

Liebesallegorien

Literatur | Theorie | Geschichte



Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik

Herausgegeben von

Udo Friedrich, Bruno Quast und Monika Schausten

Band 30

Liebesallegorien

Spielformen eines altneuen Faszinationstyps
zwischen Abstraktion und Hyperkonkretion

Herausgegeben von
Susanne Köbele, Tim Huber und Tatiana Hirschi

DE GRUYTER

Wir danken dem wissenschaftlichen Nachwuchs des Deutschen Seminars der Universität Zürich für den großzügigen Beitrag zur Unterstützung der Druckkosten.

ISBN 978-3-11-137592-2
e-ISBN (PDF) 978-3-11-138181-7
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-138190-9
ISSN 2363-7978

Library of Congress Control Number: 2023949910

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.

© 2024 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Einbandabbildung: Illustration aus: Chansonnier et mélanges littéraires, Bibliothèque nationale de France, fr 25,566, fol. 220v.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Der Großteil der in diesem Band versammelten Beiträge geht zurück auf Vorträge im Rahmen des Zürcher Kolloquiums „Der Hund Ende, das Schloss Immer. Zum altneuen Faszinationstyp Liebesallegorie im Spannungsfeld von Abstraktion und Hyperkonkretion“, das am 4. und 5. Juni 2021 in Kooperation mit der DFG-Forschungsgruppe 2305 „Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ digital stattfand.¹ Weitere schriftliche Beiträge konnten aus dem Umkreis dieser Forschungs Kooperation eingeworben werden. Wir danken allen Beitragenden für die intensive Auseinandersetzung mit dem Tagungsthema und auch den Tagungsgästen, die die Diskussionen substantiell bereichert haben, insbesondere Ludger Lieb, Christiane Reitz, Michael Waltenberger und Julia Weitbrecht.

Unser Dank gilt ferner den Zürcher Mitarbeitenden Sara Böhm, Jessica Kolacek und Damian Rüger, die uns bei der Redaktionierung des vorliegenden Bandes tatkräftig unterstützt haben. Dank gebührt darüber hinaus Julia Frick und Pia Selmayr für die Abfassung eines instruktiven Tagungsberichts.² Nicht zuletzt danken wir Udo Friedrich, Bruno Quast und Monika Schausten für die freundliche Aufnahme der Beiträge in die von ihnen herausgegebene Reihe sowie Eva Locher, Laura Burlon und Anne Stroka, die vonseiten des Verlags die Publikation des Bandes mit Geduld und großer Sorgfalt begleitet haben.

Zürich, im Oktober 2023

¹ Zu den theoretischen Voraussetzungen der FOR vgl. Bernhard Huss: Diskursivierungen von Neuem: Fragestellungen und Arbeitsvorhaben einer neuen Forschergruppe. Working Papers der FOR 2305 Diskursivierungen von Neuem, No. 1. Freie Universität Berlin 2016.

² Vgl. ZfdPh 141 (2022), S. 125–129.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort — V

Susanne Köbele

Allegorie und Ironie. Revisionen — 1

Sonja Glauch

Auf der Suche nach dem ästhetischen Reiz der Allegorie — 17

Julia Frick

***Nostrum statum pingit rosa*. Die Allegorie als „komplexe Reduktionsform“:
Epistemologische und rhetorisch-poetische Perspektiven — 25**

Richard Trachsler

Von der Rose zum Hirsch. Bemerkungen zur altfranzösischen Liebesjagd — 49

David Nelting

**Giacomo da Lentini und die Demontage der höfischen Liebesallegorie.
Bemerkungen zu einer Spielart minnelyrischer Novation — 61**

Bernhard Huss

Illustrationen der Laura-Liebe zwischen Allegorie und Autoreflexion — 81

Ramunė Markevičiūtė

**Robert Grossetestes *Château d'Amour*: das Zusammenwirken von Liebe und
Wissen in der Erkenntnis Gottes — 111**

Tim Huber

**Waldgeschrei und *süezez klaffen*. Zur allegorischen ‚Soundscape‘ in Hadamars
von Laber *Jagd* — 133**

Bernd Straußberger

***dâ mac ouch wol entspringen diu leckerie*. Allegorische Räume, Canifizierungen
und ihr Zusammenspiel in der *Jagd* Hadamars von Laber — 147**

