zu erklären. Die genuinen historischen Vorstellungen des Wertens nämlich, wie sie z. B. im Rahmen der *ars musica* zum Ausdruck gebracht werden und sich noch in den reflektierenden Aussagen der Dichter nachweisen lassen, machen deutlich, dass moderne Vorstellungen von Ästhetik nicht

in Anschlag gebracht werden können.¹ Und selbst die von Bourdieu vorgenommene Kritik der philosophischen Ästhetik im Sinne einer ihre soziale Bedingtheit verschleiernenden Ideologie trägt nicht unmittelbar dazu bei, den theoretischen Rekurs auf die ethische Dimension der metaphysischen Schönheitsvorstellungen des Mittelalters in die praktischen Modelle zu integrieren.

Zwar ließe sich die historische Opposition von ethisch begründetem Urteil (*iudicium*) und rein sinnlichem Genuss (*sensus*) als Äquivalent, zumindest aber als Vorstufe der ästhetisch relevanten Differenz von gutem und schlechtem Geschmack begreifen. Auffällig ist jedoch, dass die antik-mittelalterliche, metaphysisch fundierte Theorie des Wertens gerade das, was die philosophische Ästhetik auszublenden sucht, in das Zentrum rückt: die enge Verbindung des Schönen mit dem Angenehmen, dem Guten und dem Nützlichen.² In einer sozialhistorischen Perspektive hingegen erweisen sich diese ethischen Aspekte indes als Wertvorstellungen, die dem Geschmack im weitesten Sinne unterliegen.

Geht man nun davon aus, dass der Geschmack trotz seiner begriffsgeschichtlich späten Ausprägung im Sinne eines Urteilsvermögens als Phänomen bereits hinter den abstrakten Spekulationen bezüglich metaphysischer Schönheit steht, rückt auch in diesem Zusammenhang das bei Bourdieu als bedeutend herausgestellte Verhältnis von Theorie und Praxis in den Fokus.³ Da Theorie und Praxis jedoch in einem komplexen Reziprozitätsverhältnis zueinander stehen, stellt sich die Frage nach dem Einfluss der Vorstellung einer metaphysischen, rational begründbaren Schönheit auf jene sozialen Prozesse, in welche Geschmacksurteile unweigerlich (und doppelt) eingebunden sind.⁴

Die Bedeutung dieser Frage gerade für die Literaturförderung durch die feudaladeligen Führungsgruppen im hohen Mittelalter resultiert vor allem daraus, dass Geschmacksurteile in der Praxis wesentlich mit Macht und Anerkennung

1 Dass sich die philosophische Ästhetik, besonders seit den Herausforderungen durch moderne oder postmoderne Kunst, enorm ausdifferenziert hat (cf. etwa die Ansätze von Danto, Gumbrecht oder Seel), ändert nichts daran, dass die (theoretisch) konsequente Entkoppelung von Ethik und Ästhetik seit dem 18. Jahrhundert kaum mehr infrage gestellt wird. Der Bezug der Ästhetik zum Sozialen erscheint höchstens noch als ein sekundärer.

2 So betont etwa Braun, *Kristallworte*, S. 13, die Anstrengung, die es Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (§§ 3–15) kostet, die Schönheit theoretisch von den anderen, traditionell eng mit ihr verbundenen Wertekategorien zu lösen.

3 Die Ausführungen im dritten Teil der Arbeit zielten vor allem darauf ab, die im zweiten Teil dargelegte, nur strukturell begründbare Interpretation der *ars musica* als einer Theorie des Geschmacks durch die strukturierende Bedeutung solcher Theorien im Sozialen zu plausibilisieren.

4 Der Geschmack reguliert als selbst im Sozialen definierter Orientierungssinn soziale Prozesse, weshalb Bourdieu ihn als strukturiert und zugleich strukturierend vorstellt und davon ausgeht, dass die soziale Struktur im Geschmack reproduziert wird. Cf. Bourdieu, *Unterschiede*, S. 374, wo es heißt, dass der soziale Instinkt Anhaltspunkte aufspüre, unbewusst die Welt registriere und die Orientierung «dem unbewußten Entschlüsseln expressiver Merkmale» folge.

verbunden sind: Der unmittelbare Eindruck von Alter, den Ego im Rahmen seiner Sozialisierung aufgrund distinkter Merkmale in eine Wertvorstellung zu überführen gelernt hat, bestimmt unfehlbar die soziale Distanz zwischen den Akteuren und reguliert entsprechend das Handeln.⁵ In der stratifizierten Feudalgesellschaft steht dem zwar das Protokoll zur Seite, welches festlegt, wer sich wem gegenüber wie zu verhalten hat, denn soziale Positionen sind ja durch die Geburt absolut festgelegt; dennoch zeichnet sich die gesellschaftliche Organisation (und zwar gerade im Rahmen der Herrschaftsorganisation) durch enorme Fluktuation aus. Aufgrund der Abhängigkeit des Machtgefüges von zahlreichen unkontrollierbaren Faktoren müssen die Verhaltensweisen an Konstellationen angepasst werden, die durch soziale Auf- und Absteiger und vor allem permanent sich ändernde Bündnisse und Allianzen bedingt sind. Zahllose Faktoren tragen also innerhalb einer Schicht, die sich auf einen zwar geburtsrechtlich bestimmten, dabei aber weitgehend nominellen Status beruft, zu einer Binnendifferenzierung bei, die sich nicht durch das Protokoll bewältigen lässt. An dieser so zentralen wie prekären Stelle sozialer Praxis aber wird der Geschmack wirksam, der die Verhältnisse nicht nur erfasst, sondern zugleich beeinflusst.⁶

Hinsichtlich der Beziehung zwischen diesen praktischen Geschmacksurteilen und metaphysisch begründeten Vorstellungen des Wertens muss indes gesehen werden, dass im Rahmen der *ars musica* – analog zur philosophischen Ästhetik – nicht die Reproduktion sozialer Positionen und Prozesse wechselseitiger Anerkennung verhandelt wird; dennoch geht es darum, einen bestimmten Geschmack (sc. das *iudicium*) anderen Urteilen gegenüber als legitim zu profilieren, wodurch die Theorie unmittelbar auf die Vorstellungen von Praxis und damit letztlich auf die Praxis selbst zurückwirkt: Die Vorstellung einer differenzierten Urteilsfähigkeit und entsprechend legitimer Werturteile erscheint ja zunächst als vom Sozialen abstrahiertes, deskriptives Modell. Gleichzeitig erhebt die Vorstellung jedoch, wie im dritten Teil der Arbeit dargelegt, einen normativen Anspruch, so dass sie mittelbar (als Legitimationsstrategie) und unmittelbar (als spezifisches kulturelles Kapital) auf die Sozialstruktur zurückwirkt.⁷ Der Wert höfischer Dichtung unterliegt somit dem Bezug zu den vom Klerus sanktionierten, in die Führungsgruppen vermittelten Wissensbeständen und geht nicht einfach auf die materielle Ressourcenverteilung innerhalb der feudalladeligen Führungsgruppen zurück.

5 Der relative Abstand sozialer Positionen bestimmt die Interaktion wesentlich, wobei Nähe als Anerkennung oder konkurrenzbedingte Ablehnung erlebt wird, ein großer Abstand eher als Ablehnung bzw., wenn der Abstand durch die Sozialordnung als Höhe gedeutet werden kann, als Bewunderung.

6 Es müsste einmal untersucht werden, wie sich historisch nachweisbare Allianzen auf ähnliche geschmackliche Präferenzen zurückführen lassen.

7 Zur soziologischen Terminologie nach Bourdieu cf. hier ausführlich Kap. III.C.2.

Der Einfluss dieser theologischen Konzepte auf die eigentliche Kriegerkaste erweist sich nun vor allem im Kontext der Herrschaftslegitimation als entscheidend: Obschon die Machtverhältnisse in der sozialen Praxis auf Prozessen wechselseitiger Anerkennung beruhen, liegen der Herrschaft – im Sinne einer auf Dauer gestellten Macht – bestimmte Legitimierungen zugrunde. Wesentlich ist für die Führungsgruppen bezüglich des christlich-theozentrischen Weltbildes vor allem eine Begründung ihrer Herrschaft in Gott sowie in einer entsprechend moralischen Lebensführung.⁸ Das lässt sich über bestimmte kulturelle Formen und Praktiken zum Ausdruck bringen, die ganz unmittelbar religiös konnotiert sind, wie Ikonen und Kirchgänge, gestiftete Kapellen oder ganze Klostergründungen etc. Stellt man nun in Rechnung, dass dabei die theoretische Vorstellung wahrer Schönheit und einer ethisch begründeten Urteilskompetenz (wie sie in den gelehrten Kreisen seit Platon thematisiert wird) für die mit dem mächtigen Klerus rivalisierenden weltlichen Herrscher an Relevanz gewinnt,⁹ erklärt sich zugleich die zunehmende formale Veränderung kultureller Formen im Bereich der weltlichen Führungseliten seit dem 12. Jahrhundert: Der Wandel kann zurückgeführt werden auf einen zunehmend veränderten Geschmack, wobei diese Veränderung nicht metaphysisch begründet ist, da sie nicht auf die theoretisch geforderte Tugendhaftigkeit zurückgeht, sondern aus der praktischen Veränderung der den Geschmack bestimmenden Struktur des Normen- und Wertsystems bei denjenigen resultiert, die sich mit dem Wissen um die wahre Schönheit, um ethische Urteile und die Differenz von *sensus* und *iudicium* befassen.¹⁰

Damit erfüllt die Theorie der ethischen Urteilskompetenz funktional eine in nichts von der ästhetischen Ideologie des guten Geschmacks unterschiedene Funktion: Diejenigen Akteure, die sich auf die Theorie stützen können, sind in der Lage, ihre Urteile zu begründen; gleichzeitig sind die begründeten Urteile von denen anderer Akteure dadurch unterschieden, dass konkretes Wissen den Geschmack verändert und z. T. entscheidend prägt. Allerdings unterscheidet sich das *iudicium* trotz der identischen Funktion der Theorie bezüglich der Praxis wesentlich vom guten Geschmack der philosophischen Ästhetik: Die Bestimmung der gültigen Werte- und Normenkategorien obliegt gerade nicht, wie das heute der Fall ist, den anerkanntesten Akteuren einer Gruppe (sc. *tastemakers*),¹¹ son-

8 Im ersten Kapitel wurden zwar mehrere Legitimationsformen feudaladeliger Herrschaft betrachtet; hier aber geht es vor allem um jene Form, die besonders eng mit dem ethischen Geschmack verbunden ist.

9 Ohnehin entstammen die geistlichen wie weltlichen Machthaber der gleichen, homogenen Adelschicht.

10 Kapitel IX befasst sich ausführlich mit der praktischen Bedeutung des theoretischen Wissens im Sinne eines kulturellen Kapitals, das praktisch jene Differenz bedingt, die theoretisch eingefordert wird.

11 Die beständig fluktuierende Anerkennung innerhalb einer Gruppe kommt Akteuren zu, die zu einem bestimmten Zeitpunkt das meiste soziale Kapital haben akkumulieren können und

dern geht auf die rationale Begründbarkeit dieser Werte und Normen zurück. Der ethische Geschmack, mit seiner Verbindung zu metaphysischen Vorstellungen, ist damit offen für Disputationen, so dass richtiger und falscher Geschmack tatsächlich autoritär bestimmt werden können.¹²

Für die Legitimation feudaladeliger Herrschaft ist dieser Umstand insofern bedeutsam, als Adelige, die ihre Machtdemonstration auf ethische Geschmacksurteile abstellen, zwar Gefahr laufen, von unbedarften Akteuren (die gleichsam mit dem *sensus* urteilen) in ihrer eigentlichen Macht verkannt zu werden; gleichzeitig aber können sie ihre Entscheidungen begründen, auf den göttlichen Hintergrund sowohl ihrer Begründung als auch des begründeten Schönen verweisen und die unbedarften Akteure als unmoralisch bzw. tiergleich abqualifizieren.¹³

Die Literaturförderung feudaladeliger Führungsgruppen nun muss, aufgrund der spezifischen Bedingtheit praktischer Geschmacksurteile, in ihrem Bezug zur historischen Theorie ethischer Urteils Kompetenzen betrachtet werden. Historisch lässt sich dieser Bezug zwar nicht direkt untersuchen, doch können die panegyrischen Aussagen der Dichter, die ihre Förderung auf ganz spezielle Art und Weise reflektieren, in diesem Zusammenhang als überaus aufschlussreich angesehen werden. Mit der Betonung von wahrer Schönheit und der Urteilskompetenz ihres Publikums schaffen es die Dichter nämlich, das Mäzenatentum zwischen Macht und Moral mit einer Tugendhaftigkeit zu verbinden, die letztlich zur Legitimation sozialer Positionen führen kann.

Wie sich das Werten und der Geschmack konkret in literarischen Texten niederschlagen und wie sich die einzelnen Aspekte der Förderung höfischer Dichtung vor dem Hintergrund eines ethisch vorgestellten Geschmacks darstellen, soll abschließend anhand des *Heinrich von Kempten* Konrads von Würzburg erläutert werden. Konrad dichtet die kurze Erzählung vom Ritter Heinrich, der seinen Kaiser unerschrocken – und nackt – vor dem Tode rettet, für den Dompropst von Straßburg, Berthold von Tiersberg.¹⁴ Im Epilog, der immerhin 27 der insgesamt 770 Verse umfasst, wird der geistliche Mäzen nicht nur genannt, son-

damit die entscheidende Berechtigung erhalten, die geltenden Normen zu dekreten – was in den Prozessen wechselseitiger Anerkennung zumeist völlig unreflektiert abläuft.

12 Zwar gibt es auch heute Institutionen, die den Geschmack über einzelne Gruppen hinaus zum Teil gesamtgesellschaftlich beeinflussen können, dabei können sie sich jedoch nicht mehr ethischer Begründungen bedienen, und die vom moralischen Diskurs abstrahierte Schönheit kann lediglich im Streit verhandelt werden, wie Kant in der *Kritik der Urteilskraft* (§ 56) sagt.

13 In der Möglichkeit einer legitimen Aufwertung mag die Ursache für die Übernahme des klerikalischen Diskurses von *sensus* und *iudicium* in der weltlichen Führungsschicht gesehen werden, die eigentlich auf eine möglichst aussagekräftige Präsentation ihrer Macht bedacht sein musste.

14 Cf. zu Werk und Gönner den Art. «Konrad von Würzburg» im VL sowie hier bereits die Einleitung.

dern explizit mit dem Werk und der Förderung in Verbindung gebracht. Das ist bezüglich des *Heinrich von Kempten* insofern besonders reizvoll, als Konrad hier keine annähernd so ausführlichen Reflexionen anstellt wie in den Prologen des *Partonopiers* oder des *Trojanerkriegs*. Welche Rolle der Geschmack (als eigentliches Wertesystem) hier dennoch für die Bestimmung des Wertes höfischer Dichtung spielt, soll anhand verschiedener Aspekte, die bereits im Rahmen der Einleitung diskutiert worden sind, in ihrem praktischen und theoretischen Bezug zur sinnlichen bzw. ethischen Urteilskraft betrachtet werden.

Der finanzielle Aufwand durch den Gönner

Die Förderung höfischer Dichtung, das ist eine historisch unhintergehbare Tatsache, setzt finanziellen Aufwand voraus. Und auch Konrad nimmt in seiner kurzen Erzählung Bezug auf die ökonomische Macht seines Auftraggebers, wenn er über Berthold sagt:

*er hât der êren strît gestriten
mit gerne gebender hende.*

(HvK 768 f.)

(er hat sich stets durch besondere Freigebigkeit um Ansehen bemüht.)

Die finanzielle Anstrengung (die *gabe*) zielt nun nicht allein auf den Erwerb von Gütern (hier: dem konkreten Gedicht) ab, sondern sie berührt zugleich das Ansehen des Gönners (*êre*). Die umfangreiche, *mit gerne gebender hand* geradezu verschwenderische Verwendung materieller Güter wird als Prinzip in einem expliziten Kampf um Anerkennung – in *der êren strît* – beschrieben. Die Aussage deckt sich mit entsprechenden Erkenntnissen der Soziologie, die besagen, dass Anerkennung aus der Verfügungsgewalt über entsprechende Ressourcen resultiert.¹⁵ Die ausdrückliche Verschwendung jedoch, die *conspicuous consumption* (Veblen), kann nicht in erster Linie auf den bloßen Ausweis materieller Macht abzielen, sondern muss auf die Anerkennung durch andere, relevante Akteure abgestellt werden. Erst deren durch die Bewertung der jeweiligen Präsentation von Macht beeinflusstes Handeln bestimmt eigentlich die Handlungsfähigkeit des «Verschwenders». Es geht bei der jeweiligen Präsentation von Macht mitnichten nur um die Präsentation von Macht, sondern um die Präsentation bestimmter Macht auf eine bestimmte Art und Weise zum Zweck der Anerkennung. In erster Linie geht es dabei um die Anerkennung durch jene relevanten

¹⁵ Cf. Voigt, *Memoria*, S. 314; dazu Fried, *Mäzenatentum*, und Bourdieu, *Regeln*, sowie Schücking, *Soziologie*, und Veblen, *Theory*.

Akteure, die tatsächlich auch in der Lage sind, das Handeln eines Machthabers zu restringieren und zu sanktionieren.

Mit der literarisch formulierten Aussage zum Kampf um Anerkennung wird faktisch nicht ein bloßes Ideal inszeniert, sondern Bezug genommen auf das sozial tatsächlich relevante Prinzip optimaler Machtpräsentation. Dieses praktische (sogar die Förderung der Inszenierung selbst umfassende) Prinzip impliziert indes unweigerlich den Geschmack, da die Regeln der richtigen Präsentation erlernt werden müssen – aber nicht gelehrt werden können. Jene zahllosen Aspekte, die in der Praxis relevant sind, lassen sich kaum je präzise bestimmen oder gar benennen. Der Geschmack aber, als sinnliches, von Kind auf ausgebildetes Urteilsvermögen, ist in der Lage, nahezu unfehlbar Entscheidungen zu treffen, die sich auf alle (zu einem gegebenen Zeitpunkt) verfügbaren Informationen stützen – und diese (ohne «Umweg» über den Verstand) in wahrgenommene Qualitäten und erlebte Gefühle zu verwandeln. Die Bewertung eines Akteurs aufgrund seiner Machtpräsentation, die sich dessen Geschmack verdankt, schlägt sich demnach – in Abhängigkeit von bestehenden Meinungen – in Ehrerweisungen nieder. Oder in Akzeptanz. Vielleicht aber auch in Freundschaft, Respekt oder Hass usw.

