

Literarischer Stil

Literarischer Stil

Mittelalterliche Dichtung zwischen
Konvention und Innovation.
XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf

Herausgegeben von
Elizabeth Andersen
Ricarda Bauschke-Hartung
Nicola McLelland
Silvia Reuvekamp

DE GRUYTER

ISBN 978-3-11-034471-4
e-ISBN (PDF) 978-3-11-034473-8
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-038034-7

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

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.

© 2015 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Einbandabbildung: Echternacher Evangelistar Heinrichs III.,
Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, msb 0021, fol. 124^v,
mit freundlicher Genehmigung gedruckt.
Druck und Bindung: Hubert & Co. GmbH und Co. KG, Göttingen
☺ Gedruckt auf säurefreiem Papier
Printed in Germany

www.degruyter.com

Annette Gerok-Reiter

Die ‚Kunst der *vuoge*‘: Stil als relationale Kategorie

Überlegungen zum Minnesang

Das Dilemma des Stilbegriffs

Der Begriff des ‚Stils‘ als heuristische Kategorie führt die gegenwärtige literaturwissenschaftliche Mediävistik zweifelsohne in ein Dilemma hinein: Zum einen scheint die Rückkehr zu Fragen, die die „Oberfläche sprachlicher Darstellung“¹ betreffen, der (zurückgedrängten) Lust des Literaturwissenschaftlers an der ästhetischen Qualität seines Gegenstandes entgegenzukommen und diese Lust wieder ernsthaft als Grundlage des wissenschaftlichen Diskurses ins Spiel zu bringen. Mit JENS HAUSTEIN formuliert: „[N]achdem der Kreis kulturwissenschaftlich-mediävistischer Zugriffe auf Texte [...] abgeschritten scheint“, ist „eine epistemologische Lücke entstanden [...], in die der Stilbegriff (wieder) einziehen könnte“.² Zum anderen jedoch droht der Begriff des Stils dem modernen Interpreten im ‚Munde‘ zu zerfallen ‚wie modrige Pilze‘, sobald die Ebene rhetorisch-stilistischen Handbuchwissens verlassen und nach den Ursachen der einzelnen stilistischen Elemente gefragt wird, nach dem, was ‚Stil‘ von Stiltechniken unterscheidet, was ‚Stil‘ als (mögliches) Konzept sein könnte. Auch diese andere Seite, das ‚Unbehagen‘ an einem umfassenden Stilbegriff, hat HAUSTEIN klar hervorgehoben und zweifach begründet. So verweist er einerseits darauf, dass Erklärungen auf die Frage, was ‚Stil‘ sei, in der Regel „ins Metaphorische“ abgleiten oder verweigert werden (S. 44). ‚Stil‘ sei daher ein „weiche[r], unscharfe[r] Begriff“ (S. 50), wie es auch treffend LUDWIG PFEIFFER gefasst habe: „Der Stilbegriff stellt sich überall da ein, wo andere Begriffe zu versagen drohen. Er verschwindet umgekehrt immer dann, wenn wissenschaftliche Theorien das Erklärungspotential härterer Begriffe [...] höher einschätzen.“³ Andererseits nennt HAUSTEIN zu Recht die ‚Athetesen-Hypothek‘ des Stilbegriffs, die aus jenem fragwürdigen Verfahren der Vor-

1 WILHELM WACKERNAGEL: Poetik, Rhetorik und Stilistik. Academische Vorlesungen. Hrsg. von LUDWIG SIEBER, Halle 1873, S. 311.

2 JENS HAUSTEIN: Mediävistische Stilforschung und die Präsenzkultur des Mittelalters. Mit einem Ausblick auf Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg. In: Textprofile stilistisch. Beiträge zur literarischen Evolution. Hrsg. von ULRICH BREUER/BERNHARD SPIES, Bielefeld 2011 (Mainzer historische Kulturwissenschaften 8), S. 43–60, hier S. 46; vgl. auch S. 50.

3 K. LUDWIG PFEIFFER: Produktive Labilität. Funktionen des Stilbegriffs. In: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Hrsg. von HANS ULRICH GUMBRECHT/K. LUDWIG PFEIFFER, Frankfurt a. M. 1986 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 633), S. 685–725, hier S. 711.

kriegsgermanistik, insbesondere der Mediävistik, resultiere, ‚Autor- und Werkstile‘ zu hypostasieren und normativ gegen Überlieferungszusammenhänge mit oft weitreichenden Konsequenzen auszuspielen.

Faszination und Ratlosigkeit – das Dilemma lässt sich schwerlich lösen, allenfalls in seinen Ursachen genauer beschreiben, wenn man historische Stildiskurse in die Überlegungen mit einbezieht. Vergleicht man die „Paradigmen­differenzen in der Diskursgeschichte“⁴ des textbezogenen Stilbegriffs,⁵ d. h. der vormodernen rhetorischen, der seit dem 18. Jahrhundert prägenden ästhetischen und der modernen linguistischen Stilauffassung,⁶ wird deutlich, weshalb ein Stilbegriff für vormoderne volkssprachige literarische Texte trotz möglicher Anknüpfungspunkte letztlich durch die Maschen der drei konstitutiven Stildiskurse fallen muss. Der linguistische Stilbegriff, der Stil sprachsystematisch als Text­eigenschaft fasst,⁷ zugleich jedoch an ein kulturell differierendes Praxiswissen der Rezipienten bindet, erweist sich für die Anwendung auf vormoderne Texte als sperrig, da er in erster Linie synchron operiert. Der ästhetische Stilbegriff erscheint im Bezug auf vormoderne Texte problematisch, da er von einem atechnisch-subjektbezogenen⁸ und damit für vormoderne Texte inadäquaten Ansatz aus gedacht wird. Das Manko des vormodernen rhetorischen Stilwissens,⁹ das in seinen genauen Form-Funktionsrelationen ein technisches Anleitungswissen zur „Optimierung von Persuasionserfolgen“¹⁰ darstellt, besteht schließlich in der mangelnden Spezifik für poetische Texte. Will man nicht an diesem Punkt

4 GERT HÜBNER: Historische Stildiskurse und historische Poetologie, in diesem Band.

5 Einen weiteren Stilbegriff setzt etwa HANS ULRICH GUMBRECHT an: Stil. In: RLW (2003), S. 509–513, hier S. 509: „Stil nennt man rekurrente Formen der Manifestationen menschlichen Verhaltens im allgemeinen.“

6 Vgl. die grundlegende Unterscheidung in der Einleitung sowie bei HÜBNER (Anm. 4) mit ausführlicher Explikation.

7 So übergreifend etwa auch HANS-WERNER EROMS: Stil und Stilistik. Eine Einführung, Berlin 2008 (Grundlagen der Germanistik 45), S. 13 und S. 55, ein Ansatz, den Metzlers Lexikon der Literatur- und Kulturtheorie erstaunlicherweise als einzigen noch anführt: THOMAS ROMMEL: Stilistik / Stilanalyse / Stilkritik. In: Metzler-Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hrsg. von ANSGAR NÜNNING, 3. aktualisierte und erw. Ausgabe, Stuttgart, Weimar 2004, S. 628–630.

8 In dieser Tradition steht z. B. deutlich die Erklärung bei P. BEYER: Stil. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3. Hrsg. von PAUL MERKER/WOLFGANG STAMMLER, Berlin 1928/29, S. 299–302, hier S. 300: „St. ist die Summe der einheitlich geregelten Ausdrucksmittel eines Werkes, in denen sich die ästhetische Auffassung und die Gestaltungskraft eines Schaffenden kundgibt.“ Noch enger bindet GÜNTHER BINDING den ‚Individualstil‘ an die „Eigenheit einer Künstlerpersönlichkeit“: Stil. In: Lexikon des Mittelalters. Bd. 8. Hrsg. von ROBERT AUTY u. a., Stuttgart 1999, Sp. 183 f., hier Sp. 183.

9 Vgl. dazu auch GERT HÜBNER: Rhetorische und stilistische Praxis des deutschen Mittelalters / Applied rhetoric and stylistics in the German Middle Ages. In: Rhetorik und Stilistik / Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung / An International Handbook of Historical and Systematic Research. Hrsg. von ULLA FIX/ANDREAS GARDT/JOACHIM KNAPE, 2 Bde, Berlin, New York 2008 und 2009 (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft 31,1–2), hier Bd. 1 (2008), S. 348–369.

10 HÜBNER (Anm. 4).

gänzlich aufgeben, ist der Blick nicht auf die drei maßgeblichen Stilkonzepte insgesamt, sondern auf Einzelaspekte innerhalb dieser drei Angebote zu richten, um diese nach pragmatischen Gesichtspunkten in Hinblick auf vormoderne Texte neu zu korrelieren: Zweifelsohne bleibt – als Anleihe beim rhetorischen Stilbegriff – die Frage nach der Relation von Form und Funktion von zentralem Interesse. Weiterführend dürften – als Anleihe beim ästhetischen Stilbegriff – für das Verständnis eines spezifisch poetischen Stils die Kriterien der Anschaulichkeit und der Affekterregung sein. Und schließlich erscheint es hilfreich – als Anleihe beim linguistischen Stilbegriff – zunächst von dem kulturellen *ars*-Wissen der jeweilig untersuchten Zeit auszugehen, um von hier aus Stil als ‚Texteigenschaft‘ adäquat spezifizieren zu können.