Bent Gebert

**Allegorische Infrastrukturen. Überlegungen zur *Jagd* Hadamars von Laber
und Neidharts Winterlied 13 (R 3) — 171**

Andrew James Johnston

**„Distreynen“: Von den verborgenen politischen Subtexten in Chaucers
Parliament of Fowles — 195**

Wolfram R. Keller

**Allegorie und literarische Tradition in William Dunbars *The Thrissil and the
Rois* — 209**

Bernd Roling

**Tierliebe, Allegorie und der große Pan: Thomas Ignatius Maria Forster und
die Pastorale — 227**

Abkürzungsverzeichnis — 263

Sachregister — 265

Register Werke und Autoren — 267

Allegorie und Ironie. Revisionen

1

Die literarhistorische und kulturtheoretische Rehabilitierung der Allegorie ist in vollem Gange. Längst hat man sie aus der Sackgasse herausgeholt, in die sie durch einseitige Abwertung gegenüber der Metapher gedrängt worden war.¹ Als komplexe, formal und funktional differenzierte Zeichenkonstellation läßt auch allegorische Darstellung, statt in eindeutiger Entschlüsselung aufzugehen, Übergangsbereiche zwischen wörtlicher und übertragener Dimension zu. Allegorien mit ihrer spezifischen Tendenz zur Selbstbezüglichkeit² und zur Narration können auf ganz eigene Weise Zeichen- und Erzählwelt, Bedeutungs- und Literalebene ineinander umschlagen lassen. Dadurch erweitern sich die Spielräume allegorischer Darstellung. Zugleich liegt auf der Hand, wie schwierig es ist, solche überschüssigen Dynamiken allegorischer Verfahren von Fall zu Fall zu identifizieren und historisch prägnant zu beschreiben. Pauschale Dichotomisierungen – etwa die Vorstellung ‚bloß‘ zweistelliger *proprie-translate*-Semiotiken in der Vormoderne gegenüber postmodernen Ansprüchen ‚unendlicher‘ Semiose – werden der Vielfalt und Vielschichtigkeit allegorischer Phänomene nicht gerecht. Dualistische Zweiebenen-Modelle der Allegorie lassen sich zu keinem historischen Zeitpunkt einseitig gegen eine spontane Evidenz des Symbols oder interaktive Dynamiken der Metapher ausspielen. Anders gesagt: Die Forschung zur Allegorie überzeugt um so mehr, je genauer sie deren heterogene ontologische, epistemologische, diskurs- und ästhetikgeschichtliche Voraussetzungen mitreflektiert.³

1 Vgl. zu diesem Aspekt der Allegorieforschung in diesem Band die Beiträge von Sonja Glauch und Bent Gebert; aus anglistischer Perspektive zu einseitiger Allegorie-Einschätzung und ideologisch verengten literaturgeschichtlichen Teleologien hier auch der Beitrag von Andrew James Johnston. Das Verhältnis von Historischer Metaphorologie und Topik resümiert Udo Friedrich: Historische Metaphorologie. In: Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch. Hrsg. von Christiane Ackermann, Michael Egerding. Berlin/Boston 2015, S. 169–211, v. a. S. 203. Ein ausführlicher Forschungsbericht zur mittelalterlichen Allegorie bei Katharina Mertens Fleury: Zeigen und Bezeichnen. Zugänge zu allegorischem Erzählen im Mittelalter. Würzburg 2014 (Philologie und Kultur. 9), S. 21–45.

2 Zur Laura-Liebe zwischen Allegorie und Autoreflexion in intermedialer Perspektive vgl. den Beitrag von Bernhard Huss in diesem Band; zur Autoreflexivität bei Machaut ebd. Richard Trachsler sowie zur poetischen Selbstreflexion in der *scuola siciliana* David Nelting. Allegorien als kontinuierlicher Übertragungsvorgang mit kohärenter Bildgrundlage haben eine Tendenz zur Narration, doch können literale (erzählweltliche) Ebene und Bedeutungsebene zu jedem Zeitpunkt ineinandergreifen (vgl. das nicht seltene Format ‚allegorischer Allegorese‘). – Ich danke Udo Friedrich, Köln, für die kritische Durchsicht und engagierte Diskussion meines Beitrags.

3 Aus interdisziplinärer Sicht zu Allegorie und Symbol grundlegend Bernhard Huss, David Nelting (Hrsg.): Schriftsinn und Epochalität. Zur historischen Prägnanz allegorischer und symbolischer Sinnstiftung. Heidelberg 2017 (GRM Beih. 81), mit reich dokumentierter Forschungsliteratur; vgl. außerdem

Der vorliegende Band konzentriert sich auf das quer durch die Epochen wiederkehrende Erfolgsmodell Liebesallegorie. Als besonders wirkmächtiger allegorischer Typus wurden Liebesallegorien von der jüngeren literaturwissenschaftlichen Mediävistik vor allem für drei Problemfelder untersucht: 1. *historisch-narratologisch* für den Zusammenhang von Allegorie und Ich-Erzählung,⁴ 2. *gattungs- und diskurstypologisch* für die Verschränkung von Reflexion und Imagination, von Wissen und Poesie,⁵

Brigitte Péres-Jean, Patricia Eichel-Lojkine (Hrsg.): *L'allégorie de l'Antiquité à la Renaissance*. Paris 2004. Im Blick auf die literaturwissenschaftliche Metaebene Andreas Kablitz: *Zwischen Rhetorik und Ontologie. Struktur und Geschichte der Allegorie im Spiegel der jüngeren Literaturwissenschaft*. Heidelberg 2016 (Neues Forum für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. 50); im Anschluß an Benjamin und de Man hingegen Ulla Haselstein (Hrsg.): *Allegorie*. DFG-Symposion 2014. Berlin/Boston 2016; aus mediävistischer Perspektive zur systematischen Vielfalt, historischen Spezifik und terminologischen Heterogenität allegorischer Konzepte nach wie vor Christel Meier: Überlegungen zum gegenwärtigen Stand der Allegorie-Forschung. Mit besonderer Berücksichtigung der Mischformen. In: *Frühmittelalterliche Studien* 10 (1976), S. 1–69, sowie Walter Haug (Hrsg.): *Formen und Funktionen der Allegorie*. Symposium Wolfenbüttel 1978. Stuttgart 1979. Zu verschiedenen ‚epistemischen Logiken‘ hinter Allegoriekonzepten vgl. Frank Bezner: *Vela Veritatis. Hermeneutik, Wissen und Sprache in der Intellectual History des 12. Jahrhunderts*. Leiden/Köln 2005 (Studien und Texte zur Geistesgeschichte und Philosophie des Mittelalters. 85); zu epistemologischen (und rhetorisch-poetischen) Perspektiven der Allegorie mit Bezug auf den mittellateinischen Liebesdiskurs Julia Frick, in diesem Band.