Die Materialität erhält somit, wenn die Förderung höfischer Dichtung an den Geschmack der Gönner gebunden wird, ihren Wert offenbar aus der Beurteilung in Bezug auf soziale Machtverhältnisse: Die (Aus-)Gaben für ein Gedicht (die sich im Unterhalt eines berühmten Dichters, in besonders gutem Pergament oder schlicht dem Umfang einer Handschrift manifestieren können) bestimmen in der Mischung aus tatsächlichem Materialwert und Art der Präsentation den Wert, der letztlich durch die Anerkennung entsprechend handlungsfähiger Akteure bestätigt und auf den Akteur übertragen wird. Auf einer ganz grundlegenden Ebene sozialen Handelns bestimmt der Geschmack also, ob ein Objekt etwas wert ist und der Erwerb im Hinblick auf das Ansehen sich lohnt.

Die (höfische) Dichtung, die eingebettet ist in die Vorstellungen ethischer Urteile und wahrer Schönheit, wird den praktischen Regeln sozialer Anerkennung und Machtdemonstration enthoben und einer eigenen, auf Wissen gestützten Logik unterstellt. Damit gerät auch die Dichtung – was insgesamt charakteristisch ist für die höfische Kultur – in die Spannung zwischen tatsächlicher Macht und Moral: Indem die Förderung an ethische Qualitäten geknüpft wird, kann zwar der Machthaber nach wie vor seine Macht demonstrieren, er darf aber nicht einfach unverständig auf seine materiellen Ressourcen zurückgreifen, sondern muss – auf der Grundlage des ethischen Geschmacks – (an-)erkennen können, was tatsächlich höfisch und (s)einer Förderung wert ist. Eine Betrachtung der Förderung allein im Hinblick auf den Materialwert greift aufgrund der enormen Bedeutung von Geschmacksurteilen – seien diese nun praktisch oder ethisch begründet – viel zu kurz. Die für die Handlungsfähigkeit feudaladeliger Eliten zentrale Ehre, die Konrad auch für Berthold betont, hängt eben nicht exklusiv an der Verfügungsgewalt über materielle Ressourcen.

Anerkennung für den Gönner

Der Wert der Dichtung, der zum Teil aus dem Materialwert resultiert, bestimmt sich allerdings auch nicht durch den vom Geschmack des Gönners regulierten Aufwand der Ressourcen im Rahmen individuellen Wohlgefallens.¹⁶ Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass ein Mäzen Dichtung fördert, weil ihn Literatur fasziniert;¹⁷ es muss aber gesehen werden, dass mäzenatische Aktivität in der Regel als ein bewusster Kommunikationsakt an andere Akteure sich richtet. Was den Wert von Dichtung nämlich wesentlich beeinflusst, ist die mittels Kunst(-werken) ermöglichte wechselseitige Wahrnehmung in sozialen Handlungs- und Machtkonstellationen.

Besonders aufschlussreich im Hinblick auf die Bedeutung des Geschmacks für die Förderung von Literatur und somit für die mittelalterliche, vor allem die höfische Kultur ist demnach die Bezugnahme auf das Ansehen des Gönners im Rahmen panegyrischer Passagen. Im Epilog des *Heinrich von Kempten* inszeniert Konrad den Gönner Berthold entsprechend als überaus anerkannt:

*ze Strâzburc in der guoten stat,
da er inne zuo dem tuome
ist prôbest unde ein bluome
dâ schînet maneger êren.*

(HvK 760–3)

(In Straßburg ist er Propst und leuchtet wie eine Blume in großem Ansehen.)

Neben dem würdevollen Amt, das *der von Tiersberc* innehat (sc. Dompropst in Straßburg), hebt Konrad ab auf das Ansehen Bertholds, auf seine *êre*. Die Aussage ist zwar lediglich einem literarischen Text inseriert, hat aber einen unaufheb- baren Bezug zu jenen praktischen Kontexten, in denen dieser rezipiert wird: Mit dem Gedicht (und der wahrgenommenen Qualität) beurteilt jeder Rezipient den angesehenen Geistlichen in Abhängigkeit von dem Ansehen, das dieser in seinen

16 Die Wertschätzung für Dichtung, die auf sozial komplexer Wertgenese beruht, bedingt am Ende natürlich auch die finanzielle Aufwendung. Ohne Belege allerdings, die konkrete Summen nennen und zu anderen Ausgaben in Beziehung setzen könnten, lassen sich keine genaueren Aussagen zu diesem Aspekt machen.

17 Zu denken wäre hier etwa an den Hof des Thüringer Landgrafen Hermann I., der an der Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert als Zentrum der Literaturförderung Eingang auch in zahlreiche literarische Werke fand. Cf. Peters, Fürstenhof, bes. S. 11–19, zu den Voraussetzungen von Hermanns besonderem persönlichen Interesse an Literatur.

Augen hat.¹⁸ Somit ist – relativ unabhängig sogar von der Aussage – entscheidend, von wem der Dompropst tatsächlich positiv bewertet bzw. anerkannt wird. Das lässt sich historisch allerdings nicht mehr rekonstruieren. Die dem Text inserierte Aussage zum hohen Ansehen bleibt deshalb im Grunde «bedeutungslos» (denn ohne den konkreten soziohistorischen Kontext lässt sich das Ausgesagte nicht mehr adäquat bewerten); dennoch hat die Aussage immer noch Bedeutung als Hinweis auf das gängige Prinzip sozialer Machtorganisation qua Anerkennung, da die Ehre jenes die Handlungsfähigkeit definierende symbolische Kapital darstellt, welches für die Binnenstrukturierung feudaladeliger Führungsgruppen essenziell ist.¹⁹

Die Bestimmung von Ehre und Ansehen nun, das zeigten die systematischen soziologischen Beobachtungen, fällt unweigerlich auf den Geschmack zurück: Die Ehre, als positive Bewertung bzw. Anerkennung einer Person, ihrer Macht sowie ihres Auftretens, resultiert aus den komplexen Urteilen anderer, für die Handlungsfähigkeit relevanter Akteure. In Straßburg etwa hat Berthold eine klare Funktion, mit der bestimmte Rechte verbunden sind und die ihm eine gewisse Handlungsfähigkeit garantiert. Um nun seine Handlungsfähigkeit, die nicht allein durch die Funktion definiert ist, auszubauen oder auch nur zu bewahren, hat der Dompropst wohl darauf achten müssen, was die für ihn relevanten Akteure positiv bewerten. Während also die Ehre Bertholds von der Anerkennung anderer Akteure abhängt, könnte Berthold durchaus Einfluss nehmen auf die Wahrnehmung seiner Präsenz, indem er selbst erkennt, was anerkannt ist, und seine mäzenatischen Aktivitäten darauf abstellt.

Die *êre* Bertholds, die Konrad im *Heinrich von Kempten* betont, konnte folglich nicht von der Förderung dieses Gedichts abstrahiert werden, denn selbst wenn ein von der *êre* unabhängiges Interesse ausschlaggebend war für die Förderung, fällt diese in der wertenden Wahrnehmung auf den Geschmack – und damit unweigerlich auf *êre* – zurück.²⁰ Zwar ist das in einem wissenschaftlichen Zugriff über einen historischen Abstand von gut 700 Jahren hinweg nicht mehr nachvollziehbar, da mit den konkreten Akteuren in ihren spezifischen Machtkonstellationen das Ansehen Bertholds nur noch durch das Wort *êre* bezeichnet wird, nicht mehr aber durch den *Heinrich von Kempten* selbst; prinzipiell aber kann diese Dimension nicht übersehen werden, da noch das Desinteresse bezüg-

18 Aus der Wechselseitigkeit der Positionsbestimmung resultiert eine Dynamik der Geschmacksurteile, die in sozialen Prozessen wesentlich durch Subjektivität und Relativität bedingt sind.

19 Das Signifikat *êre* ist aus heutiger Sicht so abstrakt, weil die konkrete Bedeutung, die aus der sozialen Kontextualisierung der Aussage resultiert, nicht mehr existiert und vom etisch [sic] urteilenden Historiker ohnehin nicht erfasst werden könnte.

20 Da jede Erscheinung zwangsläufig (aber individuell) gewertet wird, geht es immer – selbst dort, wo es weder produktiv noch rezeptiv eine Rolle zu spielen scheint – um Prozesse sozialer Anerkennung, die historisch auf den dynamischen Wert der *êre* hinauslaufen.

lich der *ère* eine Einstellung präsentieren würde, die mit der Förderung in jedem Falle als im Sozialen relevante Aussage gilt: Wer Entscheidungen ohne Rücksicht auf die damit verbundene Anerkennung trifft, demonstriert noch immer – und zwar zwangsläufig –, dass für ihn die Meinung anderer Akteure keinen Wert hat bzw. bedeutungslos ist.

Unabhängig also davon, ob Berthold mit der Förderung tatsächlich (und exklusiv) auf *ère* aus war oder nicht, kann das Gedicht von anderen Akteuren bezüglich der Anerkennung funktionalisiert werden – unabhängig auch davon, ob Berthold darauf Wert legt oder nicht. Die Inszenierung des Dompropstes indes verweist eindeutig auf den Bezugsrahmen von Anerkennung und Ehre, denn Berthold wird – möglicherweise allein der Panegyrik sich verdankend, idealisiert wahrscheinlich und im Grunde unabhängig von faktisch bestehender Zustimmung – als überaus angesehen dargestellt.²¹ Und auch die im vorangehenden Abschnitt thematisierte finanzielle Aufwendung in *der èren strit* spricht eine deutliche Sprache. Doch bleiben die Aussagen bezüglich der Ehre Bertholds nicht auf den materiellen Aspekt beschränkt, sondern sie werden letztlich noch auf den religiös-ethischen Bereich hin geöffnet. Konrad nämlich wünscht dem Dompropst, der sich durch besondere Tugendhaftigkeit auszeichne, göttlichen Segen:

*Got welle im saelde mëren,
wand er sô vil der tugende hât.
von Wirzeburc ich Cuonrât
muoz im iemer heiles biten.*

(HvK 764–7)

(Gott möge sein Glück mehren, denn er ist so tugendhaft. Ich, Konrad von Würzburg, muss beständig um sein Heil bitten.)

Vor dem Hintergrund des ethischen Geschmacks lässt sich der Verweis auf die – zumindest in der Inszenierung – bedeutende Orientierung an ethischen Werten nun ebenfalls in die Zusammenhänge von Macht und Mäzenatentum integrieren. Das Seelenheil, als entscheidender Faktor innerhalb eines theozentrischen Weltbildes, ist für den Dompropst, der zugleich geistlicher Würdenträger und christlicher Aristokrat ist, bedeutend. Unabhängig von individuellen Überzeugungen spielt der Bezug zu Gott und den christlichen Glaubenswahrheiten eine große Rolle, doch gilt das nicht nur für die kostspieligen Inszenierungen der sozialen

21 Wahrscheinlich aber war Berthold angesehen, denn ohne Anerkennung wäre er wohl der Einzige geblieben, der Konrad gefördert hat. Als einer der Ersten aber, die – um 1260 in Straßburg – als Mäzen Konrads greifbar werden, scheint er eine zentrale Rolle bei der Aufnahme des Dichters in jene Kreise gespielt zu haben, die später entscheidend für Konrads Karriere werden sollten. Dazu Lienert, *Geschichte*, S. 323, und Brandt, *Konrad*, S. 24 und bes. 30.

Elite. Sobald nämlich innerhalb dieser Elite ein mächtiger Akteur tatsächlich von diesen Werten überzeugt ist (und Phänomene wie Weltflucht, Klostergründungen oder auch die Kreuzzüge sprechen für eine durchaus faktische Bedeutung der Ideale), bringt die Präsentation von Macht *sub specie moralitatis* mehr Anerkennung als der verschwenderische Ausweis noch der größten Reichtümer. Vor diesem Hintergrund kann und darf der Verweis auf die Tugenden Bertholds weder als Inszenierung abgetan noch als bloßes Lippenbekenntnis zu den Idealen der Kirche bzw. der höfischen Kultur interpretiert werden. Gerade die Parallelisierung mit dem weltlichen Ansehen deutet auf ein Gleichgewicht im Hinblick auf die Inszenierung höfischen Selbstverständnisses. Die Spannung zwischen weltlichen und geistlichen Elementen wird hier zwar nicht aufgehoben, immerhin aber auch nicht gegeneinander ausgespielt oder zugunsten nur eines Bereichs entschieden. Berthold legt also Wert auf den Bezug seiner Person zu Tugenden.

Die Zusammenhänge von Tugend und Ehre sind insofern auf Geschmacksurteile zu beziehen, als der Dompropst zu Straßburg entweder selbst Tugenden positiv bewertet oder diese immerhin als anerkannt erkennen kann – denn die Position als Geistlicher verbürgt nicht unbedingt eine geistliche Gesinnung.²² Die eine wie die andere Wertung lässt sich in der Praxis nur als Geschmacksurteil beschreiben, da es um das Urteilsvermögen im Hinblick auf anerkannte Werte geht. Auch wenn der Propst nur wüsste, dass Tugenden anerkannt sind, die Inszenierung jedoch ganz und gar nicht seinem Geschmack entspräche, erschiene er immerhin als fähig, mithilfe seines gesellschaftlichen Orientierungssinns die gültigen Werte erkennen zu können.

Damit zeigt sich, dass Tugend und Ehre keine im Raum ideologischer Ideale schwebenden Begriffe sind, sondern konkrete, für die Handlungsfähigkeit praktisch relevante Konzepte bezeichnen. Die höfische Kultur zeichnet sich allerdings durch ein gespanntes Verhältnis zwischen Ethik und Machtorganisation aus, denn tugendhaftes Verhalten muss sich als autonomes Wertesystem in der sozialen Ordnung durchsetzen. Die angesprochenen Tugenden also sind weder nur propagiertes Ideal noch zwingend Handlungsmaxime. Die Akteure müssen jedoch im Hinblick auf ihre Ehre jeweils erkennen können, welche Werte ihrem Ansehen und ihrer Handlungsfähigkeit innerhalb der relevanten Sozietät(-en) zuträglich sind. Dabei kann es den Akteuren zur Gewohnheit werden, sich entsprechend den Erwartungen zu verhalten, besonders, wenn die Werte legitim, ge-

22 Selbst Tugenden unterliegen Wertzuschreibungen und können ihre Bedeutung nicht selbst generieren. Bourdieu, Soziologie, S. 60, macht etwa darauf aufmerksam, dass die Art des Konsums bestimmte Güter nach einer eigenen, symbolischen Logik unterscheidet, die ihrerseits erlernt werden muss und die Wertung wesentlich beeinflussen kann. In historischer Perspektive bemerkt Lubich, Tugendadel, S. 251, wie sehr die Bedeutung von Tugenden von der Anerkennung durch die Akteure abhing. Jaeger, Entstehung, macht ebenfalls deutlich, wie lange es dauert, bis sich die Tugenden in den weltlichen Kreisen durchsetzen können.

sellschaftlich und individuell anerkannt sowie – auf der Grundlage entsprechender (Aus-)Bildung – auch als tatsächlich bedeutend erlebbar sind.

Bezüge des Gönners zum Inhalt der Dichtung

Für das Verständnis mäzenatisch geförderter Dichtung sind jedoch nicht nur richtig investierte Kosten und die Inszenierung von Tugendhaftigkeit bedeutend. Über diese Aspekte hinaus – und vielleicht sogar bei Weitem wirksamer – zählt bei der Bewertung der Inhalt der Dichtung.

An dieser Stelle nun mögen die mit dem Inhalt gemachten Aussagen, die Berthold durch die Förderung des *Heinrich von Kempten* – bewusst oder unbewusst – macht, für einen geistlichen Auftraggeber zunächst überraschen. Wenn Konrad im Epilog das *maere* resümiert, betont er den Vorbildcharakter der Erzählung in erster Linie für Ritter: Heinrich von Kempten verliert anfangs die Gunst des jähzornigen Kaisers, zeigt aber unbeirrt Loyalität und Gerechtigkeitsinn. Nachdem die geschilderten Wirren überstanden sind, erhält er von höchster Stelle, nämlich vom geläuterten Kaiser selbst, Geld und ein Lehen, *daz jâres galt zweihundert marc* (HvK 739: «das jedes Jahr zweihundert Mark einbrachte»). Durch sein Verhalten, so heißt es, gewinnt Heinrich letztlich Reichtum (*rihtuom*) und Ansehen (*ruom*). Konrad lenkt die Aufmerksamkeit seiner Rezipienten am Schluss entsprechend auf die Bedeutung ritterlichen Verhaltens:

*Dar umbe ein ieslich ritter sol
gerne sîn des muotes quec,
werf alle zageheit enwec
und üebe sines lîbes kraft.*

(HvK 744–7)

(Darum soll jeder Ritter bereitwillig tapferen Mut zeigen; alle Feigheit werfe er hinter sich und schone seine Kräfte nicht.)

Der Dompropst fördert also ein Gedicht, das Mut und Körperkraft als wesentliche Eigenschaften bzw. regelrechte Grundlagen des Rittertums propagiert. Ohne in einen bloßen Biografismus zurückzufallen, der das Werk konkreten historischen Ereignissen zuordnen soll, kann doch festgehalten werden, dass Berthold der städtischen Elite von Straßburg angehört und über weitreichende Verbindungen in adelige Schichten sowie einflussreiche Verwandte verfügt.²³

Ob der Dompropst nun selbst Gefallen an der Geschichte gefunden hat, lässt sich weder durch die Inszenierung noch durch die Förderung belegen; in

23 Leipold, Auftraggeber, S. 22.

jedem Fall aber ist die Wertung hier weniger bedeutend als die – vielleicht durch den bestehenden Bezug *zum* oder aber im Hinblick auf die Anerkennung *durch den* weltlichen Adel bewusst hergestellte – Anbindung an ein ritterlich-adeliges Normen- und Wertsystem. Mit dem Verweis auf Reichtum und Ehre beklagt Konrad jedoch zugleich den Verfall entsprechender, eigentlich (und geradezu ausnahmslos) dem Ansehen zuträglicher Werte:

*wan manheit unde ritterschaft
diu zwei diu tiurent sere:
si bringent lob und ere
noch einem iegelichen man
der si wol gehalten kann
unde in beiden mag geleben.*

(HvK 748–53)

(Denn Mannhaftigkeit und Ritterschaft sind selten geworden: Sie bringen dennoch jedem Mann, der sie auszuüben und als Norm seines Lebens zu setzen versteht, Anerkennung und Ehre.)