Die folgenden Ausführungen gelten dem Versuch, sich einem über das rhetorische Angebot hinausgehenden, *konzeptuell* begründeten Zugang zu stilistischen Analysen vormoderner poetischer Texte zu nähern. Hierfür werden im Folgenden alle drei Aspekte aufgegriffen. So sind zunächst zentrale Vorgaben des *ars*- und *artificium*-Verständnisses als Rahmenbedingung einer historisch differenzierteren Stilanalyse poetischer vormoderner Texte zu diskutieren. Als vermittelnder Begriff aus der Kunstpraxis wird dabei der mhd. Begriff *vuoge* vorgeschlagen.¹¹ Die anschließenden Argumentationsschritte versuchen die Semantik von *vuoge* als kunstpraktischem Begriff durch ausgewählte Beispiele zu stützen und von hier aus heuristisch aufschlussreiche Kriterien einer Stilanalyse für die ‚ästhetische‘ Textformation des Minnesangs zu entwickeln. Erprobt werden die gewonnenen Kriterien anschließend in einer vergleichenden Stilanalyse von Liedern des Kürenbergers sowie Morungens. Es wird somit eine Verfahrensweise gewählt, „die ihren reflexiven Horizont nicht von vorgegebenen Modellen – oder *einem* Ansatz – bezieht, sondern problembezogen generiert, um der Komplexität ihres spezifischen Gegenstandes gerecht zu werden“.¹² Eine solche Verfahrensweise muss notwendig experimentell bleiben.

11 Zum Problem einer fehlenden literaturtheoretischen Begrifflichkeit für volkssprachige Texte vgl. WALTER HAUG: Historische Semantik im Widerspruch mit sich selbst. Die verhinderte Begriffsgeschichte der poetischen Erfindung in der Literaturtheorie des 12./13. Jahrhunderts. In: Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter. Hrsg. von GERD DICKE/MANFRED EIKELMANN/BURKHARD HASEBRINK, Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 49–64. Der Begriff *vuoge* füllt diese Lücke nicht, d. h. er wird im Folgenden keineswegs als bewusst gesetzter literaturtheoretischer Begriff verstanden, sondern als Gebrauchsbegriff der Kunstpraxis, dem jedoch literaturtheoretisches Potential inhärent ist.

12 FRANK BEZNER: *Latet Omne Verum*. Mittelalterliche ‚Literatur‘-Theorie interpretieren. In: Text und Kultur. Mittelalterliche Literatur 1150–1450. Hrsg. von URSULA PETERS, Stuttgart 2001 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 23), S. 575–611, hier S. 576. Wichtig ist – und ganz im Sinn der obigen Ausführungen – auch der erläuternde Zusatz: „[U]nter ‚Ansatz‘ verstehe ich in einem spezifischen Sinne jede ‚extern‘ entwickelte Konzeption, welche als konstitutive Begründungsebene historischer Analyse zugezogen wird, um Gegenstand, Perspektiven oder methodische Voraussetzungen historischer Analyse zu klären, also etwa ‚M. Foucault‘, ‚New Historicism‘, das ‚habitus-Konzept P. Bourdieus‘ etc.“

Kunst ohne Kunst

„Kunst ohne Kunst?“ – so hat ANDREAS SPEER einen Aufsatz überschrieben, der sich Sugers Schriften zur Abteikirche von St. Denis widmet.¹³ Der paradoxe Titel zielt auf eine Auseinandersetzung mit der älteren Forschung zu Suger, die – von PANOFSKY bis zu BOURDIEU – Suger als ‚Schöpfer‘ des neuen bahnbrechenden Stils gotischer Kathedraalkunst gefeiert hat. Insofern mit dem „kunstgeschichtlichen Paradigma[] einer Stilgeburt“ (S. 204) die epochemachende Tat eines genialischen Creators in den Blick zu treten schien und zugleich diese Leistung unter dem Einfluss Pseudo-Dionysischer Lichtmetaphorik sich als „Lichtarchitektur“ (S. 204) und damit als „schöne Kunst“ (S. 212) präsentierte, waren in emphatischer Weise jene zwei Grundpfeiler der Ästhetik des späten 18. und des 19. Jahrhunderts aufgerufen, die in direktem Schulterschluss zu Hegels „Philosophie der schönen Kunst“ den Begriff der ‚Ästhetik‘ in mittelalterlichem Kontext zu rechtfertigen schienen,¹⁴ ja die Basis bildeten, um von einer vormodernen, einer ‚mittelalterlichen Ästhetik‘ als ‚Theorie des Schönen‘ sprechen zu können.¹⁵

Gegen beide Pfeiler und damit zugleich gegen einen auf diesen Pfeilern aufliegenden emphatischen Kunst- und Stilbegriff wendet sich SPEER, indem er nachweist, dass Suger sich in keiner Weise als Schöpferfigur stilisiere. Statt vom Schöpfer spreche Suger vom *artifex*, verstanden als versiertem Handwerker, den Kunstfertigkeit (*industria artis*) und Gestaltungsfähigkeit (*elegantia*) auszeichnen würden. Entsprechend verstehe er seine Tätigkeit nicht als kreatives und autonomes Entwerfen, sondern als Umsetzung und Übersetzung des spirituellen Funktionszusammenhangs der Liturgie in die Sprache des Raums und des Lichts, ein Übertrag, der im Dienst der Liturgie optimal zu leisten sei; die Liturgie, nicht die Kunst sei daher Maßstab, Richtwert und Ziel. Und statt von ‚Schönheit‘ spreche Suger basaler von dem jeweils verwendeten Material, bei dem er auf höchste materielle Kostbarkeit Wert lege, denn nur diese entspreche dem liturgischen Gegenstand.¹⁶ Die Kunst als Baukunst gehört bei Suger somit noch weitgehend in den Bereich der *artes mechanicae*. Dennoch spricht er diesem handwerklich Gefertigten, diesem spezifischen Artefakt keineswegs ab, sich von alltäglichen Dingen abheben zu können. Nicht jedoch durch die Novität und auch nicht durch den Anspruch der Schönheit gelingt die „Transfiguration of the

¹³ ANDREAS SPEER: Kunst ohne Kunst? Interartifizialität in Sugers Schriften zur Abteikirche von Saint-Denis. In: Interartifizialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von SUSANNE BÜRKLE/URSULA PETERS. ZfdPh 128 (2009), Sonderheft, S. 203–220.

¹⁴ SPEER (Anm. 13), S. 212 und S. 219.

¹⁵ Dazu ausführlich ANDREAS SPEER: ‚Kunst‘ und ‚Schönheit‘. Kritische Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik. In: *Scientia* und *ars* im Hoch- und Spätmittelalter. Hrsg. von INGRID CRAEMER-RUEGENBERG/ANDREAS SPEER, 2. Halbbd., Berlin, New York 1994 (Miscellanea Mediaevalia 22/2), S. 945–966, hier S. 945–949.

¹⁶ SPEER (Anm. 13), S. 205 und S. 210 f.

Commonplace“,¹⁷ sondern durch den Anspruch der Kostbarkeit in der Ausführung wie auch im Material.¹⁸ Damit aber fußt das, was wir heute als epochemachende ‚Stilgeburt‘ werten möchten, zunächst praxisorientiert auf der kunstfertigen Ausführung, der sorgfältigen Zusammenfügung der Bauelemente, der Strukturen wie der ausgewählten Materialien, im Dienst und in Rekurs auf eine spezifische, die Materialität je übersteigende Funktion. Der zeitgenössische Kontext favorisiert somit einen Erklärungszusammenhang, der dezidiert das jeweilige ‚Wie‘ der Her- und Darstellung, die Gemachtheit, die Fertigkeit in den Fokus des *ars*-Verständnisses stellt.¹⁹

ANDREAS SPEER hat mit seinen „kritischen Überlegungen zur mittelalterlichen Ästhetik“ auch bei den Schriften des Thomas von Aquin angesetzt, insofern diesem „in beinahe allen Studien einer mittelalterlichen Ästhetik eine Schlüsselrolle“²⁰ für eine Theorie des Schönen zugewiesen werde. Aber ebenso wie SPEER Suger vom idealistischen Kopf auf handwerkliche Füße stellt, dekonstruiert er auch diese These als Resultat eines neuzeitlichen Ästhetikverständnisses: Denn bei allen Differenzen zu Suger (S. 964) bleibt deutlich, dass auch bei Thomas Kunst nicht als *ervinden* oder kreatives Handeln begriffen wird, sondern als Hervorbringung im Sinn von herstellen (*facere*):²¹ „Insofern die *ars* im Unterschied zur Klugheit (*prudencia*) kein Handlungswissen (*recta ratio agibilium*), sondern allein ein Herstellungswissen (*recta ratio factibilium*) beinhaltet, ist sie im Verständnis des Thomas primär technischer Natur, wie etwa das Bauen oder das Operieren“ (S. 955); noch deutlicher als bei Suger bleibt der *artifex* dabei an die „Vorgabe der Materie wie der substantiellen Formen gebunden“ (S. 953). Und auch in jener entscheidenden Stelle, in der man vielfach eine Definition des Schönen sehen wollte: *Pulchra enim dicuntur, quae visa placent* (S. th. I q 5 a 4 ad1), gehe es nicht, so wendet SPEER ein, um eine Definition des Schönen im Sinn seines „autonomen Erscheinens“ (S. 950). Vielmehr würde hier die Funktion des Schönen im Erkenntnisprozess reflektiert: Gefragt werde danach, „was die *vis cognoscitiva*

¹⁷ ARTHUR C. DANTO: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge, Mass. 1981; dt. Übers.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*. Aus dem Englischen übers. von MAX LOOSER, Frankfurt a. M. 21992.

¹⁸ SPEER (Anm. 13), S. 212.

¹⁹ Dies ist vielfach als Differenzphänomen zur Moderne diskutiert worden: RÜDIGER BRANDT: *Kleine Einführung in die mittelalterliche Poetik und Rhetorik*. Mit Beispielen aus der deutschen Literatur des 11. bis 16. Jahrhunderts, Göttingen 1986 (GAG 460), hier insbes. S. 2 f.; die *technai-artes*-Parallelisierung mit kritischen Anmerkungen resümierend SUSANNE BÜRKLE: *Einleitung*. In: *Interartifizialität* (Anm. 13), S. 1–16, hier S. 2–5; den Begriff der Ästhetik wieder neu zur Diskussion stellend: MANUEL BRAUN: *Kristallworte, Würfelworte. Probleme und Perspektiven eines Projekts ‚Ästhetik mittelalterlicher Literatur‘*. In: *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*. Hrsg. von MANUEL BRAUN/CHRISTOPHER YOUNG, Berlin, New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 1–40.