4 Aus der reichen Forschung vgl. Kevin Brownlee: *Discourses of the Self. Christine de Pizan and the Romance of the Rose*. In: *Rethinking the Romance of the Rose: Text, Image, Reception*. Hrsg. von dems., Sylvia Huot. Philadelphia 1992, S. 234–261; R. Barton Palmer, Katharina Philipowski (Hrsg.): *Allegory and the Poetic Self: First-Person Narration in Late Medieval Literature*. Florida University Press 2022, hier insbesondere Katharina Philipowski, Julia Rüthemann: *Introduction: Allegory and the Poetic Self: First Person Narration in Late Medieval Literature*, S. 1–23.

5 Verschieden akzentuierend Sonja Glauch: *Zu Ort und Funktion des Narrativen in den Minnereden. Eine Skizze*. In: *Zwischen Anthropologie und Philologie. Beiträge zur Zukunft der Minneredensforschung*. Hrsg. von Iulia-Emilia Dorobanțu, Jacob Klingner, Ludger Lieb. Heidelberg 2014, S. 53–69; dies.: *Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede? Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers und ihr diegetischer Standort*. In: *BmE* 1 (2018), S. 86–107; Mertens Fleury (Anm. 1); für die Relation von Text und Bild sowie intertextuelle Bezüge Elisabeth Schmid: *Allegorie und Erzählung im *Livre du Cœur d'Amours esprits* des René d'Anjou*. In: *Verrätselung und Sinnzeugung in Spätmittelalter und Früher Neuzeit*. Hrsg. von Beatrice Trınca. Würzburg 2016, S. 93–114; Sandra Linden: *Lieben lernen? Lehrhafte Vermittlung und ihre Problematisierung in Minnereden*. In: *Lehren, Lernen und Bilden in der deutschen Literatur des Mittelalters. XXIII. Anglo-German Colloquium Nottingham 2013*. Hrsg. von Henrike Lähnemann, Nicola McLelland, Nine Miedema. Tübingen 2017, S. 217–232; zu Gattungs- und Diskursinterferenzen in der *Rosenroman*-Tradition hier nur exemplarisch Sylvia Huot: *From Roman de la Rose to Roman de la Poire: the Ovidian Tradition and the Poetics of Courtly Literature*. In: *Mediaevalia et Humanistica* 13 (1985), S. 95–111; Armand Strubel: „Grant senefiance a“: *Allégorie et littérature au Moyen Âge*. Paris 2002 (*Moyen Âge – Outils et Synthèses*. 2); Kevin Brownlee: *Allegory in the Roman de la Rose*. In: *The Cambridge Companion to Allegory*. Hrsg. von Rita Copeland, Peter T. Struck. Cambridge 2010, S. 119–127; John V. Fleming: *The Roman de la Rose. A Study in Allegory and Iconography*. Princeton University Press 2016; Jonathan Morton: *The Roman de la rose in its Philosophical Context. Art, Nature, and Ethics*. Oxford 2018; zu Minnesang/Minnereden-Interferenzen Jan Mohr: *Minne als Sozialmodell. Konstitu-*

3. *hermeneutisch-semiotisch* für das Verhältnis von Verrätselung und Entschlüsselung, von ‚Sinn‘-Konstitution und Kohärenzbildung⁶.

Im Folgenden gehen wir davon aus, daß das Spiel mit nur schwach markierten oder stufenlosen Übergängen zwischen Aussageebenen eine Hauptattraktion der Liebesallegorie ausmacht, ein Spiel, das vor allem an der Spannung von Abstraktion und Konkretion ansetzt. Die Relation ‚abstrakt-konkret‘ kann auf jeder der beiden Aussage-Ebenen, *proprie* und *improprie*, wiederkehren. So läßt sich statt strikter Parallelführung ein changierendes Wechselspiel von liebesallegorischen Abstraktions- und Konkretionsvorgängen, von wörtlichem und übertragenem Sinn, allegorischer Handlung und Minnedoktrin beobachten, das der Differenzierung bedarf.