Ganz zentral werden Lob und Ehre als Orientierungspunkte in der adeligen Gesellschaft auf der inhaltlichen Ebene thematisiert, wodurch erneut ein Bezug zum Geschmack, der, wie gesehen, Lob und Ehre in der Praxis organisiert, hergestellt werden kann. Und obschon auf dieser Ebene lediglich ein Ideal greifbar wird, lässt sich in der Perspektive des Geschmacks die Förderung des konkreten Gedichts gleich doppelt mit den spezifischen Inhalten in Verbindung bringen: Für den Gönner nämlich mag die Geschichte einerseits mit einem Wert verbunden sein, der sich aus der Bedeutung des Erzählten und den damit verknüpften Sinnbezügen ergibt, denn die Stoffe und Inhalte unterliegen ebenfalls einer Wertung, so dass die Dichtung innerhalb eines geltenden, praktischen Wertsystems verortet werden muss. Dabei gelten spezifische, den Stoff bzw. literarische Stoffe überhaupt betreffende Normen und Werte, die im Rahmen der Förderung letztlich noch um die positive Bewertung höfischer Dichtung allgemein ergänzt werden müssen. Andererseits muss die Bewertung der Inhalte als Faktor der (Be-)Wertung von Dichtung ganz systematisch in Modelle von Patronage integriert werden. Selbst dann nämlich, wenn der Gönner aus einem bestimmten Kalkül exklusiv am Inhalt interessiert sein sollte, spielt der Geschmack eine Rolle, da noch das Desinteresse an der Qualität des Erzählten – zumindest für die anderen Akteure, denen die Intention nicht einsichtig ist – als Ausweis des Geschmacks gewertet werden kann, wobei selbst das Ignorieren der Qualität unmittelbar auf das faktische Normen- und Wertsystem des Gönners verweist.

Da der Eindruck, den die Rezipienten von einem literarischen Werk erhalten, unweigerlich mit dem Geschmack bzw. mit der daraus resultierenden Anerkennung verbunden wird, erweist sich die Form, welche die Qualität wesentlich bestimmt und in welcher wiederum der Inhalt zwangsläufig vermittelt wird, als ein bedeutender Aspekt der Förderung. Um eine optimale Einschätzung seiner Macht und im Grunde seiner Persönlichkeit zu gewährleisten, sollte der Auftraggeber nämlich penibel auf die Qualität des Geförderten achten – zumindest aber seinen Geschmack schulen.²⁴

Die Bedeutung der Form für den Gönner

Mit den formalen Aspekten der Dichtung nun ist jener Bereich angesprochen, auf den Konrad, zumal in seinen Selbstinszenierungen als göttlich begnadeter, nachtigallenhafter Wortkünstler, mit großem Nachdruck abhebt:²⁵ Zwar wird das Interesse Bertholds in der panegyrischen Passage des *Heinrich von Kempten* konkret im Stoff begründet, es wird jedoch durch ein Interesse an der Form bzw. an der Fähigkeit des Dichters ergänzt. Konrad bindet sich dabei selbst, mitsamt seiner dichterischen Fähigkeit, überaus eng und explizit an den Gönner. Und nach der resümierenden Passage zu den Qualitäten einer ritterlichen Elite beendet Konrad seine Erzählung entsprechend mit einem Gönnerlob, das deutlich macht, dass es Berthold nicht nur um den Inhalt geht:

*Hie sol diz maere ein ende geben
und dirre kurzen rede werc,
daz ich dur den von Tiersberg
in rime hân gerihet
unde in tiutsch getihtet
von latine, als er mich bat.*

(HvK 754–9)

(Hiermit soll diese Geschichte, diese kleine Erzählung, zu Ende kommen, die ich für den von Tiersberg in Reimen verfasst und vom Lateinischen ins Deutsche übertragen habe, wie er es wünschte.)

²⁴ Die Veränderung des Geschmacks meint keine Verbesserung im Sinne der ästhetischen Ideologie, sondern die Anpassung an spezifische Normen. Denn während die Beurteilung durch den Geschmack in der Regel unbewusst erfolgt, lässt sich die grundlegende Struktur anerkannter Normen- und Wertsysteme auf unterschiedlichen Wegen verändern. Auf die zentrale Rolle von Beratern bei Hof, die solche Umwertungen haben vornehmen können, hat etwa Jaeger, Entstehung, S. 37, verwiesen. Cf. hier Kap. IX.D. Doch fällt eben noch die Wahl der Berater auf den Geschmack zurück.

²⁵ Cf. dazu den Exkurs zur Inspiration.

Das *Wie* der Erzählung aber beurteilt ganz eindeutig der Geschmack, der hier – aus einer Wertschätzung für die Sprache oder im Hinblick auf den Wirkkreis der Dichtung – deutsche Reime verlangt.²⁶ Im Hinblick auf Berthold, dem ein lediglich unspezifisches Interesse an einem formalen Aspekt attestiert wird, lassen sich keine weiteren Aussagen treffen. Unabhängig jedoch von der Inszenierung lässt sich die Förderung der deutschen Reime (wiederum) mit dem Geschmack in Verbindung bringen: Schon in Bezug auf den Inhalt hat sich gezeigt, dass sowohl der Stoff als auch die Präsentation des Stoffes bewertet werden müssen; die (zumindest in der Inszenierung) gewünschten Reime in deutscher Sprache verweisen dabei ebenfalls, sogar deutlicher noch, auf die Bedeutung sinnlicher Urteile, denn das Interesse an der Sprache mag zwar mit entsprechenden Sprachkompetenzen erklärt werden²⁷ und selbst die Reime lassen sich rational begründen.²⁸ In der Verbindung aller Elemente aber (das heißt von Inhalt, Sprache, Form, Dichter, Umfang usw.) wird Dichtung so komplex, dass ein Gönner kaum alle relevanten Aspekte in Bezug auf seine Förderung kalkulieren kann. Das gilt besonders für die Bewertung, die aus der Anerkennung im Sozialen resultiert, dem individuellen, rational urteilenden Bewusstsein in der Regel entzogen ist und sich im unbestimmbaren Gefühl verliert.²⁹ Gerade Dichtung als formale Erscheinung, in der vor allem die Qualität bzw. das *Wie* des Erzählten im Vordergrund steht, lässt sich kaum umfassend rational verstehen,³⁰ weshalb die Erfahrung und Bewertung von Dichtung und dichterischer Qualität nicht auf den Begriff gebracht werden kann. Und es gilt gerade dann nicht, wenn die entsprechenden Normen- und Wertsysteme habitualisiert, inkorporiert und dem Bewusstsein weitgehend entzogen sind. Dass also im *Heinrich von Kempten* nicht explizit auf die Schönheit eingegangen wird, entbindet weder das Gedicht noch seine Förderung vom Geschmack: Zwar können einzelne Aspekte betrachtet, vielleicht sogar rational begründet werden; der Wert der einzelnen Parameter aber lässt sich in der Regel nicht rational bestimmen oder gar bemessen, da sich Wertungen (in Abhängig-

26 Natürlich ist bei den vierhebigen Reimpaarversen die Tradition volkssprachiger Dichtung extrem wirkmächtig; der Domprobst aber, der zweifellos des Lateinischen mächtig war und auch Prosa hätte rezipieren können, wünscht sich – in der Inszenierung – explizit eine deutsche Bearbeitung in Versen.

27 So könnten etwa bei Berthold, vielleicht aber doch eher bei einem vom Domprobst Berthold anvisierten Publikum keine Lateinkenntnisse vorhanden gewesen sein.

28 So könnten die metrisch strukturierten Reimpaare etwa durch die Theorie der *numeri* begründet werden.

29 Der soziale Orientierungssinn erhält seine hohe Funktionalität ja gerade durch die Abstraktion vom Rationalen und die Fundierung im Körperlichen, Gefühlsmäßigen.

30 Neben der seit der Antike beschworenen Aura des Besonderen der Dichtung liegt das vor allem an den situativen Konstellationen und den dynamischen Prozessen in den sozial definierten Machtstrukturen jener Gesellschaften begründet, in denen die Dichtung produziert und rezipiert wird.

keit von Personen, Meinungen und faktischen Machtverhältnissen) permanent ändern. Im Wohlgefallen allerdings manifestiert er sich dann doch – unbewusst zwar, immerhin aber eindeutig, konkret und erlebbar. Die Schönheit, was vor allem in Konrads späteren Prologen (etwa zum *Partonopier* oder zum *Trojanerrieg*) mehr als deutlich wird,³¹ stellt im Grunde ein Urteil dar, das die Dichtung im Kontext sozialer Anerkennung bewertet, selbst wenn das Urteil (vermeintlich) unabhängig von Ehre und Prestige gefällt wird.

Für ein umfassendes Verständnis mäzenatischer Prozesse kann also nicht auf die Auseinandersetzung mit dem Geschmack verzichtet werden. Damit lassen sich letztlich auch die scheinbar ungewöhnlichen, überaus modern anmutenden Äußerungen Konrads zu seinem eigenen Dichten erhellen, bei denen die Ausführungen ihren Ausgang nahmen und die abschließend noch einmal in den Blick genommen werden sollen: Die Inszenierung als selbstgenügsam singende Nachtigall, die – von Lohn absehend – nur der eigenen Kunst(-ausübung) verpflichtet ist (cf. etwa Troj. 178–211), bezieht sich im Grunde auf das Urteilsvermögen jener Rezipienten, die dem Gesang etwas abgewinnen können. Das, was der nachtigallengleiche Sänger (bei aller Bescheidenheit) produziert, entspräche quasi ganz natürlich dem, was höfisch gesinnten Adeligen gefällt:

*den selben list, den ich dâ kan,
swie kranc der sî, sô wil ich doch
in üeben flîzeclîchen noch,
durch daz ich lange stunde
mit herzen und mit munde
mir selben kürzen müeze
und ich mit worten süeze
den hübeschen trûren stoere.
swie man ungerne hoere*

*sanc und süeze rede, doch
sô vindet man die liute noch,
die durch ir tugenden rîchen sîn
niht werfent guot getihte hin,
swâ man ez singet oder seit;
ez hât noch maneger edelkeit
und alsô reines herzen gir
daz er sîn ôre neiget mir,
swenn ich entsluize mînen list.*

(PM 150–67)

(Meine Fähigkeit, so bescheiden sie sein mag, werde ich doch immer ausüben, um mir selbst Langeweile mit Verstand und Gesang zu kürzen und höfischen Leuten Sorgen zu vertreiben. Obwohl man vollkommene Dichtung eigentlich nicht mehr wertschätzt, findet man doch noch Leute, die aufgrund ihres moralischen Kunstverständes gute Gedichte nicht verachten, wenn man sie präsentiert. Es gibt noch einige, die so viel Anstand und fromme Wünsche haben, dass sie mir ihr Ohr neigen, wenn ich meine Kunstfertigkeit darbiete.)

31 Lienert, Geschichte, S. 322, verweist darauf, dass allein die Kunst (mithin die Schönheit) «nicht erfaßt [wird] von dem sonst im ‹Trojanerrieg› alles bestimmenden Scheitern», eine Kunst, die dem Gönner folglich *êre* einbringe.

Deutlich zeigt sich der Bezug zum Geschmack des Publikums: Die Qualität der Dichtung, die mit gesellschaftlichem Ansehen verbunden werden kann, wird hier jedoch vorwiegend als angenehm charakterisiert. Die *süezen worte* (PM 156 und 159) verweisen auf ein sinnliches Wohlgefallen und einen regelrechten Genuss in der Rezeption, was dadurch verstärkt wird, dass die Dichtung offenbar als Remedium eingesetzt werden kann (PM 157).³² Zweierlei aber grenzt den Genuss vom rein sinnlichen Wohlgefallen ab: Auf der einen Seite wird die Dichtung auch explizit als gut charakterisiert (PM 162), weshalb sie nicht im bloß angenehmen Eindruck aufgeht. Neben dem Genuss wird damit ein Aspekt angesprochen, der das Gedicht – im Hinblick auf Ethik bzw. Ethos – als angemessen ausweisen kann. Auf der anderen Seite wird das Wohlgefallen dadurch legitimiert, dass der höfische *sanc* nur einem höfisch gesinnten Publikum Genuss bereiten kann: Ohne die richtige Einstellung könnte Konrads *sanc* gar nicht als *süeze* erlebt werden. Das Wohlgefallen verweist allerdings auf einen höfischen Geschmack, wobei nur der höfische Adelige höfische Dichtung tatsächlich adäquat beurteilen und als solche (an-)erkennen kann. Daraus aber folgt zwangsläufig, dass auch nur wirklich höfische Dichtung von höfischen Adelligen (an-)erkannt werden kann.

Anhand der Förderung höfischer Dichtung (sowie der Selbstaussagen der Dichter) lässt sich somit nachvollziehen, wie der Geschmack im Sozialen geprägt, in der Regel aber als quasi individuelles Vermögen wirksam und erfahren wird. Damit wird ersichtlich, welche Bedeutung der Geschmack überhaupt für die Organisation von Gesellschaft hat, da das sozial geprägte, individuell erlebte Urteil sowohl die eigene soziale Position reproduziert als auch, in der Bewertung der Positionen, die Relation zu anderen bestimmt. Doch trägt der Geschmack – als ein letztlich von der Funktion im Sozialen unabhängiges, auf jede sinnliche Wahrnehmung übertragbares Urteilsvermögen – auch dazu bei, jenen Formen höfischer Kultur Bedeutung zu verleihen, die nicht unmittelbar in die praktischen Prozesse von Machterhalt eingebunden sind.

Eine höfisch definierte Wahrnehmung, die auf einem entsprechenden, in einer als höfisch sich verstehenden gesellschaftlichen Gruppe geprägten Geschmack beruht, bedingt folglich, dass ganz natürlich als höfisch (an-)erkannt wird, was einer höfischen Gesinnung entspricht. Die Vereinheitlichung von Normen und Werten also, die auf einer spezifischen, weitgehend identischen – ethisch begründeten und rationalisierten – Verteilung kultureller Ressourcen (sc. Wissen) in der feudaladeligen Elite beruht, trägt folglich zur Ausprägung einer Kultur bei, die von individuellen Gewohnheiten abstrahiert und *sub specie moralitatis & veritatis* bedeutend wird. Der Geschmack führt derart zu sozialer Schlie-

32 Hier gilt jedoch, was schon mit Augustinus vorgestellt worden ist, nämlich die vorgängige Bestimmung des ethischen Wertes. Cf. hier Kap. VIII.B.1. Die theologische Dimension der *süeze* bei Konrad, die etwa Ohly, Nägel, S. 532, oder Schneider, *süeze*, betonen, umfasst rationale und sinnliche Bereiche der Dichtung.

ßung und definiert soziale Gruppen, in denen noch «die feinen Unterschiede» durch weitgehend kohärente, identitätsstiftende Leitvorstellungen gerahmt sind: Die höfische Kultur erscheint dann, mit einem entsprechend geprägten Geschmack beurteilt, als objektiver Ausdruck des Höfischen.

Für höfisch gesinnte Akteure (und zwar ausschließlich für diese) hat die höfische Kultur somit einen positiven und zugleich absoluten Wert, der sich aus den spezifisch historischen, ethisch fundierten Bedingungen des Wertens ergibt.³³ Ein mit höfischem Geschmack beurteiltes Gedicht ist dann nicht nur zeichenhafter Ausdruck ›höfischer Kultur‹ oder einer gewissen ›höfischen Einstellung‹, sondern es ist tatsächlich höfisch. Höfisch urteilende Akteure können deshalb, wenn sie ein höfisches Gedicht rezipieren oder fördern, dessen Qualität ganz unmittelbar goutieren.³⁴ Im wissenschaftlichen Zugriff jedoch, entkoppelt von einer umfassenden adelig-höfischen Sozialisierung und den je konkreten Sozialstrukturen, lässt sich der Wert höfischer Dichtung nur noch prinzipiell bestimmen; für höfische Akteure aber war die Bewertung der Dichtung tatsächlich eine Frage des Geschmacks – und von daher wesentlich mit Macht und Moral verbunden.

33 Der Wert dieser Dichtung für heutige Rezipienten ergibt sich ebenfalls aus sozial definierten Normen und Wertungsmöglichkeiten – wobei allerdings die ethische Dimension im Sinne einer das praktische Ethos übersteigenden, allgemeinverbindlichen und diskursiv verhandelten Verhaltensnorm fehlt.

34 Was ein höfisches Gedicht ist, bestimmen folglich jene, denen historisch ein höfischer Geschmack attestiert werden konnte, ein Geschmack, der sich durch konkrete Bezüge zu ethischen Normen (bzw. Normvorstellungen) auszeichnet.

Literaturverzeichnis

Die Übersetzungen sind – wo vorhanden – den jeweiligen Ausgaben entnommen und mitunter leicht verändert, sonst vom Verfasser.