²⁰ SPEER (Anm. 15), S. 949; *Forschung* S. 949 f.; vgl. auch ANDREAS SPEER: *Thomas von Aquin und die Kunst. Eine hermeneutische Anfrage zur mittelalterlichen Ästhetik*. In: *Archiv für Kulturgeschichte* 72 (1990), S. 323–345, hier S. 324 f. mit Literatur.

²¹ Vgl. SPEER (Anm. 15), S. 952–958, insbes. S. 953.

auf der Ebene der Sinne (*sensus*), d. h. des ersten unmittelbaren Beeindruckt- und Angezogenwerdens von einem Erkenntnisgegenstand, zu eben diesem hinzieht und wodurch sodann, noch immer auf der Ebene der Sinneserkenntnis, eine erste Form des Erkennens (*cognitio*) zustandekommt“ (S. 950); was die Sinne aber auf dieser ersten Ebene beeindruckt, so wird weiter ausgeführt, „ist die Wohlproportioniertheit (*debita proportio*) des jeweiligen Erkenntnisgegenstandes, sei er natürlich oder artifizuell“ (S. 950). Diese angemessene Proportioniertheit wird als Ordnungskonstellation, als „Form“ begriffen. In seinem Aufsatz „Thomas von Aquin und die Kunst“ führt SPEER diesen Gedanken noch weiter aus: „Die Wahrnehmung und Erkenntnis eines Gegenstandes ist also die Wahrnehmung und Erkenntnis der Form dieses Gegenstandes“; diese wohlgeordnete Form aber bürge für seine *claritas*.²²

Auch hier wird man also als Kennzeichen des Artefaktum auf den Konstruktionscharakter, seine geordnete Gemachtheit zurückgeworfen. Seine herausragende Qualität, verstanden als *pulchrum*, als das, was die Sinne affiziert, erreicht das so verstandene Artefaktum – bei Thomas deutlicher als bei Suger – in der richtigen, der Sache geschuldeten ‚Proportioniertheit‘²³ der sinnlich wahrnehmbaren Formelemente. Eine Kunst ohne Kunst wäre also, nach Suger und Thomas, eine Kunst der Kostbarkeit in der Ausführung, der Verwendung des Materials wie den Proportionen nach, wobei Suger stärker das Kriterium des *aptum*, Thomas stärker das Kriterium der Wirkung auf den Rezipienten mit einbezieht. Das *artificium* wäre nach diesem Ansatz somit durch vier Aspekte bestimmt. Es wird aufgefasst als ein Gemachtes, Gefertigtes, Konstruiertes, das durch seine Proportionen eine Ordnungskonfiguration darstellt, die wiederum der Sache, dem Kontext, seiner Funktion angemessen zu sein hat (vor allem Suger), zugleich jedoch sinnlich affizierend auf den Betrachter wirken soll (Thomas). Erst durch den dritten und vierten Aspekt würde jener Überschuss ins Spiel kommen, der die Kunst vom Handwerk trennt: Entweder erfolgt die Nobilitierung durch die Sache, den Kontext – bei Suger: die Epiphanie des Göttlichen in der Liturgie –, oder die Nobilitierung wird greifbar in der spezifischen sinnlichen Attraktivität, die eine erste Form der Erkenntnis evoziert (Thomas).

Für diese vier Aspekte steht nun im deutschsprachigen Bereich ein Begriff zur Verfügung, der als immer wieder auftauchender Index mittelalterlicher Kunstpraxis bisher zu wenig Aufmerksamkeit gefunden hat – möglicherweise weil er im Kontext ästhetischer Fragen gemeinhin im vereinnahmenden Schatten des ahistorisch-generalisierten Schönheitskriteriums stand – und der durch seine Konnotationenfelder der handwerklichen Gemachtheit sowie der hiermit korrelierten Funktion und Wirkung durchaus geeignet scheint, bei einer historisch orientierten Stilanalyse weiterzuhelfen: der Begriff der ‚*vuoge*‘. Mit dem Verb *vüegen* ist ein Herstellen als ‚zusam-

²² SPEER (Anm. 20), S. 327f.: *claritas* meint hier bezeichnenderweise nicht ‚Verklärung‘, sondern ‚Klarheit‘.

²³ Wichtig erscheint, dass *proportio* auch durch den Begriff der *consonantia* ersetzt werden kann: SPEER (Anm. 20), S. 328.

menfügen‘, ‚verbinden‘, ‚konstruieren‘ (*ars* als gemachtes *compositum*) anvisiert; das Substantiv *vuoge* zielt auf eine Ordnungsbeschreibung, der das Kriterium der Angemessenheit (auch im Sinn von *consonantia*) inhärent ist; die (An-)Ordnung der *vuoge* wiederum muss dem Anspruch der Sache gerecht werden (Funktionalität in der Sache); ebenso kann sie als Anspruch angemessenen Verhaltens sich auch auf den Rezipienten beziehen (Funktionalität in der Wirkung). Um den Begriff der ‚*vuoge*‘ in seinen vier Aspekten als Begriff der Kunstpraxis und von hier aus der Stilpraxis plausibel zu machen, sollen im Folgenden einige der wichtigsten Belege für den Bezug zur künstlerischen Praxis vorgeführt werden.

Die Kunst der *vuoge*

Mhd. *vüegen*, *vuogen* meint in seiner Grundbedeutung „tr. passend zusammen-, hinzufügen, verbinden [...]; passlich gestalten [...], bewerkstelligen, schaffen [...], intr. füglich sein, sich passen, schicken, anstehn“.²⁴ Die Semantik zielt somit auf die Relation unterschiedlicher Bereiche: ‚zusammen‘-fügen, unter positiven Vorzeichen: ‚passend, passlich‘. Die Grundbedeutung des *verbum* bestimmt auch die Semantik des Substantivs *vuoge*: „zusammenfügung, feste vereinigung“; hierbei kann die Markierung der Zusammenfügung gemeint sein: die „fuge“; ebenso kann aber auch das Ergebnis auf abstrakter Ebene in den Blick treten: „passlichkeit, schicklichkeit [...], gebührende weise“, wobei die „passlichkeit“ sowohl als moralische wie auch als kulturelle Stimmigkeit verstanden werden kann: „wohlanständigkeit“; schließlich zielt der Begriff auch auf den Vorgang des ‚passlich Machens‘ und seine Voraussetzungen: „geschicklichkeit [...], zutun“, insbesondere im Bereich der *ars*: „kunstfertigkeit, kunstgeschick“.²⁵

Wendet man sich dem jeweiligen Gebrauch von *vuoge* und seinem Wortfeld zu,²⁶ wird deutlich, dass die Semantik der moralischen und kulturellen Stimmigkeit vorherrscht.²⁷

²⁴ Siehe s. v. *vüegen*, *vuogen*: MATTHIAS LEXER: *Mittelhochdeutsches Taschenwörterbuch*, Stuttgart 1981, S. 300 f. Entsprechend auch *ge-vüegen*, ebd., S. 70.

²⁵ Siehe s. v. *vuoge* LEXER (Anm. 24), S. 302. Entsprechend auch *ge-vuoge*, ebd., S. 70; bzw. das gesamte Wortfeld: *ge-vüege/ge-vuoge* (adj., adv.), *ge-vuoc* (adj.), *vüegen-lich/ge-vuoclich/-liche* (adj., adv.), *ge-vuocheit* (stf.) etc.

²⁶ Textgrundlage sind die unter dem Wortfeld von *vuoge*, *vüegen* etc. aufgerufenen Beispiele der *Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank*. Die Ergebnisse sind vorläufig. Eine genauere Erhebung und Auswertung müsste sich anschließen.

²⁷ Moralische Stimmigkeit etwa wird aufgerufen, wenn der Sprecher in *Walthers Strophe 47,36* seine [z]wō *fuoge* darin sieht, dass er sich nicht *unnære* verhalte wie *manige*] (48,9), sondern mit den Fröhlichen fröhlich sei und bei den Traurigen nicht lache. Moralisch zu verstehen wäre etwa auch: *Aller werdekeit ein füegerinne, / daz sit ir zewære, frowe Mâze* (46,32), insofern die *Mâze* ein Verhalten vermittelt, dessen man sich weder *ze hove* noch *an der [strâze schamen]* (46,36) müsse (zitiert nach:

Doch auch die auf den handwerklich-künstlerischen Prozess bezogenen semantischen Belege von *vuoge* bzw. *viëgen* tauchen durchaus prononciert auf. Dabei lassen sich drei semantische Felder mit zunehmender Spezifizierung in systematischer Hinsicht unterscheiden, auch wenn in den Texten selbst die Scheidelinien oft nicht scharf verlaufen: zum einen *vuoge/viëgen* als Vergleichsglied zwischen handwerklicher und sprachlicher Könnerschaft, zum anderen *vuoge* als herausgehobene Beschreibungsvokabel insbesondere der Liedkunst, schließlich *vuoge* als Begriff, der die Art und Weise der Darstellung innerhalb der Liedkunst besonders akzentuiert.

vuoge als Vergleichsglied zwischen handwerklicher und sprachlicher Könnerschaft tritt besonders prägnant in Otfrids von Weißenburg *Evangelienbuch* zutage:²⁸

ougdu*n* iro wisduam,
 ougdu*n* iro cleini in thes tihtonnes reini.
 Iz ist al thuruh not so kleino giredinot
 (iz dunkal eigun funtan, zisamane gibuntan),
 [...]
 Sar Kriachi job Romani iz machont so gizami,
 iz machont sie al girustit, so thih es wola lustit;
 Sie machont iz so rehtaz joh so filu slehtaz,
 iz ist gifuagit al in ein selp so helphantes bein. (I, 1,5–16)