Am Topos der Liebesjagd seien die angedeuteten (rhetorischen, hermeneutischen, narrativen) Dynamiken der Allegorie kurz demonstriert. Für diesen Zweck wenden wir uns dem Cover-Bild⁷ des vorliegenden Bandes zu, das mit Amorjäger und Hirschdame die Liebe als Jagdallegorie entwirft. Das Bild entfaltet seine Wirkung durch eine gezielte Umsetzung allegorieimmanenter Spannungen. So spielt die visuelle Darstellung einerseits mit der Asymmetrie von *Abstraktion* (der Jäger als personifizierter Liebesgott) und *Hyperkonkretion* (der weibliche Kopf mit Hirschgeweih). Gegenläufig zu dieser strukturellen Asymmetrie wirken im Bild ikonographische Symmetrien. Denn die obere Bildhälfte zeigt mit den ausladenden Flügeln des Jägers einerseits, dem ausladenden Geweih des Hirschs andererseits homologe Gebilde, hingegen die untere Bildhälfte übereinstimmend Tiere (Pferd, fünf Hunde, Hirsch). Im mittleren Bildregister sitzen Vögel in Bäumen, die einen Jagdwald evozieren und zugleich eine amoene Liebeslandschaft oder auch die Vorstellung vom Liebesgott mit Vogelgefolge. Auch die Flügel des Jägers scheinen doppelt codiert: im Liebeskontext göttlich (der geflügelte Amor), im Jagdkontext animalisch (der Jäger mit Jagdvogelschwingen). Das Bild als Ganzes zieht die Wahrnehmung unwiderstehlich in dieses Wechselspiel von Differenz- und Kohärenzwahrnehmung simultaner Kontexte hinein. In der anonym überlieferten, allegorischen Erzählung *Dit du Cerf amoureux* (um 1270),⁸ auf die das Bild sich bezieht, wird dieses chiasmatische Ineinan-

tionsformen des Höfischen in Sang und *rede* (12.–15. Jahrhundert). Heidelberg 2019 (Studien zur historischen Poetik. 27), bes. Kap. 5 ‚Erzählende Minnereden‘ (Modell Minnekloster, Minnegericht); zum Paradigma Minneburg bereits Ricarda Bauschke (Hrsg.): Die Burg im Minnesang und als Allegorie im deutschen Mittelalter. Frankfurt a. M. 2006 (Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung. 10). Die Forschung zu insularen Traumallegorien seit Chaucer dokumentieren in reicher Fülle Andrew James Johnston und Wolfram R. Keller, in diesem Band.

6 Programmatisch etwa die einschlägigen Beiträge in Trínca (Anm. 5).

7 Vgl. Richard Trachsler in diesem Band, S. 56–58 (S. 51 zur Sammelhandschrift: „Paris, BnF, fr. 25556: Sammelhandschrift. *Chansonnier français* W. Adam de la Halle, Jean Bodel, Jacquemart Gielée, *Lais* und *Dits* von Baudouin und Jean de Condé“, hier fol. 220v). Zur spätmittelalterlichen *Jagd* Hadamars von Lober vgl. auch die Beiträge von Tim Huber, Bernd Straußberger und Bent Gebert im vorliegenden Band.

8 Das Jagd-Bild (fol. 220v) befindet sich unmittelbar vor dem anonymen *Dit du Cerf amoureux* (fol. 221r–223r, dieser ist noch in 2 weiteren Hss. überliefert), einer kurzen Liebesallegorie, in welcher die Dame als Hirsch visualisiert ist und Amor als Jäger mit seinen allegorischen Hunden nach ihr jagt: mit

der von „Bilddenken“ und „Sinnsehen“⁹ gleichfalls produktiv. Anders als im Bildmedium schlägt im Syntagma des zugehörigen Textes die Hyperkonkretion der abgebildeten Hirschdame in detaillierte Allegorese um. So wird im Verlauf der rund 300 Verse umfassenden Narration der Zwölfender, welcher den Kopf der Dame ziert, auf höfische Tugendabstrakta ausgelegt.¹⁰ Dagegen beansprucht die Illustration für die dargestellte Gleichzeitigkeit von Abstraktion und Hyperkonkretion wie auch für das Spiel mit konkurrierenden Semantiken und Diskursen eine schwebende Aufmerksamkeit. Der Text setzt die Jagdallégorie im epischen Prozeß um, doch ruft auch das paradigmatisch (allusiv) verdichtende Bild mit narrativen *Implikationen* das Syntagma der Liebesjagd auf.

Diese wenigen Bemerkungen zu allegorischen Text-Bild-Beziehungen sollten daran erinnern, daß die Frage nach der integralen Interpretierbarkeit komplexer Allegorien die Frage nach deren Medialität einschließt. Wie der Beitrag von Bernhard Huss (in diesem Band) zu Illustrationen der Laura-Liebe zeigt, kann der Drang zur Visualisierung sowohl am Literalsinn ansetzen wie auch am übertragenen Sinn, wobei die schillernde Gleichzeitigkeit der Ebenen den ästhetischen Hauptreiz der Allegorie auszumachen scheint. Wie läßt sich der abstrakte Erinnerungsdiskurs in Petrarcas *Canzoniere*, der die Wahrnehmung immer wieder in Grenzbereiche zwischen Konnotation und Denotation, Imagination und Reflexion lenkt, konkret bebildern? Über ein subtiles Zusammenwirken von Allegorie, Metapher, Symbol, Metonymie und Metamorphose erzeuge, so Huss, der rasche, unvermittelte Wechsel poetologischer Metaphern (Lorbeer, Schwan, Fels etc.) auf engem Raum harte Kontraste von Abstraktion und Konkretion: Der Felsbrocken weint, wird Quelle, wieder Stein, Hirsch mit Hunden, usf. In dieser Hinsicht berühren sich die Überlegungen von Huss zu Petrarcas Metamorphosen-*Canzone* mit dem Beitrag von Richard Trachsler (S. 57): Bei Petrarca singt der Dichterschwan, im *Dit du Cerf amoureux* vom weißen Hirsch singt autoreflexiv – und komikträchtig – der Jagdhund, und wenn der Hund Lieder bellt, liegt auch dort eine spielerische, rhetorisch initiierte Umschrift zentraler Topoi der höfischen Mythologie vor. Wie ist einzuschätzen, daß in der Jagdallégorie *La prise amoureuse* des Jehan Acart de Hesdin in fast 2000 Versen inklusive lyrischer Inserate auch die Hunde singen und umgekehrt der verliebte Jüngling am Ende grausig von den allegorischen Hunden zerlegt, ja hyperkonkret „seziert“ wird?¹¹

den Hunden *Penser* (Nachdenklichkeit) und *Souvenir* (Erinnerung), *Desir* (Lust) und *Volonté* (Wollen), *Humilité* (Demut) und *Pitié* (Erbarmen).