Quellen

- Abaelard, Peter: *Dialectica*, hg. von Lambertus Marie de Rijk. Assen ²1970.
- Aristoteles: *Politik*, in: *Werke in deutscher Übersetzung*, Bd. 9.4, hg. von Hellmut Flashar, übersetzt und erläutert von Eckart Schütrumpf. Berlin 2005.
- Aristoteles: *Physik. Vorlesung über die Natur*, hg. von Hans Günter Zekl. 2 Bde. Hamburg 1986 und 1988.
- Aristoxenos: *Elementa Harmonica (Harmonica)*, hg. und kommentiert von Rosetta de Rios, Rom 1954. (Engl.: *The Harmonics of Aristoxenus*, hg. von Henry Stewart Macran. Hildesheim 1974 [Original 1902].)
- Augustinus: *Confessiones (Conf.)*, in: *Corpus Christianorum. Series Latina*, Bd. XXVII, hg. von M. Verheijen. Turnhout 1981 (online: www.augustinus.it; dt.: *Bekenntnisse*, hg. von Kurt Flasch und Burkhard Mojsisch. Stuttgart 2008).
- Augustinus: *De doctrina christiana (Ddc)*, in: *Corpus Christianorum. Series Latina*, Bd. XXII, hg. von K.-D. Dauer et al. Turnhout 1962 (online: www.augustinus.it; dt.: *Die christliche Bildung*, hg. von Karla Pollmann. Stuttgart 2002).
- Augustinus: *De musica (De mus.)*. Bücher I und VI. Vom ästhetischen Urteil zur metaphysischen Erkenntnis, hg. und übers. von Frank Hentschel, Hamburg 2002 (online: www.augustinus.it oder www.chmtl.indiana.edu).
- Augustinus: *Enarrationes in psalmos (Ennarationes)*, in: *Corpus Christianorum. Series Latina*, Bd. XXVIII ff., hg. von E. Dekkers et al. Turnhout 1956 (online: www.augustinus.it).
- Augustinus: *Epistola 3*, in: PL 33 (online: www.augustinus.it).
- Castiglione, Baldassare: *Il libro del cortegiano (Cortegiano)*, hg. von Amedeo Quondam. Mailand ¹⁴2009. (Dt.: *Das Buch vom Hofmann*, hg. und übers. von Fritz Baumgart. Bremen 1960.)
- Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Aesthetica*, Hildesheim 1986 (Original 1750). (Dt.: *Theoretische Ästhetik: die grundlegenden Abschnitte aus der «Aesthetica» [1750/58]*, übers. und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1988.)
- Beowulf: *Klaeber's Beowulf and the Fight at Finnsburg*, hg. von R. D. Fulk et al. Toronto ⁴2008.
- Beowulf: *Ein altenglisches Heldenepos*, hg. und übers. von Martin Lehnert. Stuttgart 2004.
- Boethius [Anicius Manilius Severinus]: *De Consolatione Philosophiae (Cons.)*. *Trost der Philosophie*, hg. und übers. von Ernst Neitzke, Frankfurt am Main 1997.

- Boethius [Anicius Manilius Severinus]: *De institutione musica*. *Traité de la musique* (De inst. mus.), hg. und (ins Französische) übers. von Christian Meyer, Turnhout 2004 (online: www.chmml.indiana.edu/).
- Burke, Edmund: *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, hg. von Paul Guyer. Oxford 2015.
- Chastelain de Couci: *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, hg. von Alain Lerond. Paris 1964, S. 164 ff.
- Chrétien de Troyes: *Erec et Enide* (EE), in: *Les romans de Chrétien de Troyes*, Bd. 1, hg. von Mario Roques. Paris 1952. (Dt.: *Erec und Enide*, hg. und übers. von Albert Gier. Stuttgart 1987.)
- Cicero (M. Tullius Cicero): *De oratore*. *Über den Redner*, hg. und übers. von Harald Merklin. Stuttgart 2006.
- Deschamps, Eustache: *L'art de dictier et de fere chansons, ballades, virelais et rondeaux*, hg. von Deborah M. Sinnreich-Levi. East Lansing 1994.
- Fulgentius: *Mitologiarum libri tres* (Mit. lib.), hg. von Rudolfus Helms. Stuttgart 1970 (Original Leipzig 1898) (online: www.chmml.indiana.edu/).
- Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isold* (Tristan), hg. von Friedrich Ranke. Zürich ¹⁴1969.
- Grácian y Morales, Baltasar: *El Discreto*. *Der kluge Weltmann*, hg. und übers. von Sebastian Neumeister. München 2004.
- Guido von Arezzo: *Guido d'Arezzo's Regule Rithmice, Prologus in Antiphonarium, and Epistola ad Michahalem*. *A critical text and translation*, hg. von Dolores Pesce. Ottawa 1999 (online: www.chmml.indiana.edu/).
- Guido von Arezzo: *Micrologus*, hg. von Joseph Smits van Waesberghe. Rom 1955, S. 79–234 (online: www.chmml.indiana.edu/).
- Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich* (AH), hg. von Kurt Gärtner. Berlin ¹⁸2010.
- Hartmann von Aue: *Erec*, hg. und übers. von Manfred Günther Scholz. Frankfurt am Main 2004.
- Hartmann von Aue: *Iwein*, hg. von Georg Friedrich Benecke und Karl Lachmann, neu bearbeitet von Ludwig Wolf. Berlin 1968.
- Heinrich von Veldeke: *Eneasroman* (Eneas), hg. von Hans Fromm. Frankfurt am Main 1992.
- Herbord von Michelsberg: *Herbordi Dialogus de vita Ottonis episcopi Babenbergensis*, hg. von Rudolf Köpke. Hannover 1868.
- Herbort von Fritzlar: *Liet von Troye*, hg. von Georg Karl Frommann. Amsterdam 1966 (Original 1837).
- Hirsch, Andreas: *Musurgia universalis*, deutsch. Schwäbisch Hall 1662, hg. von Melanie Wald. Kassel 2006.
- Horaz: *De arte poetica*, in: *Sämtliche Werke*, hg. und übers. von Bernhard Kytzler. Stuttgart 2006, S. 628–661.
- Hugo von Sankt Viktor: *Didascalicon*. *De studio legendi*, hg., übers. und eingel. von Thilo Offergeld. Freiburg i. Br. 1997.
- Hugo von Trimberg: *Der Renner* (Renner), hg. von Gustav Ehrismann, 4 Bde. Berlin 1970 (Original 1908).
- Isidorus Hispalensis (Isidor von Sevilla): *Etymologiarum sive originum libri XX* (Etym.), hg. von W. M. Lindsay. Oxford 1911. (Dt.: *Die Enzyklopädie des Isidor von Sevilla*, hg. und übers. von Lenelotte Möller. Wiesbaden 2008.)
- Isidorus Hispalensis (Isidor von Sevilla): *Sententiarum libri tres*, in: *Corpus Christianorum*. *Series Latina*, Bd. CXI, hg. von P. Cazier. Turnhout 1998.

- Johannes Affligemensis: *De musica cum tonario*, hg. von Joseph Smits van Waesberghe. Rom 1950, S. 43–200 (online: www.chmtl.indiana.edu/).
- Johannes de Grocheio: *De musica*, in: *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, hg. und übers. von Ernst Rohloff. Leipzig 1967 (Original 1926) (online: www.chmtl.indiana.edu/).
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* (KdU), in: *Werke*, Bd. 3, hg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti. Frankfurt am Main 1996.
- Keller, Gottfried: *Kleider machen Leute*, aus: *Die Leute von Seldwyla* (Zweiter Band), in: *Sämtliche Werke* (Bd. 5), hg. von Walther Morgenthaler et al. Basel/Zürich 2000.
- Kircher, Athanasius: *Musiurgum universalis*, zitiert nach: <https://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/institut-fuer-musikwissenschaft/forschung/murgia-universalis/volltextseite> (letzter Zugriff: 10.07.2019).
- Konrad von Würzburg: *Alexius* (Alex), in: *Konrad von Würzburg. Die Legenden*, hg. von Paul Gereke, Bd. 1. Halle/Saale 1925.
- Konrad von Würzburg: «Trojanerkrieg» und die anonym überlieferte Fortsetzung (Troj.), *Kritische Ausgabe* von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein. Wiesbaden 2015.
- Konrad von Würzburg: *Engelhard*, hg. von Ingo Reiffenstein. Tübingen 1982.
- Konrad von Würzburg: *Die Goldene Schmiede* (GS), hg. von Edward Schröder. Göttingen ²1969.
- Konrad von Würzburg: *Heinrich von Kempten* (HvK), in: *Konrads von Würzburg kleinere Dichtungen*, Bd. 1, hg. von Edward Schröder. Zürich ⁷1965.
- Konrad von Würzburg: *Herzmaere*, in: *Konrads von Würzburg kleinere Dichtungen*, Bd. 1, hg. von Edward Schröder. Zürich ⁷1965.
- Konrad von Würzburg: *Klage der Kunst. Leiche, Lieder und Sprüche*, Bd. 2, hg. von Edward Schröder. Berlin ²1959.
- Konrad von Würzburg: *Pantaleon* (Pant.), hg. von Winfried Woesler. Tübingen ²1974.
- Konrad von Würzburg: *Partonopier und Meliur* (PM), hg. von Karl Bartsch. Berlin 1970 (Original 1871).
- Konrad von Würzburg: *Silvester*, in: *Konrad von Würzburg. Die Legenden*, Bd. 2, hg. von Paul Gereke. Halle/Saale 1926.
- Kudrun, hg. von Karl Stackmann. Tübingen 2000.
- Macrobius: *Commentarium in somnium Scipionis*, zitiert nach Macrobe: *Commentaire au Songe de Scipion*, hg. von Mireille Armisen-Marchetti, 2 Bde. Paris 2003.
- Musica enchiriadis und Scholia enchiriadis*, hg. von Hans Schmidt. München 1981.
- Nicomachus: *Harmonielehre* (*Harmonikón encheiridion*), hg. von Flora R. Levin: *The Manual of Harmonics of Nicomachus the Pythagorean*. Grand Rapids 1994.
- Nietzsche, Friedrich: *Genealogie der Moral*, in: *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. VI.2, hg. von Wolfgang Müller-Lauter et al. Berlin 1995.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, in: *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. V.2, hg. von Wolfgang Müller-Lauter et al. Berlin 1995.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, in: *Kritische Gesamtausgabe*, Bd. III.1, hg. von Wolfgang Müller-Lauter et al. Berlin 1995.
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*. Frankfurt am Main 1977.
- Ovid (Publius Ovidius Naso): *Metamorphosen*, hg. und übers. von Michael von Albrecht. Stuttgart 2003.
- Pfaffe Konrad: *Rolandslied* (RL), hg. von Carl Wesle. Tübingen ³1985.

- Platon: Der Staat (Staat), in: Sämtliche Werke, Bd. 5, hg. von Otto Apelt. Leipzig 1919 f. (online: www.perseus.tufts.edu/hopper).
- Platon: Hippias maior, in: Sämtliche Werke, Bd. 3, hg. von Otto Apelt. Leipzig 1919 f. (online: www.perseus.tufts.edu/hopper).
- Platon: Ion, in: Sämtliche Werke, Bd. 3, hg. von Otto Apelt. Leipzig 1919 f. (online: www.perseus.tufts.edu/hopper).
- Platon: Timaios, in: Sämtliche Werke, Bd. 6, hg. von Otto Apelt. Leipzig 1919 f. (online: www.perseus.tufts.edu/hopper).
- Plinius der Ältere (C. Plinius Secundus): *Naturalis historiae libri XXXVII* (Nat. hist.), 32 Bde., hg. und übers. von Roderich König. München 1973–2004.
- Regino von Prüm (Regino Prumiensis): *Epistola de harmonica institutione* (Epistola), in: *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*, Bd. 1, hg. von Martin Gerbert. Hildesheim 1963 (Original 1784), S. 230–247.
- Suger von Saint-Denis: *De consecratione*, in: *Abt Suger von Saint-Denis. Ausgewählte Schriften. Ordinatio, De consecratione, De administratione*, hg. von Andreas Speer und Günther Binding. Darmstadt 2005.
- Thibaut de Champagne: *Les chansons de Thibaut de Champagne roi de Navarre*, hg. von A[xel] Wallensköld. New York 1968 [Original 1925], *Chanson XXXIV*, S. 111–116.
- Thomas Cantimpratensis: *Liber de natura rerum* (De natura). Berlin 1973, Teil 1.
- Thomas von Aquin: *Summa theologiae*, zitiert nach <https://www.corpusthomicum.org/> (letzter Zugriff 06.04.2020).
- Thomasin von Zerklare: *Welscher Gast* (WG), hg. von Heinrich Rückert. Berlin 1965 (Original 1852).
- Ulrich von Eschenbach: *Alexanderroman* (Alex.Anh.), hg. von Wendelin Toischer. Hildesheim 1974 (Original 1888).
- Vulgata: www.vatican.va/archive/bible/nova_vulgata/documents/nova-vulgata_novum-testamentum_It.html (Bibel: Einheitsübersetzung. Stuttgart 1980.)
- Walther von der Vogelweide: *Leich, Lieder, Sprüche*, hg. von Thomas Bein. Berlin 152013.
- Wirnt von Grafenberg: *Wigalois*, hg. von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach. Berlin 2005.
- Wolfram von Eschenbach: *Parzival* (Pz), hg. von Peter Knecht. Berlin 2003.
- Wolfram von Eschenbach: *Willehalm* (nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St. Gallen), hg. von Joachim Heinze. Tübingen 1994.

Forschung

- Ackermann, Christiane: *Im Spannungsfeld von Ich und Körper. Subjektivität im ‹Parzival› Wolframs von Eschenbach und im ‹Frauendienst› Ulrichs von Liechtenstein*. Köln 2009.
- Aertsen, Jan A.: *Speculum musicae* als Spiegel der Philosophie, in: *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von ‹musica› und ‹philosophia› im Mittelalter*, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 305–321.
- Althoff, Gerd: *Verwandte, Freunde und Getreue. Zum politischen Stellenwert der Gruppenbildung im frühen Mittelalter*. Darmstadt 1990.
- Althoff, Gerd: *Compositio. Wiederherstellung verletzter Ehre im frühen und hohen Mittelalter, in: Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der frühen Neuzeit*, hg. von Klaus Schreiner und Gerd Schwerhoff. Köln 1995, S. 63–76.

- Althoff, Gerd: Spielregeln der Politik im Mittelalter: Kommunikation in Frieden und Fehde. Darmstadt 1997.
- Althoff, Gerd: Die Macht der Rituale. Symbolik und Herrschaft im Mittelalter. Darmstadt 2003.
- Althoff, Gerd: Spielen die Dichter mit den Spielregeln der Gesellschaft?, in: ders.: Inszenierte Herrschaft: Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter. Darmstadt 2003, S. 251–273.
- Althoff, Gerd: Die Kultur der Zeichen und Symbole, in: ders.: Inszenierte Herrschaft: Geschichtsschreibung und politisches Handeln im Mittelalter. Darmstadt 2003, S. 274–297.
- Althoff, Gert: Kontrolle der Macht. Formen und Regeln politischer Beratung im Mittelalter. Darmstadt 2016.
- Andersen, Elisabeth A. et al. (Hg.): Autor und Autorschaft im Mittelalter. Tübingen 1998.
- Arbo, Agnès / Arbo, Alessandro: *In una perfecta scientia: le rossignol de Pline l'ancien*, in: Des formes et des mots chez les Anciens, hg. von Claude Brunet. Besançon 2008, S. 255–273.
- Assunto, Rosario: Die Theorie des Schönen im Mittelalter. Köln 1982.
- Auerbach, Erich: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern 1958.
- Backes, Herbert: Isolde und der Magnetstein. Zur anagogischen Funktion von Kunst, in: *Architectura Poetica*, hg. von Ulrich Ernst und Bernhard Sowinski. Köln 1990, S. 147–178.
- Baisch, Martin: Medien der Faszination im höfischen Roman, in: *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, hg. von dems. et al. Freiburg i. Br. 2013, S. 213–234.
- Baisch, Martin: Ästhetisierung und Unverfügbarkeit. Strategien der Inszenierung von Wissen bei Wolfram und Chrétien, in: *Wolframstudien XXIII* (2014), S. 207–250.
- Baisch, Martin / Trínca, Beatrice (Hg.): *Der Tod der Nachtigall. Liebe als Selbstreflexivität von Kunst*. Göttingen 2009.
- Baisch, Martin / Trínca, Beatrice (Hg.): Einleitung, in: *Der Tod der Nachtigall. Liebe als Selbstreflexivität von Kunst*, hg. von dems. Göttingen 2009, S. 7–15.
- Baisch, Martin et al. (Hg.): *Wie gebannt: ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*. Freiburg i. Br. 2013.
- Bandelin, Sebastian: Anerkennen als Erfahrungsprozess. Überlegungen zu einer pragmatistisch-kritischen Theorie. Bielefeld 2015.
- Bartels, Andreas: *Strukturelle Repräsentation*. Paderborn 2005.
- Barthes, Roland: *Die Sprache der Mode*. Frankfurt am Main 1985.
- Bartsch, Nina: *Programmwortschatz einer höfischen Dichtersprache. hof/hövescheit, mæze, tu-gent, zuht, ère und muot in den höfischen Epen um 1200*. Frankfurt am Main 2014.
- Bastert, Bernd / Bihrer, Andreas / Reuvekamp-Felber, Timo (Hg.): *Mäzenaten im Mittelalter aus europäischer Perspektive*. Göttingen 2017.
- Beechy, Tiffany: Bind and Loose: Aesthetics and the Word in Old English Law, Charm, and Riddle, in: *On the aesthetics of Beowulf and other Old English poems*, hg. von John M. Hill. Toronto 2010, S. 43–63.
- Behnenburg, Lena: *Philomela. Metamorphosen eines Mythos in der deutschen und französischen Literatur des Mittelalters*. Berlin 2009.
- Behr, Hans-Joachim: *Literatur als Machtlegitimation. Studien zur Funktion der deutschsprachigen Dichtung am böhmischen Königshof im 13. Jahrhundert*. München 1989.
- Beierwaltes, Werner: «Das Schöne ist der Glanz des Wahren.» Über klassische Paradigmen der Schönheit: Plotin – Augustinus – Schelling, in: *Das Schöne in Theologie, Philosophie und Musik*, hg. von Cornelius Mayer et al. Würzburg 2013, S. 25–36.