Die Übersetzung von Otfrids vieldiskutierten Versen gibt im Detail durchaus Schwierigkeiten auf.²⁹ Deutlich ist jedoch in jedem Fall, dass die Verse die antike Dichtung loben, indem sie ihr zusprechen, wie eine Elfenbearbeit *gifuagit* zu sein und zwar: *al in ein* (V. 16). Nicht also die Kostbarkeit oder der Darstellungsreichtum einer Elfenbearbeit, die auf engstem Raum mehrere Figuren, ganze Szenerien oder Szenenfolgen darzustellen vermag, dient als *tertium comparationis*, sondern das Spezifikum der Elfenbearbeiten, aus einem Stück gearbeitet zu sein. Während die Kunstfertigkeit der Elfenbearbeit darin besteht, aus dem einen zugrundeliegenden Elfenbeinstück eine Vielfalt an Figuren oder Ornamenten minutiös hervorzubringen, wird der Dichtung nun umgekehrt aufgegeben, aus ihren (offenbar) heterogenen Elementen eine

Walther von der Vogelweide. Leich. Lieder. Sangsprüche. 14., völlig neubearb. Aufl. der Ausgabe KARL LACHMANNs mit Beiträgen von THOMAS BEIN und HORST BRUNNER. Hrsg. von CHRISTOPH CORMEAU, Berlin, New York 1996). Für den Inbegriff höfischer *vuoge* steht etwa das Wunderkind Tristan: Seine höfische Könnerschaft auf allen Gebieten wird zum Objekt des Begehrens, wo immer er hinkommt: *da begunde sich manc herze senen / nach Tristandes vuoge* (V. 3704 f.; zitiert nach: Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*. Hrsg. von FRIEDRICH RANKE, Zürich, Berlin 1969).

²⁸ Zitiert nach: Otfrids *Evangelienbuch*. Hrsg. von OSKAR ERDMANN, 6. Aufl. besorgt von LUDWIG WOLFF, Tübingen 1973 (ATB 49).

²⁹ Vgl. BRAUN (Anm. 19), S. 15, mit Übersetzungsvorschlägen der Forschung, S. 15, Anm. 56. Besonders plausibel erscheint mir die Übersetzung von MANUEL BRAUN, da er sich dezidiert davon distanziert, dass sich „Otfrids Begrifflichkeit [...] genau auf einzelne rhetorische Termini abbilden [lasse]“ (ebd.).

solche Einheit, eine geschlossene und verständliche Textur, allererst herzustellen. Das Ziel der Einheitlichkeit markiert der Begriff ‚rein‘. Ist dieses Ziel erreicht, stellt sich beim Rezipienten eine positive Wirkung ein: *es wola lustit* (V. 14). Der Weg zu diesem Ziel aber besteht im ‚Zusammenfügen‘ (zweifach betont: *zisamane gibuntan*, V. 8; *gifuagit*, V. 16) – unter bestimmten Vorgaben: Das ‚richtige‘ Zusammenfügen ist das ‚geordnete‘ Zusammenfügen, d. h. dasjenige, was Angemessenheit, Passgenauigkeit herstellt (*gizami*, V. 13; *slehtaz*, V. 15). Die Qualität, die das durchaus ästhetisch zu verstehende Wohlgefallen hervorruft, besteht somit nicht in der Schönheit,³⁰ sondern in der stimmigen Zusammenfügung der sprachlichen Mittel.

Auch in dem zweiten Beispiel, einem Ausschnitt aus der Sattelbeschreibung in Hartmanns *Erec*,³¹ gründet sich die Kunstfertigkeit (*gevuoge*, V. 7541) auf ein Zusammenfügen, hier nun auf den adäquaten Verbund unterschiedlicher Materialien:

von disen mâterjen drin
 sô hâte des meisters *sîn*
 geprüevet diz gereite
 mit grôzer wîsheite.
 er gap dem helfenbeine
 und dâ bî dem gesteine
sîn gevellige stat,
 als in diu *gevuoge* bat.
 er muosete dar under
den goltîm besunder,
 der muoste daz werc zesamene haben. (V. 7534–7544)

Zu einem *werc* (V. 7544) kommt es erst durch die gelungene Kombination von Elfenbein, Edelsteinen und Gold. Dass jedes Material *sîn gevellige stat* (V. 7540) erhält, ist Voraussetzung. Eben deshalb bittet hierum die *gevuoge* (V. 7541). Die Kunst der *vuoge*, des richtigen Zusammenfügens des Materials, erweist sich damit auch hier, sofern die Sattelbeschreibung zugleich als Selbstreflexion des Dichters und seines Tuns gelten kann,³² als das ausschlaggebende Qualitätsmerkmal, das Kunsthandwerk und Sprachkunst zusammenbindet. Die herausragende Stellung handwerklicher Materialverarbeitung unter dem Aspekt einer sinnvollen Ordnung dürfte dabei, wie BARBARA

³⁰ Vgl. BRAUN (Anm. 19), S. 16: „Der Begriff der Schönheit freilich wird hier bewusst ausgespart, er fällt erst dort, wo es um die Qualität christlicher Dichtung in fränkischer Sprache geht.“

³¹ Zitiert nach: Hartmann von Aue: *Erec*. Mhd./Nhd. Hrsg., übers. und komm. von VOLKER MERTENS, Stuttgart 2008 (RUB 18530).

³² Vgl. BARBARA HAUPT: Ornament und *vuoge*. In: Interartifizialität (Anm. 13), S. 113–135, hier S. 126: „Während die lateinischen Poetiken der Zeit sich in die Tradition der antiken Rhetorik stellen (*ars dictandi*) und damit das Tun des Dichters den *artes liberales* zuzuordnen wäre, präsentiert Hartmann [...] hier das Tun des Dichters als Handwerkskunst. Die Produktion des literarischen Künstlers als *artifex* ist somit den *artes mechanicae* zugeordnet. Die *ars* auch des Wortkünstlers zielt auf das *bonum operis*, auf das gelungene *werc*.“

HAUPT überzeugend gezeigt hat, nicht nur auf die positive Wertung manueller Tätigkeiten in der für das 12. Jahrhundert zentralen Schrift *De diversis artibus* des Theophilus Presbyter (1122/1123) zurückzuführen sein,³³ sondern gründet sich vor allem in der Auffassung des Schöpfergottes als *opifex*, dessen „ordnende Tätigkeit“ im *Liber Sapientiae* 11,21 festgehalten werde: *omnia in mensura et numero et pondere disposuisti*; die dem Werk inhärente „wohlgefügte Ordnung“ erlaube es, „das Werk des bildenden Künstlers ebenso wie das Werk des Wortkünstlers in Analogie zum Werk des Schöpfergottes zu verstehen“.³⁴

vuoge, bezogen auf den künstlerischen Bereich, findet sich besonders häufig auch in Gottfrieds *Tristan*. Denn der Kern höfischer *vuoge*³⁵ liegt – dies machen die im *Tristan* ungewöhnlich zahlreichen Beispiele deutlich – im künstlerischen Feld und hier nun gerade im Bereich des Instrumentenspiels und des Gesangs. So erzählt der totkranke Tristan bei seiner Ankunft in Irland:

„ich was ein höfscher spilman
und kunde genuoge
höfscheit unde vuoge:
sprechen unde swigen,
liren unde gigen,
harpfen unde rotte“ (V. 7560–7565)

Ein *pfaffe*, so heißt es weiter, *sine vuoge vernam / an handen unde an munde* (V. 7698 f.)³⁶ und empfiehlt ihn als Lehrmeister für die junge Isolde. Da sie bereits *suoze unde wol von munde* (V. 7997) singt, sind ihr sowohl *schœne vuoge* als auch *höfscheit genuoge / mit handen und mit munde* (V. 7981–7983) bekannt. Eben dieses Vorwissen nutzt ihr nun durchaus bei ihrem neuen Lehrer: *und swazs e vuoge kunde, / da kam si do ze vrumen an* (V. 7998 f.). Die Semantik changiert in den letzten Beispielen zwischen *vuoge* als Kunstfertigkeit und *vuoge* als Synonym für das Lied selbst, das aufgrund seiner Vortrefflichkeit *vrœude* (V. 7524) hervorruft und als *suoze* (V. 7997)

33 HAUPT (Anm. 32), S. 116–118.

34 HAUPT (Anm. 32), S. 128 f. HAUPT verweist in diesem Zusammenhang darüber hinaus zu Recht auch auf die „Häufung von Ausdrücken aus dem Wortfeld von *werc / wirken* [...], denn diese Ausdrücke entsprechen sowohl dem biblischen *creare* (Gn 1,1 u. 1,27) als auch dem *opus facere* bzw. *operari* (Gn 2,2f.; 15 u. ö.)“; während „in der Schule von Chartres zumeist klar unterschieden wird zwischen der *creatio ex nihilo* des Schöpfers und dem Werk des menschlichen *artifex*“, verwische Hartmann mit diesem Bezug die Grenzen und deute „damit die Möglichkeit an, das Werk des menschlichen Künstlers als eine *creatio sui generis* zu verstehen“ (S. 129 f.). Handwerkskunst und schöpferische Kunst wären damit noch enger aneinandergerückt.

35 Spezifisch hierfür ist die Doppelformel *höfscheit unde vuoge*: neben V. 7562 etwa auch V. 3918 f.; V. 7705; V. 7981 f.

36 Als Grundlage des Interesses wird expliziert: *wan er ouch selbe kunde / list unde kunst genuoge, / mit handen manege vuoge / an ieglichem seitspil / und kunde ouch vremeder sprache vil. / an vuoge unde an höfscheit / hæter gewendet unde geleit / sine tage und sine sinne* (V. 7700–7707).

gelobt wird. Auffallend ist dabei die stereotype Formulierung der *vuoge mit handen und mit munde*, die wohl wiederum auf die Korrelation von handwerklichem (*von hande*) und sprachlichem (*von munde*) Können abzielt,³⁷ wobei hier nun – anders als zuvor – dezidiert die lyrische Gattung des Liedes im Zentrum steht.