⁹ Diese Kategorien nach Ingeborg Glier: *Artes amandi*. Untersuchung zu Geschichte, Überlieferung und Typologie der deutschen Minnereden. München 1971 (MTU. 34), S. 419; vgl. dazu Sonja Glauch, in diesem Band, S. 22.

¹⁰ Zu den ‚sehr edlen‘ Horn-Enden vgl. im Beitrag von Richard Trachsler S. 57.

¹¹ „Sein Blut und seine Eingeweide bekommen die Hunde, sein Leib bleibt Amor. Herz und Wille gehen an die Dame.“ Vgl. Richard Trachsler, S. 59. Insbesondere das Herz und seine vielschichtige Symbolik im Liebesdiskurs erlaube ein spezifisches „Hin und Her zwischen dem Abstrakten und dem Konkreten“, so Schmid (Anm. 5), S. 100, hier mit Bezug auf den mit einer allegorischen Rüstung ausgestatteten Ritter namens Coeur. Zu Verfahren (fiktions-)ironischer Entallegorisierung durch erzählerische Hyperkonkretion im *Orlando furioso* und ihrer Adaptation in der Moderne vgl. Bernhard Huss: *Il*

Im *Livre du Cœur d'Amours espris* des René d'Anjou entfaltet das Zusammenspiel von Erzählhandlung und Allegorie immer wieder einen desillusionierenden Doppelsinn. Der Ritter *Le Cœur* wird von Dame *Espérance* aus dem Wasser gezogen:

Wenn die Erzählung das liebesentbrannte Herz an der gefährlichen Furt in den Strom der Tränen fallen lässt, dessen Wasser sich aus dem Brunnen der Fortuna speist [...], dann rekonkretisiert sie zum einen eine redensartige Metapher (den Tränenstrom) als Handlungsraum, der seinerseits einen geradezu paradigmatischen Abenteuerort des Ritterromans aufruft: den Flussübergang; syntagmatisch formuliert die allegorische Darstellung zugleich eine Aussage über den Zusammenhang von Leidenschaft und Glück (Schmid, Anm. 5, S. 103).

Im vorliegenden Band interessieren uns lusorische Potentiale des altneuen Faszinationstyps Liebesallegorie, wie sie – quer zu den Bereichen von wörtlicher und übertragener Geltung – vor allem im Spannungsfeld von Abstraktion und (Hyper-)Konkretion greifbar werden. Dabei sollten drei Aspekte fürs erste Ordnung schaffen und Anregungen geben:

1.1 ‚Theriotopik‘? Liebesjagden zwischen Topik und Novation

Im Spätmittelalter haben Novationsdiskurse auf verschiedenen Feldern Konjunktur (Neue Rhetorik, Neue Logik, Neue Medizin, *Poetria Nova*, etc.). Der spätmittelalterliche Minne-Diskurs nimmt als eine Art Katalysator und hochintegratives, naturphilosophisch oder theologisch entgrenztes Metathema viele dieser ‚altneuen‘ Epistemologien auf. Vor allem die Vorstellung der Liebesjagd gehört zu den wirkmächtigsten Meta-Erzählungen der höfischen Kultur. Der durchschlagende Erfolg der topischen (theriotopischen¹²) Erzählformation von Jagen, Lieben und Dichten im deutschen Spätmittelalter verdankt sich v. a. Hadamars von Laber *Jagd*.¹³ Rund hundert Jahre nach Wolframs *Titirel* erfindet Hadamar im engen Anschluß an die *Titirel*-Tradition – gewissermassen durch Übererfüllung von Konvention – einen historisch ‚neuen‘ Minneredentypus. Gleichzeitig mit der expliziten Rückbindung an die vorangegangene Dichtung werden Geltungsansprüche der eigenen Autorschaft emphatisch herausgestellt. Dies funktioniert v. a. über Formzitate¹⁴

Cavaliere intertestuale. Intertextuelle Relationen zwischen Italo Calvino und Ludovico Ariosto. In: Romanische Forschungen 113 (2001), S. 320–351.

12 Zum Begriff Julia Weitbrecht: Theriotopik. Vormoderne Mensch-Tier-Relationen und die Epistemologie der Tiererzählung. In: *Poetica* 50 (2019), S. 219–237; grundlegend bereits Udo Friedrich: Menschentier und Tiermensch. Diskurse der Grenzziehung und Grenzüberschreitung im Mittelalter. Göttingen 2009 (Historische Semantik. 5).