- Bein, Thomas: Zu Sang und Minne im Minne-Sang, in: ‹Aufführung› und ‹Schrift› in Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996, S. 67–92.
- Bekker, Hugo: Gottfried von Straßburg's Tristan. Journey through the Realm of Eros. Columbia 1987.
- Bélis, Annie: Aristoxène de Tarente et Aristote. Le traité d'Harmonique. Paris 1986.
- Bernbach, Udo: Plädoyer für eine ungeteilte Öffentlichkeit. Anmerkungen zum ‹normativen Begriff der Öffentlichkeit› von Jürgen Habermas, in: Macht der Öffentlichkeit – Öffentlichkeit der Macht, hg. von Gerhard Göhler. Baden-Baden 1995, S. 25–37.
- Bernhard, Michael: Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm. München 1979.
- Bernhard, Michael: Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter, in: Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter, hg. von dems. et al. Darmstadt 1990, S. 7–35.
- Bernhard, Michael: Das musikalische Fachschrifttum im lateinischen Mittelalter. Eine Charakteristik, in: Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter, hg. von dems. et al. Darmstadt 1990, S. 37–103.
- Bertau, Karl: Das deutsche Rolandlied und die Repräsentationskunst Heinrichs des Löwen, in: Literarisches Mäzenatentum. Ausgewählte Forschungen zur Rolle des Gönners und Auftraggebers in der mittelalterlichen Literatur, hg. von Joachim Bumke. Darmstadt 1982 (Original 1968), S. 331–370.
- Bihrer, Andreas: Der Konstanzer Bischofshof im 14. Jahrhundert. Herrschaftliche, soziale und kommunikative Aspekte. Ostfildern 2005.
- Bihrer, Andreas: Repräsentationen adelig-höfischen Wissens – ein Tummelplatz für Aufsteiger, Außenseiter und Verlierer. Bemerkungen zum geringen gesellschaftlichen Stellenwert höfischer Literatur im späten Mittelalter, in: Kulturtopographie des deutschsprachigen Südwestens im späteren Mittelalter, hg. von Barbara Fleith und René Wetzels. Berlin 2009, S. 215–227.
- Bleck, Reinhard: Überlegungen zur Entstehungssituation der Werke Konrads von Würzburg, in denen kein Auftraggeber genannt wird. Wien 1987.
- Bloch, Marc: La Société féodale. Paris 1973.
- Boesch, Bruno: Die Kunstschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung. Hildesheim 1976 (Original 1936).
- Bögl, Herbert: Abriss der mittelhochdeutschen Metrik. Mit einem Übungsteil. Hildesheim 2006.
- Borst, Arno: Barbaren, Ketzer und Artisten: Welten des Mittelalters. München 1988.
- Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Frankfurt am Main 1970.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1987.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt am Main 1999.
- Bourdieu, Pierre: Esquisse d'une théorie de la pratique. Paris 2000.
- Bourdieu, Pierre: Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft. Frankfurt am Main 2001.
- Bourriot, Félix: *Kalos kagathos – kalokagathia*. D'un terme de propagande de sophistes à une notion sociale et philosophique. 2 Bde. Hildesheim 1995.
- Bower, Calvin M.: Die Wechselwirkung von *philosophia*, *mathematica* und *musica* in der karolingischen Rezeption der *Institutio musica* von Boethius, in: Musik – und die Geschichte

- der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von ›musica‹ und ›philosophia‹ im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 163–183.
- Brachtendorf, Johannes: Die Struktur des menschlichen Geistes nach Augustinus. Selbstreflexion und Erkenntnis in ›De Trinitate‹. Hamburg 2000.
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg. Darmstadt 1987.
- Brandt, Rüdiger: *das ain groß gelächter ward*. Wenn Repräsentation scheitert. Mit einem Exkurs zum Stellenwert literarischer Repräsentation, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 303–331.
- Braun, Manuel: Kristallworte, Würfelworte, Probleme und Perspektiven eines Projekts ›Ästhetik mittelalterlicher Literatur‹, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hg. von dems. und Christopher Young. Berlin 2007, S. 1–40.
- Braun, Manuel: Zwischen *ars* und ›Kunst‹. Zum Verhältnis der ›Künste‹ in der Sangspruchdichtung und im Meistergesang, in: Interartifizialität: die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur (Sonderheft der Zeitschrift für deutsche Philologie), hg. von Susanne Bürkle und Ursula Peters. Berlin 2009, S. 69–92.
- Braun, Manuel: Alterität als germanistisch-mediävistische Kategorie: Kritik und Korrektiv, in: Wie anders war das Mittelalter?, hg. von dems. Göttingen 2013, S. 7–40.
- Braun, Manuel / Young, Christopher (Hg.): Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters. Berlin 2007.
- Breyer, Ralph: Cundrí, die Gralsbotin?, in: Zeitschrift für Germanistik 6 (1996), S. 61–75.
- Brückner, Dominik: Geschmack: Untersuchungen zu Wortsemantik und Begriff im 18. und 19. Jahrhundert. Berlin 2003.
- Brüggen, Elke: Kleidung und Mode in der höfischen Epik des 12. und 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1989.
- Brunhölzl, Franz: Geschichte der lateinischen Literatur des Mittelalters, Bd. 2. München 1992.
- Brunner, Otto: Bemerkungen zu den Begriffen ›Herrschaft‹ und ›Legitimität‹, in: ders.: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte. Göttingen 1980, S. 49–102.
- Brunner, Otto: Das ›ganze Haus‹ und die alteuropäische ›Ökonomie‹, in: ders.: Neue Wege der Verfassungs- und Sozialgeschichte. Göttingen 1980, S. 103–127.
- Bumke, Joachim: Mäzene im Mittelalter. Die Gönner und Auftraggeber der höfischen Literatur in Deutschland 1150–1300. München 1979.
- Bumke, Joachim: Einleitung, in: Literarisches Mäzenatentum. Ausgewählte Forschungen zur Rolle des Gönners und Auftraggebers in der mittelalterlichen Literatur, hg. von dems. Darmstadt 1982, S. 1–31.
- Bumke, Joachim: Die Blutstropfen im Schnee. Über Wahrnehmung und Erkenntnis im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach. Tübingen 2001.
- Bumke, Joachim: Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. München¹⁰2002.
- Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach. Stuttgart⁸2004.
- Bumke, Joachim: Der ›Erec‹ Hartmanns von Aue. Eine Einführung. Berlin 2006.
- Burke, Peter: Die Geschicke des ›Hofmann‹. Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten. Berlin 1996.
- Bürkle, Susanne / Peters, Ursula (Hg.): Interartifizialität: die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur (Sonderheft zum Band 128 der Zeitschrift für deutsche Philologie). Berlin 2009.

- Bürkle, Susanne: Einleitung, in: Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, hg. von ders. und Ursula Peters (Sonderheft zum Band 128 der Zeitschrift für deutsche Philologie). Berlin 2009, S. 1–16.
- Camille, Michael: Before the Gaze: The Internal Senses and Late Medieval Practices of Seeing, in: Visuality before and beyond the Renaissance: seeing as others saw, hg. von Robert S. Nelson. Cambridge 2000, S. 197–223.
- Carruthers, Mary: The Experience of Beauty in the Middle Ages. Oxford 2013.
- Cassirer, Ernst: Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik. Berlin 1910.
- Chandler, Albert R.: The Nightingale in Greek and Latin Poetry, in: The Classical Journal 30/2 (1934), S. 78–84.
- Compagno, Dario: Rezension von The Philosophy of Umberto Eco, hg. von Sara C. Beardworth und Randall E. Auxier. Chicago 2017, in: The Philosophical Quarterly 68 (2018), S. 629–631.
- Cormeau, Christoph: Überlegungen zum Verhältnis von Ästhetik und Rezeption, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 5 (1988/89), S. 95–107.
- Cormeau, Christoph / Störmer, Wilhelm: Hartmann von Aue. Epoche, Werk, Wirkung. München 2007.
- Cormier, Raymond J.: Medieval Courtly Literature, Royal Patronage, and World Harmony, in: Aevum 64 (2/1990), S. 269–277.
- Coxon, Sebastian: The presentation of authorship in medieval German narrative literature, 1220–1290. Oxford 2001.
- Cramer, Thomas: Minnesang in der Stadt, Überlegungen zur Lyrik Konrads von Würzburg, in: Literatur – Publikum – historischer Kontext, hg. von Joachim Bumke et al. Bern 1977, S. 91–108.
- Cramer, Thomas: *brangend unde brogent*. Repräsentation, Feste und Literatur in der höfischen Kultur des späten Mittelalters, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 259–278.
- Cramer, Thomas: Waz hilfet âne sinne kunst? Lyrik im 13. Jahrhundert. Studien zu ihrer Ästhetik. Berlin 1998.
- Cuadra, Inés de la: Der «Renner» Hugos von Trimberg: allegorische Denkformen und literarische Traditionen. Hildesheim 1999.
- Curschmann, Michael: Höfische Laienkultur zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Das Zeugnis Lamberts von Ardres, in: «Aufführung» und «Schrift» in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996, S. 149–169.
- Curschmann, Michael: Der Erzähler auf dem Weg zur Literatur, in: Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters (Wolfram-Studien XVIII), hg. von Wolfgang Haubrichs et al. Berlin 2004, S. 11–32.
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern 1963.
- Danto, Arthur C.: The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art. London 1981.
- DeBruyne, Edgar: Etudes d'esthétique médiévale, 2 Bde. Paris 1998.
- Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben, 1. München 1993.
- Dick, Ernst S.: Tristan the Hunter: Toward a Metanarrative Reading of Gottfried's Stag Ritual, in: Fide et Amore. A Festschrift for Hugo Bekker on his Sixty-Fifth Birthday, hg. von William C. McDonald und Winder McConnell. Göppingen 1990, S. 41–69.
- Diehr, Achim: Literatur und Musik im Mittelalter. Eine Einführung. Berlin 2004.

- Dietz, Reiner: Der ‹Tristan› Gottfrieds von Straßburg. Probleme der Forschung (1902 bis 1970). Göttingen 1974.
- Dinges, Martin: Die Ehre als Thema der historischen Anthropologie. Bemerkungen zur Wissenschaftsgeschichte und zur Konzeptualisierung, in: Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der frühen Neuzeit, hg. von Klaus Schreiner und Gerd Schwerhoff. Köln 1995, S. 29–62.
- Dragonetti, Roger: Le nombre sans égal, in: Le nombre du temps en hommage à Paul Zumthor, hg. von Emmanuèle Baumgartner et al. Paris 1988, S. 49–61.
- Duby, Georges: Die drei Ordnungen. Das Weltbild des Feudalismus. Frankfurt am Main 1986.
- Duerr, Hans Peter: Der Mythos vom Zivilisationsprozeß. Bd. 1–5. Frankfurt am Main 1988–2002.
- Durkheim, Émile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens. Frankfurt am Main 1981 (Original 1912).
- Ebenbauer, Alfred: Apollonius und die Sirene. Zum Sirenenmotiv im ‹Apollonius von Tyrant› des Heinrich von Neustadt – und anderswo, in: Classica et Mediaevalia, hg. von Irene Vaslef und Helmut Buschhausen. Washington 1986, S. 31–56.
- Eco, Umberto: Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen. München 1987.
- Eco, Umberto: Kunst und Schönheit im Mittelalter. München 1991.
- Eco, Umberto: Le problème esthétique chez Thomas d'Aquin (Original: Il problema estetico in Tommaso d'Aquino, 1954/56 und 1970). Paris 1993.
- Eco, Umberto: Reply to John Marenbon, in: The Philosophy of Umberto Eco, hg. von Sara C. Beardworth und Randall E. Auxier. Chicago 2017, S. 95–101.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München ³2000.
- Ehlers, Joachim: Die hohen Schulen, in: Die Renaissance der Wissenschaften im 12. Jahrhundert, hg. von Peter Weimar. München 1981, S. 57–86.
- Ehlers, Joachim: Dom- und Klosterschulen in Deutschland und Frankreich im 10. und 11. Jahrhundert, in: Schule und Schüler im Mittelalter. Beiträge zur europäischen Bildungsgeschichte des 9. bis 15. Jahrhunderts, hg. von Martin Kitzinger. Köln 1996, S. 29–52.
- Ehlert, Trude: Zu Konrads von Würzburg Auffassung vom Wert der Kunst und von der Rolle des Künstlers, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 5 (1988/89), S. 79–94.
- Elias, Norbert: Die höfische Gesellschaft. Frankfurt am Main ⁶1992.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation, 2 Bde. Frankfurt am Main 1997.
- Engen, John H. van: Letters, Schools, and Written Culture in the Eleventh and Twelfth Centuries, in: Dialektik und Rhetorik im frühen und hohen Mittelalter. Rezeption, Überlieferung und gesellschaftliche Wirkung antiker Gelehrsamkeit vornehmlich im 9. und 12. Jahrhundert, hg. von Johannes Fried. München 1997, S. 97–132.
- Ernst, Ulrich: Der Liber Evangeliorum Otfrids von Weißenburg. Literarästhetik und Verstechnik im Lichte der Tradition. Köln 1975.
- Faulstich, Werner: Medien und Öffentlichkeiten im Mittelalter 800–1400. Göttingen 1996.
- Firestone, Ruth H.: Boethian influence on Gottfried's *Tristan*: A preliminary assessment, in: Tristan – Tristrant, hg. von André Crépin und Wolfgang Spiewok. Greifswald 1996, S. 159–168.
- Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2004.
- Fitzgerald, Brian: Inspiration and Authority in the Middle Ages. Prophets and their Critics from Scholasticism to Humanism. Oxford 2017.

- Fladt, Ellinore: Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption. München 1987.
- Flasch, Kurt: *ars imitatur naturam*. Platonischer Naturbegriff und mittelalterliche Philosophie der Kunst, in: Parusia. Studien zur Philosophie Platons und zur Problemgeschichte des Platonismus, hg. von dems. Frankfurt am Main 1965, S. 265–306.
- Fleckenstein, Josef: Einleitung, in: Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. von dems. Göttingen 1990, S. 9–13.
- Fleckenstein, Josef: Miles und clericus am Königs- und Fürstenhof. Bemerkungen zu den Voraussetzungen, zur Entstehung und zur Trägerschaft der höfisch-ritterlichen Kultur, in: Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. von dems. Göttingen 1990, S. 302–325.
- Fleckenstein, Josef: Nachwort. Ergebnisse und Probleme, in: Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. von dems. Göttingen 1990, S. 453–487.
- Fleckenstein, Josef (Hg.): Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur. Göttingen 1990.
- Frackowiak, Uta: Der gute Geschmack. Studien zur Entwicklung des Geschmacksbegriffs. München 1994.
- Fried, Johannes: Mäzenatentum und Kultur im Mittelalter, in: Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage, hg. von Ulrich Oevermann et al. Berlin 2007, S. 47–72.
- Frobenius, Wolf: Zum genetischen Verhältnis zwischen Notre-Dame-Klauseln und ihren Motetten, in: Archiv für Musikwissenschaft XLIV (1987), S. 1–39.
- Fuhrmann, Wolfgang: Herz und Stimme. Innerlichkeit, Affekt und Gesang im Mittelalter. Kassel 2004.
- Fulk, *Beowulf*: siehe *Beowulf*.
- Füssel, Marian / Kuhle, Antje / Stolz, Michael (Hg.): Höfe und Experten. Relationen von Macht und Wissen in Mittelalter und Früher Neuzeit. Göttingen 2018.
- Ganz, Peter: ›hövesch› / ›hövescheit› im Mittelhochdeutschen, in: Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1990, S. 39–54.
- Ganz, Peter: Kultur und Bildung im Umkreis Friedrich Barbarossas, in: Friedrich Barbarossa. Handlungsspielräume und Wirkungsweisen des staufischen Kaisers, hg. von Alfred Haverkamp. Sigmaringen 1992, S. 651–677.
- Gebert, Bent: Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des Trojanerkriegs Konrads von Würzburg. Berlin 2013.
- Gerok-Reiter, Annette: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik. Tübingen 2006.
- Gersh, Stephen: Concord in Discourse. Harmonics and semiotics in late classical and early medieval Platonism. Berlin 1996.
- Gersh, Stephen E.: Harmonics and semiotics in the Middle Ages: remarks on a recent publication, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von ›musica› und ›philosophia› im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 63–68.
- Gersh, Stephen / Hoenen, Maarten J. F. M. (Hg.): The Platonic Tradition in the Middle Ages. Berlin 2002.
- Giannarás, Anastasios: Das Wachthaus im Bezirk der Musen. Zum Verhältnis von Musik und Politik bei Platon, in: Archiv für Musikwissenschaft 3 (1975), S. 165–183.

- Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter, in: Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Tilmann Köppe und Tobias Klauk. Berlin 2013, S. 385–418.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz. Frankfurt am Main 2004.
- Haas, Alois M.: Parzivals *tumpheit* bei Wolfram von Eschenbach. Berlin 1964.
- Haas, Alois M.: Sermo Mysticus. Studien zu Theologie und Sprache der deutschen Mystik. Freiburg i. Br. 1979.
- Haas, Max: Die *Musica Enchiriadis* und ihr Umfeld: elementare Musiklehre als Propädeutik zur Philosophie, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von *«musica»* und *«philosophia»* im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 207–226.
- Haas, Max: Musikalisches Denken im Mittelalter. Eine Einführung. Bern ²2007.
- Habermas, Jürgen: Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Frankfurt am Main ³1993.
- Hahn, Ingrid: Zu Gottfrieds von Straßburg Literaturschau, in: Gottfried von Straßburg, hg. von Alois Wolf. Darmstadt 1973, S. 424–452 (zuerst in: Zeitschrift für deutsches Altertum 98 [1967], S. 218–236).
- Hammerstein, Reinhold: Die Musik der Engel. Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters. Bern 1962.
- Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Leipzig 1854.
- Hart, Thomas Elwood: Beowulf and Boethius on beauty and truth, in: On the aesthetics of Beowulf and other Old English poems, hg. von John M. Hill. Toronto 2010, S. 176–208.
- Hartmann, Jürgen: Staatszeremoniell. Köln ²1990.
- Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Darmstadt ²1992.
- Haug, Walter: Literaturgeschichte und Triebkontrolle. Bemerkungen eines Mediävisten zum sogenannten Prozeß der Zivilisation, in: ders.: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Tübingen 2003, S. 603–615.
- Haug, Walter: Die theologische Leugnung der menschlichen Kreativität und die Gegenzüge der mittelalterlichen Dichter, in: Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, hg. von Renate Schlesier und Beatrice Trinca. Hildesheim 2008, S. 73–87.
- Haupt, Barbara: Zum Prolog des *«Tristan»* Gottfrieds von Straßburg, Prolegomena zu einer wirkungs- und rezeptionsorientierten Untersuchung mittelalterlicher volkssprachlicher Prologe, in: Literatur – Publikum – historischer Kontext, hg. von Joachim Bumke et al. Bern / Frankfurt am Main 1977, S. 109–136.
- Haupt, Jürgen: Der Truchseß Keie im Artusroman. Untersuchungen zur Gesellschaftsstruktur im höfischen Roman. Berlin 1971.
- Haymes, Edward R.: Das mündliche Epos. Eine Einführung in die *«Oral-poetry-Forschung»*. Stuttgart 1977.
- Heilmann, Anja: Boethius' Musiktheorie und das Quadrivium. Eine Einführung in den neuplatonischen Hintergrund von *«De institutione musica»*. Göttingen 2007.
- Heinze, Joachim: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zum Beginn der Neuzeit. 3 Bde. Tübingen 1994–2004.
- Heinze, Joachim: Literarische Interessenbildung im Mittelalter. Kleiner Kommentar zu einer Forschungsperspektive, in: Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang, hg. von Eckart Conrad Lutz. Freiburg i. Br. 1997, S. 79–93.