Auch für die spezifische Korrelation von *vuoge* und Lied könnten weitere Beispiele angeführt werden, etwa – mit interessanter Debatte der Hierarchisierung künstlerischer *vuoge* und der (Nicht-)Erlernbarkeit des Gesangs – innerhalb von Konrads Spruchdichtung.³⁸ Expliziert wird schließlich in Walthers Lied 48,12, dass es zur künstlerischen *vuoge* auch gehört, zu erkennen, *wie man singen solte* (48,23f.). Dass sich das ‚Wie‘ nicht nur auf den rechten Publikumsbezug, etwa in der Anpassung des Sängers an die freudvolle oder traurige Haltung seiner Zuhörer beziehen lässt, sondern auf die Gesangsqualität als solche, d. h. die spezifische Gemachtheit des Singens in seiner jeweiligen Art und Weise, wird besonders deutlich in Lied 64,31 *Owê, hovelîchez singen*. Hier wird erläutert, was *daz rehte singen* (65,9) ‚stört‘. Die Darlegung erfolgt über ein Oppositionsfeld: Dem *rehte[n] singen* kontrastieren *ungefüege dæne* (64,32). Letztere *riuschen[]* (65,14) wie der Mühlstein, sie ergeben weder Wohllaut noch Sinn und sind zu vergleichen mit dem *schriên* von Fröschen (65,21f.), weshalb sie letztlich zu *den gebûren* (65,31) gehören. Das *rehte singen* bedeutet dagegen *hovelîchez singen* (64,31). Es verursacht *fröide [...]*, *diu rehte und gefüege* (65,1f.) ist, und gleicht dem Singen der *nahtegal* (65,23). Nicht jeder Gesang also untersteht der *vuoge*. Es kommt offensichtlich auf die jeweilige Machart an, das ‚Wie‘ des Klang-Sprach-Gebildes, das jedoch nicht Selbstzweck ist, sondern *hovelîche[n] muot* (65,5) hervorruft. Ästhetische Stimmigkeit ist dabei also, wie so oft bei Walther, von moralischer und höfisch-kultureller Stimmigkeit nicht zu lösen.

Relationale Stilkategorien: Bildevokation und Tektonik

Die drei grundlegenden Bedeutungen von *vuoge* im Kontext der Kunstpraxis – *vuoge* als Kunstfertigkeit, die darauf abzielt, das zugrundeliegende Material in richtiger

³⁷ Die Zuordnung *hande* zum Instrumentalspiel, *munde* zum Gesang wäre *Tristan*-spezifisch. Sie ist im Text nicht immer ganz scharf, scheint aber zumindest dort, wo die Doppelformel *mit handen und mit munde* verwendet wird, plausibel.

³⁸ *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 beidiu müezen von in selben wahsen unde entspringen: / ûz dem herzen clingen / muoz ir begin von gotes gunst.* Spruch 32, 301–308, zitiert nach: Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Bd. 3: Die Klage der Kunst. Leiche, Lieder und Sprüche. Hrsg. von EDWARD SCHRÖDER, Berlin 1970, S. 66.

Weise zusammenzufügen und einzusetzen, *vuoge* als Beschreibungsvokabel insbesondere der Liedkunst und *vuoge* als Begriff, der das ‚Wie‘ der Darstellung betont, auch und gerade um bestimmte Reaktionen hervorzurufen – lassen in der Betonung des Handwerklichen, in der Auffassung des *artificium* als *compositum*, das durch seine *proportiones* zur Stimmigkeit (*consonantia*) geführt wird, die wiederum den Rezipienten affektiv ansprechen soll, auffallende Korrespondenzen zum *ars*-Wissen der eigenen Zeit erkennen. Grundlegend ist für beide Semantiken der Gedanke eines Herstellens, das auf einem (handwerklich gekonnten) Zusammenfügen der Materialien beruht. Da beide Semantiken aus ganz unterschiedlichen Diskursbereichen stammen, dem lateinisch-theologischen einerseits, dem volkssprachigen andererseits, ist diese Parallelität in besonderer Weise bemerkenswert und lässt ein diskursübergreifendes Einvernehmen in Bezug auf die basalen Bedingungen eines Artefakts vermuten.

Für die Frage des Stils ergeben sich aus diesem Ansatz zwei weitreichende Konsequenzen: Zum einen: Wenn man im dargestellten Sinn vom *artificium* als ‚Kunst der *vuoge*‘ ausgeht, lässt sich Stil – auf der Basis des handwerklichen *vüegens* – nun gleichsam als jeweilige Umsetzung der ‚Kunst der *vuoge*‘ fassen, als der Praxisaspekt des *facere/vüegen*, ausgehend von der jeweiligen Materialität. Stil wäre von diesem konstruktiven Ansatz her dann jedoch keineswegs nur ein ‚Oberflächenphänomen‘, sondern würde die Substanz des jeweiligen Artefakts (mit)betreffen. Zum anderen: Indem das Zusammen-Fügen den Kern jeglichen *ars*-Schaffens ausmacht, kann der Stil nicht durch die Beschreibung einzelner Stilfiguren, Tropen etc. und auch nicht als Subjektausdruck eingeholt werden. Zentral für den Stil ist vielmehr der Bezug der ‚Baelemente‘ untereinander, die angestrebten *proportiones*, die jeweiligen Relationen, die *consonantia*. In diesem Sinn erweist sich Stil als Beschreibungskategorie von Bezügen, ist vom Ansatz her *relationale* Kategorie.

Versteht man Stil als relationale Kategorie des jeweiligen Gefügtseins, so hat sich eine Stilanalyse zunächst auf die internen Relationen und Proportionen des *artificium* zu richten. Aus der Vielfalt der Elemente ist dabei eine Auswahl zu treffen. Nicht alle Relationen bilden gleichsam ‚tragende Baelemente‘. Was als ‚tragendes‘ Element zu gelten hat, ist vielmehr vom Funktionszusammenhang bzw. – beim sprachlichen *artificium* – von der Textsorte abhängig. Da der Ansatz im Folgenden an der Lyrik des 12. Jahrhunderts erprobt werden soll, werden als ‚tragende‘ Elemente sowohl die Art des Bildgebrauchs als auch die formale Tektonik des jeweiligen Liedes vorgeschlagen.

Der Ansatz bei der Art des Bildgebrauchs verdankt sich den Zuschreibungen des ästhetischen Stilbegriffs. Dieser hatte als Kennzeichen eines spezifisch *poetischen* Stils, den der vormoderne rhetorische Stilbegriff nicht zu fassen wusste, die Kriterien der Anschaulichkeit und der Affekterregung hervorgehoben.³⁹ Beide Kriterien

³⁹ Vgl. etwa JOHANN CHRISTOPH ADELUNG: Ueber den Deutschen Styl. Erster Theil, Berlin 1785. Zweyter und dritter Theil, Berlin 1785, Repr. Hildesheim, New York 1974, hier: Zweyter Theil: Besondere Arten des Styles, S. 66: Der ‚poetische Styl‘ setze sich aus ‚bildlichem‘ und ‚gemütsbewegendem Styl‘ zusammen.

werden theoretisch zwar nicht für vormoderne Texte als Poetizitätsindizes verhandelt, sind aber in den Rhetoriken sowie in den Texten (und für ihre Wirkungen) selbst zweifelsohne von hoher Bedeutung. So wird in den Rhetoriken eine ganze Palette an Praktiken angeführt, die dazu anleiten sollen, Anschaulichkeit herzustellen.⁴⁰ Die Anschaulichkeit wiederum, insbesondere die *evidentia*, dient der Affekterregung.⁴¹ Der Fokus der Bildlichkeit ist darüber hinaus begründet im Angebot der zu untersuchenden Autorcorpora: Sowohl der Kürenberger als auch Morungen weisen eine deutliche Bildsprache auf. Dabei gehe ich nicht von einem engen Bildbegriff aus, der sich allein auf die Nomenklatur der Tropen bezieht, sondern von einem breiteren, wie ihn vor kurzem CHRISTOPH HUBER diskutiert hat: Bildlichkeit wird „als Visualisierung“ angesetzt, „die sich im Bewusstsein des Rezipienten herstellt“.⁴² Zu Recht muss HUBER bei dem Ansatz des breiteren Bildbegriffs jedoch einwenden, dass so nicht „von vornherein klar [ist], welche Textelemente als bildhaft einzuschätzen sind und welche nicht, bzw. wie man das Bildinventar [...] zu klassifizieren hätte“.⁴³ Dieser Schwierigkeit sehen sich auch die folgenden Ausführungen ausgesetzt. Grundsätzlich wird davon ausgegangen, dass jedem Signifikant, dessen Signifikat beim Rezipienten eine konkrete Vorstellung hervorruft, Bildqualität zukommt. Konkreta (wie z. B. der Begriff ‚Dorn‘), aber auch etwa räumlich evokative Signifikantengruppen (wie z. B. ‚alleine stehen‘), sind hier von besonderem Interesse. Gefragt wird dabei jedoch – entsprechend meinem Ansatz – weniger nach den evozierten Bildqualitäten an und für sich, sondern vor allem nach den Relationen unterschiedlicher Bildevokationen untereinander.

Um den konstruktiven Aspekt der *vuoge* noch stärker einzubeziehen, wähle ich als ergänzendes Kriterium diejenigen Konstitutiva, die die Textsorte Minnesang tektonisch wesentlich bestimmen: die Liederinheit, die Stropheneinheit, die Verseinheit, Rhythmus und Reim. Diese tektonischen Konstitutiva bilden den Bezugsrahmen, dem nicht nur eine eigene affektive Wirkung zukommt, sondern der auch die Wirkung der Bildevokationen in ihren Relationen maßgeblich mitbegründet.