13 Vgl. (textkritisch problematisch) Hadamars von Laber *Jagd*. Mit Einleitung und erklärendem Kommentar. Hrsg. von Karl Stejskal. Wien 1880.

14 Vgl. demnächst Tim Huber: *niuwez jagen tithen*. Zur Refunktionalisierung der *Titirel*-Strophe in Hadamars von Laber *Jagd* und in Minnereden der Hadamar-Tradition. Würzburg (Philologie der Kultur), im Druck.

und Diskursverschränkungen. Ein Vergleich mit strukturanalogen altfranzösischen Liebesjagden könnte zeigen, inwiefern die Texte mit ihren bedeutungsüberschüssigen Intertextualitätsbezügen verschieden gelagert sind und jeweils andere Gattungshorizonte aufrufen (etwa arturisches oder legendarisches oder traktathaftes Erzählen). Insbesondere für den Texttyp Liebesjagd ist die Frage nach Funktion und Reichweite ihrer intertextuellen Allusionspoetiken ungeklärt. Je topischer Gattungspoetiken festgelegt sind, um so größer scheint die Neuerungsbereitschaft, je traditionalistischer poetische Programme, umso größer ihr immanenter Novationsdruck, und sei es im Modus von Novationsfiktionen. Erst recht die sogenannten Blümer produzieren Abweichung („Novation“) in Serie, was schon zeitgenössisch den Verdacht neuerungssüchtiger, exzentrischer Unverständlichkeit auf sich zieht und als Stilgestus im Wettstreit je neuer ‚Alter Meister‘ bis in die Frühe Neuzeit widersprüchlich bewertet und jeweils zurechtgerückt wird.¹⁵

1.2 Allegorie und Ironie. Lusorische Potentiale zwischen Abstraktion und Hyperkonkretion

Fragen nach Formen und Funktionen von Ironie oder Parodie sind für den Texttyp Minnereden im deutschsprachigen Raum zum großen Teil noch ungeklärt,¹⁶ während die Romania in dieser Hinsicht besser erforscht ist.¹⁷ So sind seit den komparatistischen allegorietheoretischen Pionierarbeiten von Jauss 1960 und 1969¹⁸ und Meier

¹⁵ Zum Problem der Epochisierung vgl. zuletzt Klaus W. Hempfer: Multiple Epochisierungen und die (Un-)Möglichkeit der Konstruktion einer Makroepoche ‚Frühe Neuzeit‘. In: Multiple Epochisierungen. Literatur und Bildende Kunst 1500–1800. Hrsg. von Klaus W. Hempfer, Valeska von Rosen. Berlin 2021, S. 1–43. Im vorliegenden Band wird das Epochisierungsproblem v. a. im Beitrag von Andrew James Johnston mitreflektiert: Statt für Chaucer werkchronologisch den Weg in eine literarische Moderne als Emanzipation von der Allegorie zu konstruieren, schlägt Johnston ein Alternativmodell vor.

¹⁶ Vgl. den Vorstoß von Susanne Köbele: Die Kunst der Übertreibung. Hyperbolik und Ironie in spätmittelalterlichen Minnereden. In: Triviale Minne? Konventionalität und Trivialisierung in spätmittelalterlichen Minnereden. Hrsg. von Ludger Lieb, Otto Neudeck. Berlin/Boston 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte. 40/274), S. 19–44; und dies.: *Owê owê, daz wænen*. Liebeswahn, lusorisch. Zu Hadamars von Laber ‚Jagd‘. In: Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800. Hrsg. von Nina Nowakowski, Mireille Schnyder. Paderborn 2021 (Traum–Wissen–Erzählung. 11), S. 31–70. Im Blick auf diverse Refunktionalisierungen der strophischen Form Huber (Anm. 14).

¹⁷ Vgl. zum *Rosenroman* bereits Sylvia Huot: Reliving the Roman de la Rose: Allegory and Irony in Machauts Voir Dit. In: Chaucer’s French Contemporaries. The Poetry / Poetics of Self and Tradition. Hrsg. von R. Barton Palmer. New York 1999, S. 47–69; Morton (Anm. 5); zur Chaucer-Forschung Johnston, in diesem Band; zu altfranzösischen Liebesallegorien Trachsler, in diesem Band.

¹⁸ Hans-Robert Jauss: Form und Auffassung der Allegorie in der Tradition der Psychomachia (von Prudentius bis zum ersten Romanz de la Rose). In: Medium Aevum. Fs. Walter Bulst. Hrsg. von dems., Dieter Schalle. Heidelberg 1960, S. 179–206; ders.: Entstehung und Strukturwandel der allegorischen Dichtung. In: Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters / Volume VI: La littérature didactique, allégorique et satirique. T. 1 (Partie historique). Hrsg. von dems., Heidelberg 1968, S. 146–244, hier S. 154–161 (bezüglich der genetischen Perspektive durchaus umstritten).