- Henkel, Nikolaus: Deutsche Übersetzungen lateinischer Schultexte. Ihre Verbreitung und Funktion im Mittelalter und in der frühen Neuzeit. Mit einem Verzeichnis der Texte. München 1988.
- Henkel, Nikolaus: *Litteratus – illitteratus*. Bildungsgeschichtliche Grundvoraussetzungen bei der Entstehung der höfischen Epik in Deutschland, in: Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses Tokyo 1990. Begegnung mit dem «Fremden». Grenzen – Traditionen – Vergleiche. München 1991, S. 334–345.
- Henkel, Nikolaus / Palmer, Nigel F.: Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter. 1100–1500. Zum Rahmenthema des Regensburger Colloquiums. Ein Forschungsbericht, in: Latein und Volkssprache im deutschen Mittelalter. 1100–1500, hg. von dens. Tübingen 1992, S. 1–18.
- Hentschel, *De musica*: siehe Augustinus, *De musica*.
- Hentschel, Frank (Hg.): Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von «*musica*» und «*philosophia*» im Mittelalter. Leiden 1998.
- Herberichs, Cornelia: Poetik und Geschichte: das «Liet von Troye» Herborts von Fritzlar. Würzburg 2010.
- Herberichs, Cornelia / Kiening, Christian: Einleitung, in: Literarische Performativität. Lektüren vormoderner Texte, hg. von dens. Zürich 2008, S. 9–21.
- Hill, John M.: On Aesthetics and Quality: An Introduction, in: On the aesthetics of Beowulf and other Old English poems, hg. von dems. Toronto 2010, S. 3–23.
- Hirschfeld, Peter: Mäzene. Die Rolle des Auftraggebers in der Kunst. München 1968.
- Hirtler, Eva: Die *musica* im Übergang von der *scientia mathematica* zur *scientia media*, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von «*musica*» und «*philosophia*» im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 19–37.
- Hochadel, Matthias: Zur Rezeption der *Institutio musica* von Boethius an der spätmittelalterlichen Universität, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von «*musica*» und «*philosophia*» im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 187–206.
- Hofbauer, Klaus: Gott und der Welt gefallen. Geschichte eines gnomischen Motivs im hohen Mittelalter. Frankfurt am Main 1997.
- Hofmann, Hasso: Repräsentation. Studien zur Wort- und Begriffsgeschichte von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Berlin 2003.
- Hofstadter, Douglas / Sander, Emmanuel: Die Analogie. Das Herz des Denkens. Stuttgart 2014.
- Honneth, Axel: Die zerrissene Welt der symbolischen Formen. Zum kulturosoziologischen Werk Pierre Bourdieus, in: ders.: Die zerrissene Welt des Sozialen. Sozialphilosophische Aufsätze. Frankfurt am Main 1990, S. 156–181.
- Honneth, Axel: Kampf um Anerkennung. Zur moralischen Grammatik sozialer Konflikte. Frankfurt am Main 1992.
- Huber, Christoph: Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerklare, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln u. Johannes von Tepl. München 1988.
- Huber, Christoph: Wort- und Bildnetze zum Textbegriff im nachklassischen mittelhochdeutschen Romanprolog (Rudolf von Ems, Konrad von Würzburg), in: Im Wortfeld des Tex-

- tes, hg. von Gerd Dicke, Manfred Eikermann und Burkhard Hasebrink. Berlin 2006, S. 263–285.
- Huber, Christoph: Merkmale des Schönen und volkssprachliche Literarästhetik. Zu Hartmann von Aue und Gottfried von Straßburg, in: *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, hg. von Manuel Braun und Christopher Young. Berlin 2007, S. 111–142.
- Huber, Christoph: *Gottfried von Straßburg <Tristan>*. Berlin 2013.
- Huizinga, Johan: *Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und den Niederlanden*. Stuttgart 122006.
- Illich, Ivan: *Im Weinberg des Textes. Als das Schriftbild der Moderne entstand. Ein Kommentar zu Hugos <Didascalicon>*. München 1991.
- Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt am Main 1993.
- Jackson, W. T. H.: *Der Künstler Tristan in Gottfrieds Dichtung*, in: *Gottfried von Straßburg*, hg. von Alois Wolf. Darmstadt 1973, S. 280–304 (zuerst engl. in: *Publications of the modern language association of America* 77 [1962], S. 364–372).
- Jaeger, C. Stephen: *Medieval Humanism in Gottfried von Straßburg's Tristan und Isolde*. Heidelberg 1977.
- Jaeger, C. Stephen: *Cathedral Schools and Humanist Learning, 950–1150*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift* 61 (1987), S. 569–616. (Mit identischer Paginierung wieder in: *ders.: Scholars and Courtiers: Intellectuals and Society in the Medieval West*. Aldershot 2002.)
- Jaeger, C. Stephen: *Orpheus in the Eleventh Century*, in: *Mittellateinisches Jahrbuch* 27 (1992), S. 141–168. (Mit identischer Paginierung wieder in: *ders.: Scholars and Courtiers: Intellectuals and Society in the Medieval West*. Aldershot 2002.)
- Jaeger, C. Stephen: *Humanism and Ethics at the School of St. Victor in early Twelfth Century*, in: *Medieval Studies* 55 (1993), S. 51–79. (Mit identischer Paginierung wieder in: *ders.: Scholars and Courtiers: Intellectuals and Society in the Medieval West*. Aldershot 2002.)
- Jaeger, C. Stephen: *The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe, 950–1200*. Philadelphia 1994.
- Jaeger, C. Stephen: *Patrons and the Beginnings of Courtly Romance*, in: *The Medieval Opus: Imitation, Rewriting, and Transmission in the French Tradition*, hg. von Douglas Kelley. Amsterdam 1996, S. 45–58. (Mit identischer Paginierung wieder in: *ders.: Scholars and Courtiers: Intellectuals and Society in the Medieval West*. Aldershot 2002.)
- Jaeger, C. Stephen: *Die Entstehung höfischer Kultur. Vom höfischen Bischof zum höfischen Ritter*. Berlin 2001.
- Jaeger, C. Stephen: *Scholars and Courtiers: Intellectuals and Society in the Medieval West*. Aldershot 2002.
- Jaeger, C. Stephen: *Rezension von Mary Carruthers, The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford University Press 2014, in: *The American Historical Review* 122 (2017), S. 239–240.
- Jansen, Hellmut: *Die Grundbegriffe des Baltasar Gracian*. Köln 1958.
- Jauf, Hans Robert: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Frankfurt am Main 1982.
- Jeck, Udo Reinhold: *Mystische Kontemplation und sakrale Musik bei Ps. Dionysios Areopagites und seinen Kommentatoren*, in: *Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von <musica> und <philosophia> im Mittelalter*, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 125–140.

- Jeck, Udo Reinhold: *Platonica Orientalia. Aufdeckung einer philosophischen Tradition*. Frankfurt am Main 2004.
- Jerjen, Vera: *Arbeiten am Welt- und Selbstbild im ‚Welschen Gast‘*. Thomasins von Zerclaere. Wiesbaden 2019.
- Jeserich, Philipp: *Musica naturalis. Tradition und Kontinuität spekulativ-metaphysischer Musiktheorie in der Poetik des französischen Spätmittelalters*. Stuttgart 2008.
- Johanek, Peter: *Kultur und Bildung im Umkreis Friedrich Barbarossas*, in: Friedrich Barbarossa. Handlungsspielräume und Wirkungsweisen des staufischen Kaisers, hg. von Alfred Haverkamp. Sigmaringen 1992, S. 651–677.
- Johanek, Peter: *Höfe und Residenzen, Herrschaft und Repräsentation*, in: *Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang*, hg. von Eckart Conrad Lutz. Freiburg i. Br. 1997, S. 45–78.
- Jütte, Robert: *Geschichte der Sinne. Von der Antike bis zum Cyberspace*. München 2000.
- Kaden, Christian: *‚[...] auf daß alle Sinne zugleich sich ergötzen, nicht nur das Gehör, sondern auch das Gesicht‘. Wahrnehmungsweisen mittelalterlicher Musik*, in: *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent*, hg. von Jan-Dirk Müller und Horst Wenzel. Stuttgart 1999, S. 333–367.
- Kaden, Christian: *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*. Kassel 2004.
- Kaden, Christian: *Musik und Sprache – ein Problem der Antike und ein Thema zwischen den Kulturen*, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 25 (2005). Bern 2007, S. 19–35.
- Kaiser, Gert (Hg.): *Literatur, Publikum, historischer Kontext*. Bern 1977.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, in: *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie, Werke III*, hg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti. Frankfurt am Main 1996, S. 479–880.
- Kantorowicz, Ernst H.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*. München 1990.
- Kartschoke, Dieter: *Elfenbein und Nachtigall. Über die Schönheit der Literatur im Mittelalter*, in: *Der schöne Schein der Kunst und sein Schatten*, hg. von Hans Richard Brittmacher und Fabian Stoermer. Bielefeld 2000, S. 41–56.
- Kartschoke, Roland: *siehe Pfaffe Konrad, Rolandslied*.
- Keller, Adalbert: *Aurelius Augustinus und die Musik. Untersuchungen zu «De musica» im Kontext seines Schrifttums*. Würzburg 1993.
- Kellner, Beate: *Autorität und Gedächtnis. Strategien der Legitimierung volkssprachlichen Erzählens im Mittelalter am Beispiel von Gottfrieds von Straßburg «Tristan»*, in: *Autorität der/in Sprache, Literatur, Neue Medien. Vorträge des Bonner Germanistentages 1997*, hg. von Jürgen Fohrmann, Ingrid Kasten und Eva Neuland, Bd. 2. Bielefeld 1999, S. 484–508.
- Kellner, Beate: *daz alte buoch von Troye [...] daz ich es welle erniuwen*. *Poetologie im Spannungsfeld von «wiederholen» und «erneuern» in den Trojaromanen Herborts von Fritzlär und Konrads von Würzburg*, in: *Im Wortfeld des Textes*, hg. von Gerd Dicke, Manfred Eikelmann und Burkhard Hasebrink. Berlin 2006, S. 231–262.
- Kellner, Beate: *Meisterschaft. Konrad von Würzburg – Heinrich von Mügeln*, in: *Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur*, hg. von Susanne Bürkle und Ursula Peters (Sonderheft zum Band 128 der Zeitschrift für deutsche Philologie). Berlin 2009, S. 137–162.
- Kéryeny, Karl: *Die Mythologie der Griechen*, 2 Bde. München 1966.

- Kern, Fritz: Gottesgnadentum und Widerstandsrecht im früheren Mittelalter. Zur Entwicklungsgeschichte der Monarchie. Leipzig 1914.
- Kern, Manfred: Edle Tropfen vom Helikon. Zur Anspielungsrezeption der antiken Mythologie in der deutschen höfischen Epik von 1180–1300. Amsterdam 1998.
- Kern, Manfred: Isolde, Helena und die Sirenen. Gottfried von Straßburg als Mythograph, in: *Oxford German Studies* 29 (2000), S. 1–30.
- Kiening, Christian: Zwischen Körper und Schrift. Texte vor dem Zeitalter der Literatur. Frankfurt am Main 2003.
- Kiening, Christian: Medialität in mediävistischer Perspektive, in: *Poetica* 39 (2007), S. 285–352.
- Kiening, Christian: Mediale Gegenwärtigkeit. Paradigmen – Semantiken – Effekte, in: *Mediale Gegenwärtigkeit*, hg. von dems. Zürich 2007, S. 9–70.
- Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter. Göttingen 2015.
- Kintzinger, Martin: Wissen wird Macht. Bildung im Mittelalter. Ostfildern 2003.
- Kitto, H[umphrey] D[avy] F[indley]: Die Griechen. Von der Wirklichkeit eines geschichtlichen Vorbilds. Frankfurt am Main 1956.
- Klein, Dorothea: Zwischen Abhängigkeit und Autonomie: Inszenierungen inspirierter Autorschaft in der Literatur der Vormoderne, in: *Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft*, hg. von Renate Schlesier und Beatrice Trınca. Hildesheim 2008, S. 15–39.
- Knapp, Fritz Peter: «Leien munt nie baz gesprach»: zur angeblichen lateinischen Buchgelehrsamkeit und zum Islambild Wolframs von Eschenbach, in: *Zeitschrift für deutsches Altertum und Literatur* 138 (2009), S. 173–184.
- Köbele, Susanne: Rez. zu «Rüdiger Schnell: Suche nach Wahrheit», in: *Arbitrium* 12/3 (1994), S. 294–299.
- Köbele, Susanne: Mythos und Metapher. Die Kunst der Anspielung in Gottfrieds Tristan, in: *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*, hg. von Udo Friedrich von Bruno Quast. Berlin 2004, S. 219–246.
- Kokott, Hartmut: Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie. Konturen eines neuen Konrad von Würzburg-Bildes, in: *Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft* 5 (1988/89), S. 69–77.
- Kokott, Hartmut: Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie. Stuttgart 1989.
- Kolb, Herbert: Der wahre Elicon. Zu Gottfrieds Tristan vv. 4862–4907, in: *Gottfried von Straßburg*, hg. von Alois Wolf. Darmstadt 1973, S. 453–488 (zuerst in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 41 [1967], S. 1–26).
- Kopiez, Reinhard: Wirkungen von Musik, in: *Musikpsychologie. Das neue Handbuch*, hg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. Hamburg 2008, S. 525–547.
- Kössig, Norbert / Wittig, Claudia: *Prodesse et delectare – An Introduction*, in: *Prodesse et delectare. Case Studies on Didactic Literature in the European Middle Ages / Fallstudien zur didaktischen Literatur des europäischen Mittelalters*, hg. von dens. Berlin 2019, S. 1–12.
- Kraß, Andreas: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel. Tübingen 2006.
- Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe. Frankfurt am Main 2010.
- Krause, Berenike: Die «milte»-Thematik in der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung. Darstellungsweisen und Argumentationsstrategien. Frankfurt am Main 2005.

- Krause, Burkhardt: Das Eine und die Teile: Der Bast in Gottfrieds ‹Tristan›. *Variae lectiones*, in: Literaturgeschichte als Profession, hg. von Hartmut Lauffhütte. Tübingen 1993, S. 18–40.
- Kreutz, Gunter: Musik und Emotion, in: Musikpsychologie. Das neue Handbuch, hg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez und Andreas C. Lehmann. Hamburg 2008, S. 548–572.
- Kutschera, Franz von: Der Weg der westlichen Philosophie. Paderborn 2019.
- Kytzler, *De arte poetica*: siehe Horaz, *De arte poetica*.
- Largier, Niklaus: Die Applikation der Sinne. Mittelalterliche Ästhetik als Phänomen rhetorischer Effekte, in: Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters, hg. von Manuel Braun und Christopher Young. Berlin 2007, S. 43–60.
- Leach, Elizabeth Eva: *Sung Birds. Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*. Ithaca/London 2007.
- LeGoff, Jacques: Das Hochmittelalter. Frankfurt am Main 1965.
- Leipold, Inge: Die Auftraggeber und Gönner Konrads von Würzburg. Versuch einer Theorie der ‹Literatur als soziales Handeln›. Göppingen 1976.
- Lienert, Elisabeth: Helena – thematisches Zentrum von Konrads von Würzburg ‹Trojanerkrieg›, in: JOWG 15 (1989), S. 409–420.
- Lienert, Elisabeth: Der Trojanische Krieg in Basel. Interesse an Geschichte und Autonomie des Erzählens bei Konrad von Würzburg, in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter, hg. von Joachim Heinze. Stuttgart 1993, S. 266–279.
- Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ‹Trojanerkrieg›. Wiesbaden 1996.
- Linden, Sandra: Exkurse im höfischen Roman. Wiesbaden 2017.
- Lodes, Birgit / Lütteken, Laurenz: Einleitung, in: Institutionalisierung als Prozeß – Organisationsformen musikalischer Eliten im Europa des 15. und 16. Jahrhunderts. Beiträge des internationalen Arbeitsgesprächs im Istituto Svizzero di Roma in Verbindung mit dem Deutschen Historischen Institut in Rom, 9. bis 11. Dezember 2005, hg. von dens. Laaber 2009, S. 1–14.
- Lohmann, Johannes: Musiké und Logos. Aufsätze zur griechischen Philosophie und Musiktheorie. Zum 75. Geburtstag Johannes Lohmanns am 9. Juli 1970, hg. von Anastasios Giannarás. Stuttgart 1970.
- Lubich, Gerhard: ‹Tugendadel›. Überlegungen zur Verortung, Entwicklung und Entstehung ethischer Herrschaftsnormen der Stauferzeit, in: Rittertum und höfische Kultur der Stauferzeit, hg. von Johannes Laudage und Yvonne Leiverkus. Köln 2006, S. 247–289.
- Lucken, Christopher: Orphéophonie. L'enchantement de la voix et le silence d'Eurydice, in: *La Licorne. Penser la Voix* 41 (1997), S. 53–86.
- Luff, Robert: *philomena – roussignol – nahtigal*. Anmerkungen zum Umgang mit der Nachtigall in mittelalterlicher Lyrik und Naturkunde, in: Überlieferung – Mystik – Naturkunde. Gegenstände und Methoden der Mediävistik als Kulturwissenschaft, hg. von dems. und Rudolf Kilian Weigand. Hildesheim 2003, S. 37–76.
- Luhmann, Niklas: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie. Frankfurt am Main 1984.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1995.
- Luhmann, Niklas: Die Gesellschaft der Gesellschaft. Frankfurt am Main 1997.
- Luhmann, Niklas: Schriften zu Kunst und Literatur. Frankfurt am Main 2008.
- Luscombe, David E.: Dialectic and Rhetoric in the Ninth and Twelfth Centuries: Continuity and Change, in: Dialektik und Rhetorik im frühen und hohen Mittelalter. Rezeption,