Die Analyse fokussiert demnach vorrangig die Verfassung der Bildevokationen untereinander sowie die Verfassung der Bildevokationen mit formalen Kriterien. Sollte sich hier eine durchgehende Spezifik erkennen lassen, kann von ‚Stil‘ gesprochen werden. Dabei geht es nicht um einen weiteren zweifelhaften Versuch, einen

⁴⁰ Vgl. HEINRICH LAUSBERG: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Stuttgart 1990, insbes. § 552f. und § 810–813.

⁴¹ Vgl. HORST WENZEL: Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter, München 1995, S. 331f.

⁴² CHRISTOPH HUBER: Zur Bildlichkeit in Morungens Narzisslied. In: *beste wunne – niuwe klage*. Das Narzisslied Heinrichs von Morungen als Paradigma des Minnesangs. Hrsg. von CYRIL EDWARDS/CHRISTOPH HUBER/MANFRED KERN (Salzburger Beiträge zur interdisziplinären Mediävistik) [Manuskript; erscheint vorauss. 2014].

⁴³ HUBER (Anm. 42).

Personal- oder Werkstil ausfindig zu machen. Es geht allein darum, den vorgestellten Ansatz zu überprüfen, d. h. zu klären, ob eine Analyse aufgrund der genannten Kriterien eine aussagekräftige stilistische Differenzierung zwischen zwei Liedern unterschiedlicher Verfasser erlaubt.

Exemplarische Analysen

Beispiel 1: Der von Kürenberg, *Swenne ich stân aleine* (MF 8,17)

„Swenne ich stân aleine in mînem hemedē,
unde ich gedenke an dich, ritter edele,
sô erblüet sich mîn varwe, als der rôse an dem dorne tuot,
und gewinnet daz herze vil manigen trûrigen muot“.⁴⁴

Die Strophe des Kürenbergers⁴⁵ ist über zwei semantische Felder aufgebaut, die unterschiedliche Bildevokationen hervorrufen. Das erste – dominante – Feld gruppiert sich um ein Sprecher-Ich (*Swenne ich*), das, alleine dastehend, an einen *ritter edele*, offensichtlich den Geliebten, denkt und insofern als weiblich markiert ist. Es errötet (V. 3), sein Herz füllt sich mit Traurigkeit (V. 4). Das zweite semantische Feld ist durch Rose und Dorn natural markiert (V. 3). Beide semantischen Felder und ihre Bildevokationen sind über den Vergleich *als* eng miteinander verfigt. Die Sparsamkeit der Hinweise, die keine entfaltete *descriptio* bieten, sondern lediglich knappe Personal-, Substantiv- oder Verbindizes (*ich, dich, gedenken an, herze, trûriger muot, varwe, rose, dorn*), lässt den Eindruck entstehen, dass hier bereits auf Versatzstücke einer topischen Lexik, Semantik und Bildlogik zurückgegriffen wird. In jedem Halbvers werden ein, allenfalls zwei sorgfältig pointierte Versatzstücke aufgerufen, die Summe ergibt die Textur.

Und doch nicht ganz: Ein Signifikant fällt aus diesem topisch wirkenden Versatzpuzzle heraus, indem sich das Sprecher-Ich vorstellt als alleine dastehend: *in mînem hemedē*. Die fast merkwürdige Alltagskonkretion des Details *hemedē* sticht aus den weiteren Beschreibungen, die die Strophe nach und nach gibt, deutlich heraus, insofern hinter ihr keine zur Topik geronnene Symbolik zu stehen scheint, vielmehr ein Wechsel von der topischen Chiffrensprache zum ‚unbeschriebenen‘ *concretum* oder – von rhetorischen Beschreibungskategorien her gesehen – ein Wechsel der Stilebenen vom *stilus gravis* zum *stilus mediocris* vorliegt. Diese unterschiedliche Qualität der Bildevokation fokussiert die Aufmerksamkeit. Zu Recht hat MANUEL BRAUN dabei

⁴⁴ Text nach MF.

⁴⁵ Zur Strophe vgl. MANUEL BRAUN: *Spiel – Kunst – Autonomie. Minnesang jenseits der Pragmaparadigmen*, Habilitationsschrift München 2007 [Manuskript], Kap. 2.3: Stilgestus, hier auch weiterführende Literatur.

hervorgehoben, dass das Bild der im Hemd dastehenden Frau „nicht nur einen Präsenzeffekt [erzeugt], sondern auch unterschiedliche Bedeutungsgehalte [transportiert] – etwa Einsamkeit, Privatheit, Einfachheit, Schutzlosigkeit und Verwundbarkeit, Trauer, aber auch erotische Bereitschaft“.⁴⁶ Die Bildevokation erscheint somit zunächst polyvalent, wird zu einem „Strebepeiler für die Imagination“⁴⁷ des Rezipienten. Oder anders formuliert: Eben weil das Bild zunächst enigmatisch bleibt und zugleich affektiv anspricht, ist der Rezipient in besonderer Weise aufgefordert, das semantische Konnotationsfeld abzutasten und die Leerstellen durch eigene Imaginationsstätigkeit zu füllen.

Dabei unterstützen die chiffrenartigen Versatzstücke der umgebenden Halbverse diesen Imaginationsprozess, indem sie die Bedeutungsvielfalt, die das Bild der allein im Hemd dastehenden Frau evoziert, vorbereiten, aufgreifen und Deutungsmöglichkeiten anbieten: Die Deutungsoption ‚Einsamkeit‘ wird durch das vorlaufende *aleine* stimuliert, die Deutungsoption ‚Intimität‘ durch das Denken an den Geliebten, die erotische Bereitschaft und die Hoffnung durch das Erblühen der Farbe, die Verletzbarkeit durch das Konnotationsfeld des Dorns usw. Doch die umgebenden semantischen Hinweise legen das enigmatische Bild nicht restlos aus. Indem sie es lediglich umspielen, behält es einen unerklärten Rest, einen Überschuss – und genau von diesem aus kommt es dann auch zu einer umgekehrten Bewegung, laden sich die zuvor lediglich topisch anmutenden Chiffren von Ich, Du, Dorn, Herz und Traurigkeit auf, gewinnen im gegenseitigen Wechselbezug der Ausleuchtung jene Spannung, die einen dichten Emotionsraum aufzuspannen vermag. Stilistisch ist somit in Bezug auf die Bildevokationen von einem Gefälle, einer *dis-proportio*, einer *ungevuogen vuoge* zwischen topischem und nicht-topischem Sprechen auszugehen. Diese *dis-proportio* markiert eine Differenz der evozierten Bildqualitäten. Zugleich entfaltet sie jedoch notwendig aus dem Gefälle heraus den Wechselbezug der Bedeutungsspiegelungen und -aufladungen über die Differenz hinweg. Dabei kann die Differenz der Bildqualität nivelliert, nicht jedoch aufgehoben werden. Das stilistische Verfahren auf der Ebene der Bildevokation bleibt somit in sich gegenläufig.

Dieser Gegenläufigkeit arbeitet nun aber die Tektonik der Langzeilenstrophe durch ihre ebenfalls in sich gegenstrebige Struktur zu: Zum einen bietet die vierzeilige Langzeilenstrophe mit ihrer statischen Paarreimstruktur einen äußerst eng umgrenzten, blockhaften Rahmen. Innerhalb dieses engen und überschaubaren Rahmens sind die einzelnen Signifikanten und ihre Bildevokationen in extremem Maß in ihrer Deutung aufeinander angewiesen; d. h. der Rahmen unterstützt, ja er provoziert gerade durch seine Enge das Spiegelarrangement der Deutungsoptionen: Er wirft die eine Bildevokation in ihrer Deutung auf die andere zurück. Zum anderen steht diesem

⁴⁶ BRAUN (Anm. 45), Kap. 2.3: Stilgestus.

⁴⁷ UTA STÖRMER-CAYSA: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin, New York 2007, S. 50.

wechselseitigen Austausch jedoch die Tektonik der Halbvers- und Verseinschnitte entgegen, die unablässig Zäsuren setzt und die rhythmische Fuge zum Prinzip erhebt. Wegen der Zäsuren können die einzelnen Bilder trotz der Enge auf kleinstem Raum letztlich nicht miteinander verschmelzen, insofern sie, gleichsam gebannt in den jeweiligen Halbvers, die Zäsur nicht aufzuheben vermögen. Es ist diese statische Grundsubstanz der Langzeilenstrophe und ihrer Vers- wie Halbversfugen, die die einzelnen Bilder einander annähert und sie zugleich doch auf klar geschiedener Distanz hält.⁴⁸ Eben dadurch erscheint der affektive Impuls, der von den Bildevokationen ausgeht, in einem enigmatischen Tableau stillgestellt. Die gegenseitigen Bedeutungsspiegelungen über das Gefälle disproportionaler Bildqualitäten führen somit erst in der Relation zum tektonisch engen Spiegelkabinett der Langzeilenstrophe mit ihren dominanten Halbvers- und Verszäsuren zu jenem aufgeladenen enigmatisch-affektiven Tableau, das den Gesamteindruck der Strophe bestimmt.

Stilistisch lassen sich somit für die Strophe folgende Merkmale festhalten: Es entsteht ein enigmatischer Stil, produziert insbesondere durch die ungleiche Qualität der Bildevokationen, d. h. durch das Gefälle zwischen topischen Chiffren und nicht-topischem, konkretem Detail. Das Gefälle führt zu einem Spiegelarrangement zwischen *concretum* und Chiffren, die sich selbst deuten und zugleich das nicht-topische, konkrete Detail mit Bedeutung aufladen, dennoch aber den enigmatischen ‚Bildkern‘ des *concretum* nicht restlos enträtseln. Unterstützt wird diese Gegenläufigkeit von Deutung und Differenz durch die formale Struktur der vier Langzeilen mit ihrer jeweils klaren Zäsur, die die unterschiedlichen Bildevokationen in einem emotionalen Tableau sowohl zusammenfügt als auch trennt und damit ähnlich gegenstrebig wie die Bildevokationen verfährt. Der enigmatische Stil der Strophe erscheint damit als ein Stil der *ungevuogen vuoge*.