1976 (Anm. 3) im Blick auf das lusorische Potential der Liebesallegorie die deutschen Minnereden bislang nur sporadisch auf strukturanaloge romanische, lateinische oder englische Texte (Traumallegorien, Minnelehren, *dits amoureux*, u. a.) bezogen worden; systematisch vergleichende Arbeiten sind die Ausnahme.¹⁹

Nicht alle Liebesallegorien im deutschen Sprachraum versuchen so auffällig, verschiedene Diskurswelten (Gattungen, Sprechakte, Stillagen) zu integrieren wie die *Minneburg*(-Langfassung),²⁰ die schon in den drei lyrischen Prologstrophen Minne übercodiert, sie als universales göttliches Prinzip herleitet und dann stufenlos in Frauenminne überführt. Sind in solchen oder ähnlichen Fällen abrupte Umschläge von Abstraktion in Hyperkonkretion, von Literalsinn in übertragenen Sinn ein Indiz für unbewältigte Systemstellen? Wie verhält sich allegorische Abstraktion zu konkreter Fachsprachlichkeit? Anders gefragt: Gibt es einen Grad an Konkretion, mit dem das Abstraktum nicht greifbarer wird, sondern im Gegenteil sich entzieht? Wie soll man, für das Modell der Liebesjagd (Hadamars *Jagd*) gesprochen, verstehen, daß es gewisse Hunde gibt, die das Wild auch im Wasser gut verfolgen können (*Harre* oder *Wille*), andere Hunde aber wasserscheu sind (*Staete* und *Triuwe*)? Manche Hunde funktionieren topisch, aber die nicht-schwimmenden Hunde weisen eine überraschende Eigenschaft auf, die nicht recht zu den dargestellten höfischen Beständigkeits-Haltungen passen will. Hat hier die Lust an der Zurschaustellung von fachsprachlicher Jagdterminologie bzw. an erzählweltlich konkreten Jagdvorgängen Überhand genommen, so daß eine Entschlüsselung erschwert wird, zum Beispiel durch überraschende Reeterminologisierungen oder umgekehrt Remetaphorisierungen?²¹ Die Sache ist kompliziert und als offene Skala jeweils nur im Vergleich greifbar: So wirkt auf den ersten Blick Hadamars Hund ‚Ende‘ als allegorische Abstraktion zwar gewissermaßen konkreter als etwa Frau ‚Zeit‘ aus dem *Rosenroman* (vgl. Anm. 21, I, V. 361–387), zugleich aber abstrakter als wiederum Hadamars Hund ‚Treue‘. Im *Rosenroman* sind Wort- und Reimspiele bekanntlich Legion. Wirkt es komisch oder im Gegenteil erwartbar, also überraschungslos, wenn Frau ‚Hunger‘ einen Auftritt als lange und magere Person hat (vgl. II, V. 10.163) oder, ähnlich mit reduplikativer Logik, Frau ‚Angst‘ vor Angst schlottert (I, V. 3646)?

¹⁹ Mertens Fleury (Anm. 1), mit weiterer Literatur. Zuletzt Philipowski, Rüthemann 2022 (Anm. 4).

²⁰ Die *Minneburg*. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift (CPG. 455) unter Heranziehung der Kölner Handschrift und der Donaueschinger und Prager Fragmente hrsg. von Hans Pyritz. Hildesheim 199, unveränderter Nachdr. der Ausg. ¹1950 (DTM. XLIII).

²¹ Vgl. zu diesen Beispielen aus Hadamars *Jagd* Huber (Anm. 14), Kap. 3. Im *Rosenroman* ergeben sich auf Schritt und Tritt spielerische, z. B. homonymisch oder reimtechnisch umgesetzte Diskursinversionen; für die Personifikation des ‚Bösen Munds‘ (*Male Bouche*) etwa die Engführung von „Herzinnerem“ und „Zähnen“ (*ou cueur dedenz: e de denz*), vgl. Guillaume de Lorris, Jean de Meun: Der *Rosenroman*. Übersetzt und eingeleitet von Karl A. Ott. München 1976–1979 (Klassische Texte des Romanischen Mittelalters. 15), II, V. 7829 f. Zu Wortspielen in Anschluß an den *Rosenroman* auch Schmid (Anm. 5), S. 107, zur Überblendung verschiedener Metaphernregister ebd., S. 109 f. Zum hohen (metakritischen) lusorischen Potential intertextueller und interdiskursiver Verschränkungen in der italienischen Liebeslyrik vgl. im vorliegenden Band den Beitrag von David Nelting.

Damit verknüpft scheint ein spezifisches Potential allegorischer Komik: Gewisse Eigenschaften und Handlungen der Canifizierungen lassen sich nicht mehr selbstverständlich auf ein minnetopisches Wissen übertragen. Hier gibt es Brüche, Reibungen und somit auch – vergnügliche? problemsignifikante? – Überraschungseffekte. Konzeptionelle Klärung benötigt vor diesem Hintergrund die Frage nach der Einschätzung ironischer (oder unfreiwillig komischer?), artistisch-souveräner (oder dilettantischer?) Hybridisierungseffekte.

Klärungsbedürftig ist die Einschätzung von Allusionspoetiken gerade im komplizierten Grenzbereich zwischen Formansprüchen und Inhaltlich-Konzeptionellem. Wo genau lassen sich im Spannungsfeld zwischen Form-, Stoff- und Wissens-Traditionen ‚neue‘ spielerische Hybridisierungen von (Gattungs-)Stilen, bildsprachlichen oder metrischen, verssprachlichen Konventionen situieren, bis hin zu deren ironischer Inversion? Wie transportiert, reflektiert oder relativiert Form ‚altneue‘ Inhalte und Wissensbestände? Lässt sich hier, ergänzend zu wissenspoetologischen Ansätzen, mit einem formepistemologischen Modell weiterkommen, im Blick auf differenzierte Funktionen von Reim, Strophik und Metrik?