- Überlieferung und gesellschaftliche Wirkung antiker Gelehrsamkeit vornehmlich im 9. und 12. Jahrhundert, hg. von Johannes Fried. München 1997, S. 1–20.
- Lütteken, Laurenz: <Autobiographische> Musik? – Kompositorische Selbstdarstellung in der Motette des 14. und 15. Jahrhunderts. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 74 (2000), S. 3–26.
- Lutz, Eckart Conrad: *Rhetorica Divina*: mittelhochdeutsche Prologgebete und die rhetorische Kultur des Mittelalters. Berlin 1984.
- Lutz, Eckart Conrad (Hg.): *Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang*. Freiburg i. Br. 1997.
- Lutz, Eckart Conrad: Einleitung (1997), in: *Mittelalterliche Literatur im Lebenszusammenhang*, hg. von dems. Freiburg i. Br. 1997, S. 7–13.
- Lutz, Eckart Conrad: *Literatur der Höfe – Literatur der Führungsgruppen*. Zu einer anderen Akzentuierung, in: *Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster*, hg. von Nigel F. Palmer und Hans-Jochen Schiewer. Tübingen 1999, S. 29–52.
- Lutz, Eckart Conrad: *lesen – unmüezic wesen*. Überlegungen zu lese- und erkenntnistheoretischen Implikationen von Gottfrieds Schreiben, in: *Der <Tristan> Gottfrieds von Straßburg*, hg. von Christoph Huber und Victor Millet. Tübingen 2002, S. 295–315.
- Lutz, Eckart Conrad: Einleitung, in: *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation*, hg. von dems. et al. Tübingen 2005, S. 1–21.
- Lutz, Eckart Conrad: Einspielung von Wissen und gebildeter Umgang – Texte und Bilder im Gespräch, in: *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation*, hg. von dems. et al. Tübingen 2005, S. 361–391.
- Lutz, Eckart Conrad: *Schreiben, Bildung und Gespräch. Mediale Absichten bei Baudri de Bourgueil, Gervasius von Tilbury und Ulrich von Liechtenstein*. Berlin 2013.
- Mackensen, Karsten: Zurück zu Gott. Die Produktivität der Welterschließung bei Athanasius Kircher, in: ders.: *Musik und die Ordnung der Dinge im ausgehenden Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Frankfurt am Main 2017, S. 269–315.
- Mackran, *Elementa*: siehe Aristoxenos, *Elementa Harmonica*.
- Marenbon, John: Umberto Eco and Medieval Aesthetics, in: *The Philosophy of Umberto Eco*, hg. von Sara C. Beardworth und Randall E. Auxier. Chicago 2017, S. 77–94.
- Mathiesen, Thomas J.: *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in Antiquity and the Middle Ages*. London 1999.
- Mausbach, Joseph: *Die Ethik des heiligen Augustinus, erster Band: Die sittliche Ordnung und ihre Grundlagen*. Hamburg 2013.
- Mauss, Marcel: *Die Gabe. Die Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften*. Frankfurt am Main 1968.
- Mayer, Theodor: *Der Staat der Herzoge von Zähringen*. Freiburg i. Br. 1935. Mit Kürzungen wieder abgedruckt in: ders.: *Mittelalterliche Studien. Gesammelte Aufsätze*. Sigmaringen 1959, S. 350–364.
- McDonald, William C.: *German Medieval Literary Patronage from Charlemagne to Maximilian I. A Critical Commentary with Special Emphasis on Imperial Promotion of Literature*. Amsterdam 1973.
- Meckseper, Cord: *Architektur und Lebensformen. Burgen und Städte als Orte von Festlichkeit und literarischem Leben*, in: *Literatur im Lebenszusammenhang*, hg. von Eckart Conrad Lutz. Freiburg i. Br. 1997, S. 15–43.
- Meier-Oeser, Stephan: *Die Spur des Zeichens. Das Zeichen und seine Funktion in der Philosophie des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Berlin 1997.

- Melville, Gert / von Moos, Peter (Hg.): Das Öffentliche und das Private in der Vormoderne. Köln 1998.
- Menke, Christoph: Die Kraft der Kunst. Frankfurt am Main ²2013.
- Mersch, Dieter: Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main 2002.
- Meyer, Christian: Métaphore instrumentale et représentation du système acoustique à l'époque carolingienne, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von «musica» und «philosophia» im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 141–149.
- Meyer, *De institutione*: siehe Boethius, *De institutione musica*.
- Mölk, Ulrich: Curia und curialitas – Wort und Bedeutung im Spiegel der romanischen Dichtung. Zu fr. *cortois(ie)* / pr. *cortes(ia)* im 12. Jahrhundert, in: Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1990, S. 27–38.
- Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der «wildekeit». Stuttgart 1968.
- Moritz, Anne (Hg.): *Ars imitatur naturam*. Transformationen eines Paradigmas menschlicher Kreativität im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit. Münster 2009.
- Mukařovský, Jan: Ästhetische Funktion, Norm und ästhetischer Wert als soziale Fakten, in: ders.: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main 1970, S. 7–112.
- Mukařovský, Jan: Die ästhetische Norm, in: ders.: Kunst, Poetik, Semiotik. Frankfurt am Main 1989, S. 129–138.
- Müller, Ernst / Schmieder, Falko: Begriffsgeschichte und historische Semantik. Ein kritisches Compendium. Frankfurt am Main 2016.
- Müller, Jan-Dirk: Zu einigen Problemen des Konzepts «Literarische Interessenbildung», in: Literarische Interessenbildung im Mittelalter, hg. von Joachim Heinze. Stuttgart 1993, S. 365–384.
- Müller, Jan-Dirk (Hg.): «Aufführung» und «Schrift» in Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart 1996.
- Müller, Jan-Dirk: *schin* und Verwandtes. Zum Problem der «Ästhetisierung» in Konrads von Würzburg Trojanerkrieg. (Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, hg. von Gerd Dicke et al. Berlin 2006, S. 287–307.
- Müller, Jan-Dirk: Verabschiedung des Mythos, Zur Hagen-Episode der «Kudrun», in: ders.: Mediävistische Kulturwissenschaft. Ausgewählte Studien. Berlin 2010, S. 183–202.
- Müller, Matthias: Spätmittelalterliches Fürstentum im Spiegel der Architektur: Überlegungen zu den repräsentativen Aufgaben landesherrlicher Schloßbauten um 1500 im Alten Reich, in: Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter, hg. von Cordula Nolte et al. Stuttgart 2002, S. 107–145.
- Nagel, Bert: Staufische Klassik. Deutsche Dichtung um 1200. Heidelberg 1977.
- Nöth, Winfried: Handbuch der Semiotik. Stuttgart ²2000.
- Obermaier, Sabine: Von Nachtigallen und Handwerkern. «Dichtung über Dichtung» in Minnesang und Singspruchdichtung. Tübingen 1995.
- Oevermann, Ulrich: Für ein neues Modell von Kunst- und Kulturpatronage. In: Die Kunst der Mächtigen und die Macht der Kunst. Untersuchungen zu Mäzenatentum und Kulturpatronage, hg. von dems. et al. Berlin 2007, S. 13–24.

- Oexle, Otto Gerhard: *Tria genera hominum*. Zur Geschichte eines Deutungsschemas der sozialen Wirklichkeit in Antike und Mittelalter, in: Institutionen, Kultur und Gesellschaft im Mittelalter, hg. von Lutz Fenske et al. Sigmaringen 1984, S. 483–500.
- Oexle, Otto Gerhard: Memoria in der Gesellschaft und in der Kultur des Mittelalters, in: Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche, hg. von Joachim Heinzle. Frankfurt am Main 1994, S. 297–323.
- Ohly, Ernst Friedrich: Geistige Süße bei Otfried, in: ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt 1977, S. 93–127.
- Ohly, Ernst Friedrich: Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott, in: Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters, hg. von Norbert Kamp und Joachim Wollasch. Berlin 1982, S. 1–42.
- Ohly, Ernst Friedrich: Vom geistigen Sinn des Wortes im Mittelalter, in: ders.: Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung. Darmstadt ²1983, S. 1–31 (zuerst in: Zeitschrift für deutsches Altertum 89 [1958], S. 1–22).
- Ohly, Ernst Friedrich: Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik, in: Collectanea philologica (FS Helmut Gipper), hg. von Günter Heintz und Peter Schmitter. Baden-Baden 1985, Bd. 2, S. 403–613.
- Okken, Lambertus: Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg, 3 Bde. Amsterdam 1984–1988.
- Ong, Walter J.: Orality and Literacy: The Technologizing of the Word. London 1982.
- Page, Christopher: The Owl and the Nightingale. Musical Life and Ideas in France 1100–1300. London 1989.
- Paravicini, Werner: Schlichtheit und Pracht: Über König Ludwig XI. von Frankreich und Herzog Karl den Kühnen von Burgund, in: Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter, hg. von Cordula Nolte, Karl-Heinz Spieß und Ralf-Gunnar Werlich. Stuttgart 2002, S. 63–86.
- Peden, Alison M.: Music in medieval commentaries on Macrobius, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von «musica» und «philosophia» im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 151–161.
- Peil, Dietmar: Concordia discors. Anmerkungen zu einem politischen Harmoniemodell von der Antike bis in die Neuzeit, in: Geistliche Denkformen in der Literatur des Mittelalters, hg. von Klaus Grubmüller. München 1984, S. 401–434.
- Peters, Ursula: Literatur in der Stadt. Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen städtischer Literatur im 13. und 14. Jahrhundert. Tübingen 1983.
- Pfeffer, Wendy: The Change of Philomel. The Nightingale in Medieval Literature. New York 1985.
- Pfeffer, Wendy: Spring, Love, Birdsong. The Nightingale in Two Cultures, in: Beasts and birds of the Middle Ages. The bestiary and its legacy, hg. von Willene B. Clark und Meredith T. McMunn. Philadelphia 1989, S. 88–95.
- Philipowski, Katharina: Erzählte Emotionen, vermittelte Gegenwart. Zeichen und Präsenz in der literaturwissenschaftlichen Emotionstheorie, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 130,1 (2008), S. 62–81.
- Philipowski, Silke: «diu gâb mir tugende git»: das gabentheoretische Dilemma von «milte» und «lôn» im hohen Minnesang, im «Frauendienst» und im Tagelied, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 85 (2011), S. 455–488.
- Pirsig, Robert M.: Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten. Frankfurt am Main 1978.

- Plotke, Seraina: Konzeptualisierungen von Mäzenatentum. Konrad von Würzburg und seine Basler Gönner, in: Mäzenaten im Mittelalter aus europäischer Perspektive, hg. von Bernd Bastert et al. Göttingen 2017, S. 125–148.
- Pochat, Götz: Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Köln 1986.
- Ragotzky, Hedda: Die *kunst der milte*. Anspruch und Funktion der *milte*-Diskussion in Texten des Strickers, in: Gesellschaftliche Sinnangebote mittelalterlicher Literatur, hg. von Gert Kaiser. München 1980, S. 77–111.
- Ragotzky, Hedda / Wenzel, Horst: Einführung, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. von dens. Tübingen 1990, S. 1–15.
- Ranawake, Silvia: Verligen und versitzen: Das Versäumnis des Helden und die Sünde der Trägheit in den Artusromanen Hartmanns von Aue, in: Chrétien de Troyes and the German Middle Ages, hg. von Martin H. Jones und Roy Albert Wisbey. Cambridge 1993, S. 19–35.
- Ranke-Graves, Robert von: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. Reinbek bei Hamburg ¹⁵2003.
- Rapp, Christof: Ähnlichkeit, Analogie und Homonymie bei Aristoteles, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 46,4 (1992), S. 526–544.
- Raudszus, Gabriele: Die Zeichensprache der Kleidung. Untersuchungen zur Symbolik des Gewandes in der deutschen Epik des Mittelalters. Hildesheim 1985.
- Richter, Lukas: *Tantus et tam dulcis sonus*. Die Lehre von der Sphärenharmonie in Rom und ihre griechischen Quellen, in: Vom Mythos zur Fachdisziplin. Antike und Byzanz, hg. von Konrad Volk (Geschichte der Musiktheorie Bd. 2). Darmstadt 2006, S. 505–634.
- Ridder, Klaus: Gelehrtheit und Häßlichkeit im höfischen Roman, in: Körperinszenierungen in mittelalterlicher Literatur, hg. von dems. und Otto Langer. Berlin 2002, S. 75–95.
- Rohloff, Ernst: Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio [*De musica*]. Im Faksimile nebst Übertragung des Textes und Übersetzung ins Deutsche. Leipzig 1967 (Original 1926).
- Roling, Bernd: *Cantat luscinia*: die Chiffre der Nachtigall zwischen Liebe und Auferstehung, in: Die Versuchung der schönen Form. Spannungen in «Erbauungs»-Konzepten des Mittelalters, hg. von Susanne Köbele und Claudio Notz. Göttingen 2019, S. 177–198.
- Rösener, Werner: Leben am Hof. Königs- und Fürstenhöfe im Mittelalter. Ostfildern 2008.
- Rösing, Helmut: Soundscape – Urbanität und Musik, in: Musik und Urbanität, hg. von Christian Kaden und Volker Kalisch. Essen 2002, S. 24–35.
- Rücker, Helmut: Mâze und ihre Wortfamilie in der deutschen Literatur bis um 1220. Göppingen 1975.
- Rückert, WG: siehe Thomasin von Zerclaere, *Der Welsche Gast*.
- Sandkühler, Hans Jörg: Kritik der Repräsentation. Einführung in die Theorie der Überzeugungen, der Wissenskulturen und des Wissens. Frankfurt am Main 2009.
- Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale. Mit Einleitung, Anmerkungen und Kommentar von Peter Wunderli. Tübingen 2013.
- Schäfer, Ursula: Vokalität. Altenglische Dichtung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit. Tübingen 1992.
- Schäfer, Ursula: Rhetoric and Style, in: A Beowulf Handbook, hg. von Robert E. Bjork und John D. Niles. Exeter 1996, S. 105–124.

- Schaik, Martin van: Appendix Musik. Musik, Aufführungspraxis und Instrumente im Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg, in: Lambertus Okken: Kommentar zum Tristan-Roman Gottfrieds von Straßburg, Bd. 2. Amsterdam 1985, S. 163–215.
- Schanze, Christoph: Tugendlehre und Wissensvermittlung: Studien zum «Welschen Gast» Thomasins von Zerklare. Wiesbaden 2018.
- Scherbaum, Ingo: Die Vokalmusik im mittelalterlichen Gottesdienst und Konrads von Würzburg Auffassung vom Ansehen der Dichtkunst im «Trojanerkrieg» und im Spruch 32,301, in: ZfdA 131/3 (2002), S. 326–334.
- Scheuer, Hans Jürgen: Die Signifikanz des Rituals. Zwei «Tristan»-Studien, in: Beiträge zur Geschichte und Sprache der deutschen Literatur (PBB 121/1999), S. 406–439.
- Schlesier, Renate / Trínca, Beatrice: Einleitung, in: Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, hg. von dens. Hildesheim 2008, S. 7–13.
- Schmid, Elisabeth: Erfinden und Wiedererzählen, in: Inspiration und Adaptation. Tarnkappen mittelalterlicher Autorschaft, hg. von Renate Schlesier und Beatrice Trínca. Hildesheim 2008, S. 41–55.
- Schmidt, Paul Gerhard: Curia und curialitas. Wort und Bedeutung im Spiegel der lateinischen Quellen, in: Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1990, S. 15–26.
- Schmitt, Carl: Verfassungslehre. Berlin ⁵1970.
- Schmitz, Silvia: Das Ornamentale bei Suchenwirt und seinen Zeitgenossen. Zu strukturellen Zusammenhängen zwischen Herrschaftsrepräsentation und poetischen Verfahren, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 279–302.
- Schneider, Almut: *er liez ze himel tougen erhellen siner stimme dôn*. Sprachklang als poetische Fundierung normativen Sprechens, in: Text und Normativität im deutschen Mittelalter (XX. Anglo-German Colloquium), hg. von Elke Brügggen et al. Berlin 2012, S. 199–216.
- Schneider, Jost: Sozialgeschichte des Lesens. Zur historischen Entwicklung und sozialen Differenzierung der literarischen Kommunikation in Deutschland. Berlin 2004.
- Schneider, Karin: Paläographie und Handschriftenkunde für Germanisten. Eine Einführung. Tübingen 1999.
- Schnell, Rüdiger: Suche nach Wahrheit. Gottfrieds «Tristan und Isold» als erkenntnistheoretischer Roman. Tübingen 1992.
- Schnell, Rüdiger: Einleitung, in: Zivilisationsprozesse. Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne, hg. von dems. Köln 2004, S. 3–20.
- Schnell, Rüdiger: Kritische Überlegungen zur Zivilisationstheorie von Norbert Elias, in: Zivilisationsprozesse. Zu Erziehungsschriften in der Vormoderne, hg. von dems. Köln 2004, S. 21–84.
- Schnyder, Mireille: Überlegungen zu einer Poetik des Staunens im Mittelalter, in: Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit, hg. von Martin Baisch et al. Freiburg i. Br. 2013, S. 95–113.
- Scholz, Manfred Günter: *Perspicuitas* – Gottfrieds Stilideal?, in: Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis, hg. von Thordis Hennings et al. Berlin 2009, S. 257–269.
- Schöne, Albrecht: Zu Gottfrieds «Tristan»-Prolog, in: Gottfried von Straßburg, hg. von Alois Wolf. Darmstadt 1973, S. 147–181 (zuerst in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 [1955], S. 447–474).