Beispiel 2: Heinrich von Morungen, *Sach ieman die vrouwen* (MF 129,14)

I
 Sach ieman die vrouwen,
 die man mac schouwen
 in dem venster stân?
 diu vil wolgetâne
 diu tuot mich âne
 sorgen, die ich hân.
 Si liuhtet sam der sunne tuot
 gegen dem liechten morgen.
 ê was si verborgen.

 dô muost ich sorgen.
 die wil ich nu lân.

⁴⁸ Will man nicht von einer Langzeilenstrophe ausgehen, bleibt das Verfu-gungsarrangement bestehen, wengleich in einer etwas stärker dynamisierten Struktur.

II

Ist aber ieman hinne,
 der sîne sinne
 her behalten habe?
 der gê nâch der schönen,
 diu mit ir krônen
 gie von hinnen abe;
 Daz si mir ze trôste kome,
 ê daz ich verscheide.
 diu liebe und diu leide
 diu wellen mich beide
 vürdern hin ze grabe.

III

Wan sol schrîben kleine
 reht ûf dem steine,
 der mîn grap bevât,
 wie liep sî mir waere
 und ich ir unmaere;
 swer danne über mich gât,
 Daz der lese dise nôt
 und ir gewinne künde,
 der vil grôzen sünde,
 die sî an ir vründe
 her begangen hât.

Ich konzentriere mich wieder zunächst auf die aufgerufenen semantischen Felder und ihre Bildevokationen.⁴⁹ Bereits die Signifikanten *venster* und *wolgetâne vrouwe*, *sunne*, *liehter morgen* und *krône*, *grap* und *steine* machen in ihrem Ablauf den weiten Bogen deutlich, den die Bildevokationen von ihnen aus nehmen. Ihre Semantik unterstützt die Visualisierung der Dame in der ersten Strophe, deren Verschwinden in der zweiten und umkreist schließlich das Leid des Ich in der dritten Strophe. Offensichtlich wird den luziden, das Irdische transzendierenden Bildern, die sich um die Dame gruppieren (Str. I und II), die blanke Materialität und Schwere des Grabsteines (Str. III) gegenübergestellt: ein Kontrast, wie er auf der Bildebene kaum größer sein könnte.

Die Forschung hat in jüngster Zeit wiederholt auf die extrem heterogene Bildlichkeit der Lieder Morungens unter verschiedenen Perspektiven hingewiesen. Insbesondere CHRISTOPH HUBER hat anhand der Verfahrensweisen der *descriptio* der *vrouwe*

⁴⁹ Zum Lied insgesamt vgl.: Heinrich von Morungen: Lieder. Mhd./Nhd. Text. Hrsg., Übers. und Kommentar von HELMUT TERVOOREN, Stuttgart 2003 (RUB 9797), S. 156–158, und: Deutsche Lyrik des frühen und hohen Mittelalters. Edition der Texte und Kommentare von INGRID KASTEN, Übersetzungen von MARGHERITA KUHN, Frankfurt a. M. 2005 (Deutscher Klassiker Verlag im Taschenbuch 6), S. 765 f., mit weiterführender Literatur.

zwei unterschiedliche Darstellungstechniken aufgezeigt, deren Funktion auch die am Lied *Sach ieman die vrouwen* aufgezeigte Opposition von Luzidität und Materialität begründen kann.⁵⁰ So werde einerseits bei den *descriptions* der Dame auf die Kataloge der „rhetorischen Personenbeschreibung, die seit der Antike *qualitates corporis* und *animi* kombinieren“, zurückgegriffen, andererseits würden die „geistigen, dem leiblichen Auge grundsätzlich nicht fassbaren Elemente [...] über das Licht visualisiert“ (S. 88), wobei HUBER zu Recht betont, dass das „poetologisch Bemerkenswerte“ dabei die „keineswegs spannungslose Kombination der zwei unterschiedlichen Verfahren *descriptio personae* und Lichtästhetik“ sei (S. 89): keineswegs spannungslos, da das eine Verfahren auf Körperlichkeit und Materialität, das andere auf die Aufhebung eben dieser Körperlichkeit ziele.

So richtig es ist, die „heterogenen Potentiale“ (S. 98) in Morungens Liedern herauszustellen, die Doppelung von „Erscheinung und Entzug, Visualität und Abstraktion, Reden und Schweigen“ (S. 104), so sehr muss jedoch weiter gefragt werden, ob mit den zwei unterschiedlichen rhetorischen Verfahrensweisen der *descriptio* bzw. der heterogenen Grundsubstanz bereits der Stilgestus erfasst ist. Eben hierfür scheint es – so meine These – entscheidend, auf die Art und Weise der jeweiligen Relationierung, auf die Verfüngspraxis des Bildmaterials zu sehen, die gegenseitigen *proportiones*. Wenn HUBER festhält, dass die heterogenen Potentiale „gegeneinander antreten“ (S. 98) bzw. ein „Bündel von dialektisch-antithetischen Bezügen“ (S. 104) ergeben, das letztlich in ein „poetologisches Dilemma“ (S. 98) führe, so trifft dies auf der Ebene der genutzten Beschreibungstechniken und ihrer Traditionen sowie für die Ausgangslage des Bildmaterials durchaus zu. Der stilistische Gestus erfüllt sich jedoch gerade nicht in der „ästhetischen Differenz“ (S. 98), sondern spielt, gespeist von der „Energie“ (S. 98) der Oppositionen, dezidiert über sie hinweg. Er arbeitet mit changierenden Übergängen, mit der Auflösung von Oppositionen im syntagmatischen Gefälle, mit einem Fluidum an Transformationen statt mit Dialektik. Semantik und Bildevokationen erscheinen durch diesen stilistischen Ansatz von vornherein gegeneinander porös und indizieren eben dadurch ihre Affinität. Oder anders formuliert: Dass trotz des heterogenen Ausgangsmaterials, das häufig sogar in Oppositionen auftritt, der Eindruck eines changierenden Fluidums erweckt wird, ist Leistung des stilistischen Verfahrens. Zeigen lässt sich dies wieder anhand der spezifischen Verfüng der semantischen Felder und ihrer Bildevokationen wie der Bild-Form-Verfüng und dies insbesondere auf der syntagmatischen Ebene des Liedes.

Dass sich die Abfolge der semantischen Felder *venster, wolgetâne frouwe, liuhten, sunne, morgen*, ja selbst noch die *krône*, aufgefasst als Strahlenkranz,⁵¹ als konse-

⁵⁰ CHRISTOPH HUBER: Ekphrasis-Aspekte im Minnesang. Zur Poetik der Visualisierung bei Heinrich von Morungen mit Blick auf die *Carmina Burana* und Walther von der Vogelweide. In: Der Tod der Nachtigall. Liebe als Selbstreflexivität von Kunst. Hrsg. von MARTIN BAISCH/BEATRICE TRINCA, Göttingen 2009 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 6), S. 83–104.

⁵¹ TERVOOREN (Anm. 49), S. 156.

quente Steigerung bis zum fast Hyperbolischen fassen lässt, ist deutlich. Fast gleichzeitig damit setzt jedoch bereits in der ersten Strophe die Gegenbildlichkeit an, die das Leid des Sprecher-Ich aufruft. So heißt es zunächst im Abgesang der ersten Strophe in vergleichend-zeitlicher Rückschau: Damals, als die Dame noch nicht epiphanisch in Erscheinung getreten war, habe das Ich sich sorgen müssen (I,9–11). In der zweiten Strophe verursacht das Entschwinden der Dame nun dezidiert *leide* (II,9) und eben die Zerrissenheit zwischen Liebe und Leid generiert dann konsequent den (topischen) Gedanken an den Tod, verbildlicht im Grab, das der letzte Vers der zweiten Strophe bereits semantisch aufruft und damit zur dritten Strophe überleitet, in der nunmehr das Bild des Grabsteins in den Fokus tritt (III,2–11). Die beiden Bildfelder – die Sichtbarkeit der Dame und ihr Entschwinden, Freude und Leid – werden somit von Anfang an, wenn auch mit unterschiedlicher Dominanz, aufgerufen und jeweils zueinander in direkten Bezug gesetzt. Sie fungieren als zwei untrennbare Themen, wobei jedoch zunächst dem ersten, dann dem zweiten Thema der Rang der ersten Stimme zukommt – in einem modulierenden Übergang. Dass sich der Wechsel der ersten Stimme sogar da *capo* fortsetzen könnte, bleibt am Schluss angedeutet. Denn die Materialität des Grabsteins scheint sich zu ‚lichten‘ durch den performativen Akt des Schreibens selbst (*Wan sol schrîben kleine / reht ûf dem steine*, III,1f.), der die *memoria* der *minne* in ihrer Intensität zum Inhalt hat – *wie liep sî mir waere* (III,4) – und eben damit in den positiven Emotionsraum des Liedanfangs zurückführt.

Dieses fortlaufende Generieren des einen Themas aus dem anderen im syntagmatischen Liedverlauf wird zusätzlich unterstützt durch Reim und Rhythmus. So korrespondiert der Reim des letzten Verses jeder Strophe mit den jeweils letzten Versen der beiden Stollen – eine Reprise, die die Verflochtenheit des Differenten auf Klangenebene widerspiegelt. Vor allem aber sorgen die daktylischen Einlagen – mit TERVOOREN Vers 1, 2, 4, 5, 9, 10 (S. 156) – für jene suggestive Dynamisierung, die die Versfugen immer wieder von neuem überspielt und somit selbst als jene *energeia* erscheint, die das eine Bild aus dem anderen hervortreibt: der Ton als Generator der Bilder. Dazu passt, dass am Ende die Visualisierung, die Bildlichkeit sich in der Bewegung des Schreibens verflüchtigt, das (einst) Geschriebene jedoch als Grundlage des gerade gesungenen Liedes imaginiert werden kann. Das Schauen übersetzt sich in Singen, in Hören, in Ton – und umgekehrt, ein poetisches Verfahren der Emergenz, auf das insbesondere HARTMUT BLEUMER⁵² hingewiesen hat.