- Schreiner, Klaus / Schwerhoff, Gerd: Verletzte Ehre. Überlegungen zu einem Forschungskonzept, in: Verletzte Ehre. Ehrkonflikte in Gesellschaften des Mittelalters und der frühen Neuzeit, hg. von dens. Köln 1995, S. 1–28.
- Schröder, Werner: Zur Kunstanschauung Gottfrieds von Straßburg und Konrads von Würzburg nach dem Zeugnis ihrer Prologe. Stuttgart 1990.
- Schücking, Levin L(uwig): Soziologie der literarischen Geschmacksbildung. Bern ²1961.
- Schweikle, Günther: Dichter über Dichter in mittelhochdeutscher Literatur. Tübingen 1970.
- Schwietering, Julius: Die Demutsformel mittelhochdeutscher Dichter. Berlin 1921.
- Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt am Main 2003.
- Soeffner, Hans-Georg: Appräsentation und Repräsentation. Von der Wahrnehmung zur gesellschaftlichen Darstellung des Wahrzunehmenden, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 43–64.
- Speer, Andreas: *Kunst und Schönheit*. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik, in: *Scientia und ars* im Hoch- und Spätmittelalter, hg. von Ingrid Craemer-Ruegenberg und Andreas Speer. Berlin 1994, 2. Halbband, S. 945–966.
- Speer, Andreas: *Scientia quadrivii – Musica* in den Timaios-Kommentaren des 12. Jahrhunderts, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von *«musica»* und *«philosophia»* im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 99–123.
- Speer, Andreas: Kunst ohne Kunst? Interartifizialität in Sugers Schriften zur Abteikirche von Saint-Denis, in: Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, hg. von Susanne Bürkle und Ursula Peters (Sonderheft zum Band 128 der Zeitschrift für deutsche Philologie). Berlin 2009, S. 203–220.
- Spieß, Karl-Heinz: Einleitung, in: *Principes*. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter, hg. von Cordula Nolte, dems. und Ralf-Gunnar Werlich. Stuttgart 2002, S. 9–16.
- Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony*. Prolegomena to an Interpretation of the Word «Stimmung», hg. von Anna Granville Hatcher. Baltimore 1963.
- Stolz, Michael: *Artes-liberales-Zyklen: Formationen des Wissens im Mittelalter*, 2 Bde. Tübingen 2004.
- Störmer, Wilhelm: Früher Adel. Studien zur politischen Führungsschicht im fränkisch-deutschen Reich vom 8.–11. Jahrhundert. Stuttgart 1973.
- Strobel, Jochen / Wolf, Jürgen: Maecenas' Erben. Das Spannungsfeld von Kunstförderung und künstlerischer Freiheit von der Antike bis zur Gegenwart, in: *Maecenas und seine Erben. Kunstförderung und künstlerische Freiheit – von der Antike bis zur Gegenwart*, hg. von dens. Stuttgart 2015, S. 7–47.
- Strohschneider, Peter: Institutionalität. Zum Verhältnis von literarischer Kommunikation und sozialer Interaktion in mittelalterlicher Literatur. Eine Einleitung, in: *Literarische Kommunikation und soziale Interaktion. Studien zur Institutionalität mittelalterlicher Literatur*, hg. von dems. et al. Frankfurt am Main 2001, S. 1–26.
- Strohschneider, Peter: Fürst und Sänger. Zur Institutionalisierung höfischer Kunst, anlässlich von Walthers Thüringer Sangspruch 9, V [L. 20,4], in: *Literatur und Macht im mittelalterlichen Thüringen*, hg. von dems. et al. Köln 2002, S. 85–107.
- Strohschneider, Peter: Literarische Ligaturen. Philip Colin über Paradoxien höfischer Kunstaufträge im Mittelalter, in: *Kunst, Macht und Institution. Studien zur Philosophischen Anthropologie, soziologischen Theorie und Kultursoziologie der Moderne*, hg. von Joachim Fischer und Hans Joas. Frankfurt am Main 2003, S. 537–556.

- Stuckmann, Manfred: Wappenschilderungen und historisch-heraldische Anspielungen in Konrads von Würzburg *Trojanerkrieg*. Diss. Bergische Universität Wuppertal 2003 (online: <http://elpub.bib.uni-wuppertal.de/edocs/dokumente/fb04/diss2003/stuckmann/d040301.pdf> [letzter Zugriff: 02.03.2020]).
- Svoboda, Karel: *L'esthétique de Saint Augustin et ses sources*. Brno 1933.
- Szabó, Thomas: Der mittelalterliche Hof zwischen Kritik und Idealisierung, in: *Curialitas*. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur, hg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1990, S. 350–391.
- Sziráky, Anna: *Éros Lógos Musiké*. Gottfrieds «Tristan» oder eine utopische *renovatio* der Dichtersprache und der Welt aus dem Geiste der Minne und Musik? Bern 2003.
- Sziráky, Anna: La Voix fatidique d'une Némésis: injure et malédiction. La Demoiselle Hideuse de Chrétien de Troyes et Cundrie de Wolfram v. Eschenbach, in: *Cahiers de civilisation médiévale* 1 (2016), S. 19–45.
- Sziráky, Anna / Gisselbaek, Robert: La description de l'indiscriptible Petitcreiu entre parole, symbole et son: Une lecture mystagogique selon Gottfried de Strasbourg, in: *Mystique, langage, musique: dire l'indicible au Moyen Âge*, hg. von René Wetzel und Laurence Wuidar. Wiesbaden 2019, S. 89–123.
- Tatarkiewicz, Wladislaw: *Geschichte der Ästhetik*, Bd. 2: Die Ästhetik des Mittelalters. Basel 1980.
- Thum, Bernd: Öffentlichkeit und Kommunikation im Mittelalter. Zur Herstellung von Öffentlichkeit im Bezugfeld elementarer Kommunikationsformen im 13. Jahrhundert, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 65–87.
- Todtenhaupt, Martin: *Veritas amoris*. Die «Tristan»-Konzeption Gottfrieds von Straßburg. Frankfurt am Main 1992.
- Tomasek, Thomas: *Gottfried von Straßburg*. Stuttgart 2007.
- Trier, Jost: *Der deutsche Wortschatz im Sinnbezirk des Verstandes*. Von den Anfängen bis zum Beginn des 13. Jahrhunderts. Heidelberg 1973 (Original 1931).
- Trínca, Beatrice: *Amor conspirator*. Zur Ästhetik des Verborgenen in der höfischen Literatur. Göttingen 2019.
- Untermann, Matthias: *Abbild, Symbol, Repräsentation – Funktionen mittelalterlicher Architektur?*, in: *Symbole der Macht? Aspekte mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Architektur*, hg. von Olaf Wegener. Frankfurt am Main 2012, S. 15–32.
- Unzeitig-Herzog, Monika: *Autorname und Autorschaft*. Zur Bezeichnung und Konstruktion von Autorschaft in der deutschen und französischen Literatur des 12. und 13. Jahrhunderts. Bremen 2004.
- Veblen, Thorstein: *Theory of Leisure Class. An Economic Study in the Evolution of Institutions*. New York 1994 (Original 1899).
- Voigt, Boris: *Memoria, Macht, Musik*. Eine politische Ökonomie der Musik in vormodernen Gesellschaften. Kassel 2008.
- Vollmann, Benedikt Konrad: *Pulchrum et verum convertuntur*. Zur Wahrheit des Ästhetischen in der Poetik des Mittelalters, in: *Mittelalterliche Poetik in Theorie und Praxis*, hg. von Thordis Hennings et al. Berlin 2009, S. 169–178.
- Wachinger, Burghart: *Zur Rezeption Gottfrieds von Straßburg im 13. Jahrhundert*, in: *Deutsche Literatur des späten Mittelalters*, hg. von Wolfgang Harms und L. Peter Johnson. Berlin 1975, S. 56–82.

- Walter, Michael: Über den musikalischen Begriff *proportio*, in: Musik – und die Geschichte der Philosophie und Naturwissenschaften im Mittelalter. Fragen zur Wechselwirkung von ‚musica‘ und ‚philosophia‘ im Mittelalter, hg. von Frank Hentschel. Leiden 1998, S. 69–95.
- Wandhoff, Haiko: Gefährliche Blicke und rettende Stimmen: eine audiovisuelle Choreographie von Minne und Ehe in Hartmanns Erec, in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996, S. 170–189.
- Warnke, Martin: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers. Köln 1996 (Original 1985).
- Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie, hg. von Johannes Winkelmann. Tübingen 1976.
- Wehrli, Max: Literatur im Deutschen Mittelalter. Eine poetologische Einführung. Stuttgart 1987.
- Weigand, Rudolf Kilian: Der «Renner» des Hugo von Trimberg: Überlieferung, Quellenabhängigkeit und Struktur einer spätmittelalterlichen Lehrdichtung. Wiesbaden 2000.
- Welzel, Barbara: Sichtbare Herrschaft – Paradigmen höfischer Kunst, in: Principes. Dynastien und Höfe im späten Mittelalter, hg. von Cordula Nolte, Karl-Heinz Spieß und Ralf-Gunmar Werlich. Stuttgart 2002, S. 87–106.
- Wenzel, Horst: Aristokratisches Selbstverständnis im städtischen Patriziat von Köln, dargestellt an der Kölner Chronik Gottfried Hagens, in: Literatur – Publikum – historischer Kontext, hg. von Joachim Bumke et al. Bern 1977, S. 9–28.
- Wenzel, Horst: Zur Repräsentation von Herrschaft in mittelalterlichen Texten, in: Adels Herrschaft und Literatur, hg. von dems. Bern 1980, S. 339–375.
- Wenzel, Horst: Partizipation und Mimesis. Die Lesbarkeit der Körper am Hof und in der höfischen Literatur, in: Materialität der Kommunikation, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main 1988, S. 178–202.
- Wenzel, Horst: Repräsentation und schöner Schein am Hof und in der höfischen Literatur, in: Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 171–208.
- Wenzel, Horst: Hören und Sehen. Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.
- Wenzel, Horst: «Einführung» (zur Sektion Partizipation – Mimesis – Repräsentation in Liturgie, Recht und Hof), in: ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und früher Neuzeit, hg. von Jan-Dirk Müller. Stuttgart 1996, S. 141–148.
- Wenzel, Horst: «Des menschen muot wont in den ougen»: höfische Kommunikation im Raum der wechselseitigen Wahrnehmung, in: Geschichten der Physiognomik. Text, Bild, Wissen, hg. von Rüdiger Campe und Manfred Schneider. Freiburg i. Br. 1996, S. 65–98.
- Wenzel, Horst: Zur Mehrdimensionalität der Zeit im hohen und im späten Mittelalter. Von Bauern und Geistlichen, Rittern und Händlern, in: Zeitschrift für Germanistik NF 1 (1996), S. 9–20.
- Wenzel, Horst: Der unfeste Held. Wechselnde oder mehrfache Identitäten, in: Unverwechselbarkeit. Persönliche Identität und Identifikation in der vormodernen Gesellschaft, hg. von Peter von Moos. Köln 2004, S. 163–184.
- Wetzel, René: Die Wandmalereien von Schloß Runkelstein und das Bozner Geschlecht der Vintler: Literatur und Kunst im Lebenskontext einer Tiroler Aufsteigerfamilie des 14./15. Jahrhunderts. Thèse d'habilitation: Univ. Fribourg 1999 (archiv ouverte UNIGE: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:28771> [letzter Zugriff 02.03.2020]).

- Wetzel, René: Konvention und Konversation. Die Wandbilder von Runkelstein und ihre Betrachter, in: *Literatur und Wandmalerei II. Konventionalität und Konversation*, hg. von Eckart Conrad Lutz, Johanna Thali und dems. Tübingen 2005, S. 521–537.
- Wetzel, René: *La vérité dans l'habit du mensonge. Oralité, visualité et écriture chez Thomasin von Zerclaere*, in: *Au-delà de l'illustration. Texte et image au Moyen Age, approches méthodologiques et pratiques*, hg. von dems. und Fabrice Flückiger. Zürich 2009, S. 165–182.
- Wetzel, René: Erkennen und Verkennen. Schattenwurf und Spiegelbild in mittelalterlichen Tristandichtungen und -bildzeugnissen, in: *Schatten. Spielarten eines Phänomens in der mittelalterlichen Literatur (LiLi 180, 2015)*, hg. von Björn Reich, Christoph Schanze und Hartmut Bleumer. *ORT JAHR*, S. 45–66.
- Wille, Günther: *Musica romana. Die Bedeutung der Musik im Leben der Römer*. Amsterdam 1967.
- Woesler, *Pantaleon*: siehe Konrad von Würzburg, *Pantaleon*.
- Wolf, Jürgen: *Buch und Text. Literatur- und kulturhistorische Untersuchungen zur volkssprachigen Schriftlichkeit im 12. und 13. Jahrhundert*. Tübingen 2008.
- Worstbrock, Franz-Josef: *Wiedererzählen und Übersetzen*, in: *Ausgewählte Schriften, Bd. 1: Schriften zur Literatur des Mittelalters*, hg. von Susanne Köbele und Andreas Kraß. Stuttgart 2004 (Original 1999), S. 183–196.
- Žak, Sabine: *Musik als «Ehr und Zier» im mittelalterlichen Reich: Studien zur Musik im höfischen Leben, Recht und Zeremoniell*. Neuss 1979.
- Žak, Sabine: *Luter schal und sieze doene. Die Rolle der Musik in der Repräsentation*, in: *Höfische Repräsentation. Das Zeremoniell und die Zeichen*, hg. von Hedda Ragotzky und Horst Wenzel. Tübingen 1990, S. 133–148.
- Zeune, Joachim: *Burgen. Symbole der Macht. Ein neues Bild der mittelalterlichen Burg*. Regensburg 1996.
- Zotz, Nicola: *Sprache des Hofes – Sprache der Liebe. Französisch als Sprache der Distanz im <Tristan>*, in: *Der <Tristan> Gottfrieds von Straßburg*, hg. von Christoph Huber et al. Tübingen 2002, S. 117–129.
- Zotz, Thomas: *Urbanitas. Zur Bedeutung und Funktion einer antiken Wertvorstellung innerhalb der höfischen Kultur des hohen Mittelalters*, in: *Curialitas. Studien zu Grundfragen der höfisch-ritterlichen Kultur*, hg. von Josef Fleckenstein. Göttingen 1990, S. 392–451.
- Zumthor, Paul: *La lettre et la voix. De la «littérature» médiévale*. Paris 1987.
- Zumthor, Paul: *Körper und Performanz*, in: *Materialität der Kommunikation*, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer. Frankfurt am Main 1988, S. 703–729.

Lexika

Die Artikel werden nicht im Einzelnen aufgeführt, sondern nur in der Arbeit mit dem Verweis auf das entsprechende Lexikon genannt. In den Fußnoten verwendete Abkürzungen sind den Einträgen vorangestellt.

- Ästhet. Grundbegriffe: Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck et al. Stuttgart 2000–2005.
- Brockhaus Enzyklopädie. Leipzig 2006.
- Deutsches Wörterbuch von Grimm (DWB). Online: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&hitlist=&patternlist=&lemid=GA00001.
- Geschichtliche Grundbegriffe, 8 Bde., hg. von Otto Brunner et al. Stuttgart 1972–1997.
- Grimms Wörterbuch: Deutsches Wörterbuch, hg. von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm; bearb. von Hans-Werner Bartz et al. Frankfurt am Main 2004 (online: <http://dwb.uni-trier.de/de/>).
- Hist.Wtb.d.Phil.: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., hg. von Joachim Ritter et al. Basel 1971–2007.
- Hist.Wtb.d.Rhet.: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, 12 Bde., hg. von Gert Ueding et al. Tübingen 1992.
- Kluge: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, hg. von Friedrich Kluge; bearb. von Elmar Seebold. Berlin ²⁵2011.
- LCI: Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. von von Engelbert Kirschbaum (Bd. 1–4) und Wolfgang Braunfels (Bd. 5–8). Freiburg i. Br. 1968–1976.
- Lexer: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, 3 Bde., hg. von Matthias Lexer. Stuttgart 1992 (Original 1872–1878).
- LexMA: Lexikon des Mittelalters. München 1980–1998.
- Metzler: Metzler Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie, hg. von Ansgar Nünning. Stuttgart ⁴2008.
- Meyer/Suntrup: Lexikon der mittelalterlichen Zahlenbedeutungen, hg. von Heinz Meyer und Rudolf Suntrup. München 1987.
- MGG: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil, 10 Bde., Personenteil, 17 Bde., hg. von Ludwig Finscher. Kassel ²2002.
- MHDBDB: Mittelhochdeutsche Begriffsdatenbank an der Universität Salzburg, online: <http://mhdbdb.sbg.ac.at:8000/>.
- RGG: Religion in Geschichte und Gegenwart: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft, 6 Bde., hg. von Hans Dieter Betz et al. Tübingen ⁴1998–2007.
- Universalwörterbuch: Duden Deutsches Universalwörterbuch: Das umfassende Bedeutungs-wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Berlin ⁸2015.
- VL: Die deutsche Literatur des Mittelalters (Verfasserlexikon), begr. von Wolfgang Stammerl; fortgeführt von Karl Langosch; hg. von Kurt Ruh (Bde. 1–8) und Burghart Wachinger (Bde. 9–14). Berlin 1978–2008.
- Walde: Lateinisches etymologisches Wörterbuch, hg. von Alois Walde. Heidelberg 1910.



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»

EINE FRAGE DES GESCHMACKS

Wie bedeutend ist die höfische Dichtung des hohen Mittelalters? Welcher Wert ist dieser in Volkssprache verfassten Literatur beizumessen, die ab dem 12. Jahrhundert zunehmend von der weltlichen Elite gefördert wird?

Die Dichter begründen die Förderung – und damit den Wert – mit der Schönheit ihrer Dichtung, weshalb die Studie konsequent von solchen Selbstaussagen ausgeht. Auf der Grundlage soziologischer Geschmackstheorien lassen sich die scheinbar absoluten Schönheitsvorstellungen allerdings zur herrschaftlichen Machtdemonstration in Beziehung setzen. Die historische Verbindung von Schönheit und Metaphysik wirkt nämlich konkret auf die Moralvorstellungen zurück und entfaltet eine spezifische Praxiswirkung. Die Studie kann somit zeigen, wie die Förderung höfischer Dichtung in soziale Prozesse eingebunden und dort als Ordnungsleistung wirksam ist.

ROBERT GISSELBAEK hat Ältere deutsche Literatur und Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin studiert. Zurzeit ist er als Post-doc in Forschung und Lehre am deutschen Département der Université de Genève tätig.

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4425-5



9 783796 544255