Es ist somit jenes Fluidum der weichen, modulierenden Übergänge, das dem Lied – ausgehend von dem heterogenen Material – jenen Firmis verleiht, der nicht mehr entscheiden lässt, ob der produzierte Glanz ein Glanz der Materie oder des Unverfügbaren, des schönen Scheins oder des transzendenten Erscheinens ist. Genau auf diese Schneide des Glanzes hin ist die stilistische Gestaltung ausgerichtet auf

52 HARTMUT BLEUMER: Das Echo des Bildes. Narration und poetische Emergenz bei Heinrich von Morungen. In: *ZfdPh* 129 (2010), S. 321–345.

der Basis eines Verfahrens, das zwar von äußerst heterogenen semantischen Feldern und ihren Bildevokationen ausgeht, nicht jedoch die *disproportio* unterschiedlicher Bildqualitäten aufweist. Hergestellt wird denn auch durch Parallelisierung und modulierende Übergänge im syntagmatischen Verlauf des Liedes eine kaum auseinander zu dividierende Affinität zwischen den unterschiedlichen Bildbereichen. Zur Dynamisierung und zum ständigen Überspielen der Versfuge werden – hieran anschließend – auch der Rhythmus (mit vielfach synaphischer Fugung) und der Reim eingesetzt. Was entsteht, ist ein Stil, der die Spuren des Gefügtseins brillant überspielt, ein Stil der *vuoge*, die die *vuoge* tilgt.

Stil als ‚Kunst der *vuoge*‘

Was leistet eine Stildefinition, so ist abschließend zu fragen, die Stil als jeweilige ‚Kunst der *vuoge*‘ versteht?

1. Deutlich wird, dass Stilbeschreibungen, bezogen auf die mittelalterlichen Texte (und wohl nicht nur auf diese), nicht nur die Häufigkeit oder die Art und Weise der Verwendung eines einzelnen Darstellungselementes, etwa der Evokation von Bildern, oder auch mehrerer Darstellungselemente zu verfolgen haben, sondern letztlich immer erst in der Analyse der Relation der dominanten Elemente untereinander, ihrer jeweiligen Verfung im Textkontext, Prägnanz gewinnen. Die einzelnen Stilmittel des rhetorischen Repertoires, *tropi*, *figurae*, *genera elocutionis* etc., sind damit nicht Ziel der Stilanalyse, wohl aber notwendige Analyseinstrumente als Vorstufe der Relationsbeschreibungen. Stil, verstanden als ‚Kunst der *vuoge*‘, betont diesen relationalen Gesichtspunkt.

2. Der relationale Gesichtspunkt korreliert mit der Auffassung von *ars* als (primär handwerklich) Gemachtem, als Hergestelltem, als *artificium*, das in der Regel als *compositum* gedacht ist. Insofern kann der relationale Aspekt des Stils besonders gut vom Paradigma mittelalterlicher *ars* her entwickelt werden. Der intratextuellen Relationalität des Stils sollte auf jeden Fall von hier aus ein größeres Gewicht in den einschlägigen Handbüchern zukommen.

3. Indem Stil als jeweilige ‚Kunst der *vuoge*‘ verstanden wird, ist ein handwerklich-technischer Begriff anvisiert, kein ästhetischer Wertbegriff. Diese offen-neutrale Perspektive, die nicht die Wertung ‚schön‘, sondern zunächst den rein mechanischen Vorgang der jeweiligen Verfung ins Zentrum des Interesses rückt, scheint besonders ertragreich. Stilistisch gelungen ist dann nicht, was harmonisch-reibungslos, sondern was ‚richtig‘, ‚adäquat‘, ‚angemessen‘ in seinen Darstellungselementen verfgt ist. Die ‚Kostbarkeit der Ausführung‘, die ebenso das Material wie die Sorgfalt der Verarbeitung meint, zielt auf diese Angemessenheit. Ästhetische Kategorien wie ‚Schönheit‘ lassen sich daran anschließen, sind jedoch nicht als Selbstzweck, sondern nur als mögliche Folge der ‚Kostbarkeit der Ausführung‘ zu verstehen.

4. Die Angemessenheit erfüllt sich – über die intratextuellen Relationen hinaus – auch in der funktionalen Relation zu ihrem Gegenstand und knüpft hierin – ein weiterer Vorteil – an die rhetorische Forderung des *aptum* an. Ästhetisch gelungene Darstellung und pragmatische Funktionalität stehen somit nicht, wie es der Stildiskurs des 18. Jahrhunderts nahelegt, im Widerspruch. Die Angemessenheit zum Gegenstand kann dabei auf unterschiedlichen Wegen erreicht werden: Sie kann sich im Anspruch der *claritas* erfüllen, ebenso jedoch auch im Anspruch der *variatio*, der harten Fügung, der *bickelworte*. So lässt sich annehmen, dass die stilistische *vuoge* der Strophe des Kürenbergers sowie des Liedes von Morungen eben deshalb deutlich unterschiedlich ausfällt, weil beide Zeugnisse zu unterschiedlichen Zeiten adäquat im Sinn des *aptum* zu sein hatten: Die disparaten und enigmatischen Bildqualitäten in der Strophe des Kürenbergers sind möglicherweise als Zeitspuren des Frühen Minnesangs und seines experimentellen Anfangs zu lesen. Sie bezeugen, dass der Kürenberger sich aus einem außerordentlich heterogenen Angebot von Tanzlied, Spruch oder französischer Trobadoryrik eine Sprache und damit ein ‚Was‘ der Minne erst experimentierend und d. h. keineswegs einheitlich zusammenstellen muss. Umgekehrt bringt Morungens stilistisches Verfahren vor dem Hintergrund einer bereits versierten und etablierten Lyrikkultur das ‚Zugleich‘ von epiphanischem Glanz und Abgründigkeit der Minne mit einer Intensität zur Sprache, der sich nicht zu entziehen ist und die sich zugleich jeder Institutionalisierung entzieht.

5. Schließlich stellt Stil als ‚Kunst der *vuoge*‘ durch den Aspekt der sinnlichen Affizienz als Folge der rechten *proportiones* (so Thomas) auch eine ‚Verfügungsmöglichkeit‘ mit dem Rezipienten her, d. h. den affektiven Seiten des Stils wird mit diesem Ansatz durchaus Rechnung getragen. Dabei ist entscheidend zu sehen, dass die tektonischen Bauelemente an der ‚Oberfläche der Texte‘ wie Reimordnung, Verszäsuren, Enjambement oder syntaktische Strukturen zugleich körperlich erfahrbare Klang- und Rhythmusseffekte darstellen. Die Fugen des Kürenbergers sind rhythmisch wie akustisch ‚spürbar‘ und bestimmen das affektive Tableau der Strophe deutlich mit. Die Reimordnungen bei Morungen ergeben zusammen mit dem Netz von Assonanzen und Alliterationen, den rhythmischen Valeurs sowie den *colores* der Bilder einen synästhetischen Bild-Klang-Körper, der den Rezipienten affizieren, d. h. affektiv ergreifen soll. Nichts könnte deutlicher machen, dass die Trennung von Oberflächentextur, inhaltlichem Arrangement und affektiver Funktion nicht wirklich für poetische, insbesondere lyrische Texte trägt. Stil als ‚Kunst der *vuoge*‘ geht von dieser Differenz gerade nicht aus und bietet deshalb möglicherweise auch direktere Anschlussstellen an mediale und materiale Aspekte einer Stilbeschreibung.

6. Sollte man also bei der Strophe des Kürenbergers von enigmatischem Stil, bei Morungens Lied von modulierendem Stil sprechen? Dies erschiene handbuchtäuglich, greift jedoch, wie die Analysen zeigen, zu kurz. Denn erst das Nachzeichnen der komplexen Verfung von Bild und Bild, von Bild und formaler Struktur konnte den Stil in seinen jeweiligen intratextuellen Nuancen, seinem *aptum* sowie seiner Wirkung für den Rezipienten deutlich machen. Ein etikettierender Begriff kann die

Analysen im Detail nicht ersetzen. Zugleich folgen diese den heuristischen Vorgaben einer Interpretation. Zu beschreiben, was der Stil eines Liedes ist, heißt also zu beschreiben, was das Lied ist. „Das ‚Stilfaktum‘ ist der Diskurs selbst“ – so resümiert GENETTE seine Überlegungen in „Stil und Bedeutung“.⁵³ In der Konsequenz: Ist die Beschreibung dessen, was das Lied ist, also grundsätzlich eine ‚Stilbeschreibung‘? Und schon ist jenes Unbehagen wieder da, mit dem ich meine Ausführungen begonnen habe. Es ist wie mit der Tristanschen Leimrute: Je mehr man versuchen mag, dem Stilbegriff vom historischen Kontext her eine präzise Kontur zu geben, umso mehr wird deutlich, dass er – sobald er aus dem Erklärungszusammenhang entlassen wird – wieder in seinen Status des ‚Ungefähren‘ oder historisch Nicht-Adäquaten zurückfällt. Angesichts dieser hartnäckigen Problematik erscheint es dann aber heuristisch angebracht zu erwägen, den Begriff des ‚Stils‘ ganz aufzugeben und stattdessen – zumindest in Bezug auf mittelalterliche Texte – historisch präziser von der ‚Kunst der *vuoge*‘ zu sprechen.

53 GÉRARD GENETTE: Stil und Bedeutung. In: ders.: Fiktion und Diktion, München 1992, S. 95–151, hier S. 151.