1.3 Liebesallegorien als „komplexe Reduktionsformen“. Spannungsverhältnisse, Beobachtungsparadoxien

Das Spiel mit heterogenen und heterochronen (‚altneuen‘) Formtraditionen und Wissensdiskursen führt in schwierige Fragen der Textkonstitution. Es stellt uns vor verwirrende Beobachtungsparadoxien. So kann ironieverdächtige Lakonik von Texten bruchlos umschlagen in hyperbolische Amplificatio, strophische oder abbreviative Verdichtung in Serialisierung und unabschließbare Erweiterbarkeit,²² dunkle Metaphorik in bloße Überlieferungsdefekte („Fehler“). In der *Minneburg* läßt sich gezieltes Auseinandertreten – oder sekundäre Entdifferenzierung? – von historisch ‚Altem‘ und epistemisch ‚Neuem‘ beobachten.²³ Epistemische und poetische Spannungen entstehen durch Diskursinterferenzen (weltlich-geistlich, antik-höfisch-christlich), Gattungsinterferenzen (lyrisch-episch), mediale (mündlich-schriftlich, Handschrift-Druck) und kultursprachliche Interferenzen (volkssprachlich, lateinisch). Wie produktiv kann hier ein

22 Ralf Schlechtweg-Jahn: Hadamars von Laber Jagd als serielle Literatur. In: Lieb, Neudeck (Anm. 16), S. 241–258; auch Ulrich Steckelberg: Hadamars von Laber Jagd. Untersuchungen zu Überlieferung, Textstruktur und allegorischen Sinnbildungsverfahren. Tübingen 1998 (Hermaea. 79).

23 So legt der ‚alte‘ weise Meister Neptanaus mit ‚neuem‘ Artes-Wissen die allegorische Erzählung von der Geburt des Minnekinds aus, welche Troja- und Gralsburg und Salomons Tempel ausdrücklich überbieten will; darüber hinaus werden unterschiedlich altneue-codierte Minnesang-Register eingespielt und dabei ambitionierte Kunstansprüche auf der Metaebene gleich mitbesprochen, wenn etwa Sachverhalte der Metrik („Versfüße“: *süßer rimen tritel*) auf buchliterarisch gelehrte Querverweis-Techniken reimen (*erste capitel*, vgl. Pyritz [Anm. 20], V. 351 f.).

Vergleich mit (mittel-)lateinischen oder romanischen Texten sein? In welchem Sinn sind großepische, zumal geblühte Minneallegorien wie der *Rosenroman*, Hadamars *Jagd* oder die episch-lyrische *Minneburg* jeweils Sonderfälle („Experimente“)?

Besonderen Aufschluss versprechen zwiespältige Überbietungsdiskurse: performativ selbstwidersprüchliche Prozesse, in denen Novation ausdrücklich in Frage gestellt und doch produziert (oder umgekehrt: programmatisch beschworen und unterlaufen) wird.²⁴ So können Minnereden wie die *Minneburg* gerade deswegen als widersprüchlich „komplexe Reduktionsformen“²⁵ gelten, weil sie altneue Gattungsmuster kurzschließen und die narrative Unmöglichkeit des Hohen Sangs qua allegorischer Erzählung ins epische Format übersetzen, ‚alte‘ Minnesang-Psychodynamik mit zeitgenössisch aktueller scholastischer Wahrnehmungs- und Liebestheologie ‚neu‘ reformulieren und dabei episch-lyrische Sprechakte in unübersichtlich verschachtelten Binnen- und Rahmenhandlungen mischen. Im deutschsprachigen Literaturraum ergeben sich für den Texttyp Minnerede²⁶ eigene Spielräume. Wenn die allegorische Narration an den ‚alten‘ Minnesang-Tabus ansetzt, etwa dem der Körperlichkeit, entfalten die aufgenommenen Systemaportien des höfischen Minnediskurses von Fall zu Fall schillernde Ironiepotentiale. So evoziert der „zarte Fußabdruck“ des Wildes in Hadamars *Jagd* das komische Phantasma des „gebratenen Fußes“, indem eine gezielte Homonymie zu Buche schlägt (mhd. *fuoz* = ‚Fuß‘ und ‚Fußabdruck‘, jagdterminologisch ‚Fußspur‘).²⁷ Hyperbolische Übererfüllung von Konvention führt in nicht wenigen liebesallegorischen Texten zu dem paradoxen Effekt, dass Neuerung als ihre eigene programmatische Verneinung auftritt. Ein methodisches Dilemma liegt darin, daß diese paradoxe Neuerungsdynamik als uneindeutige Spannung von Emergenz-,Effekt²⁸ und literarischer ‚Strategie‘ beschreibbar ist, zumal wenn implizites, indirektes, allusives Sprechen im Vordergrund steht. Möglichst sorgfältige Begriffsklärungen können hier den Blick weiter schärfen.²⁹

24 Vgl. in der DFG-Forschungsgruppe 2305 „Diskursivierungen von Neuem. Tradition und Novation in Texten und Bildern des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“ das Teilprojekt von Susanne Köbele und Tim Huber: „*Ich bin niht niuwe* –? Neuerung als paradoxer Effekt ihrer Infragestellung im Liebesdiskurs des Mittelalters und der Frühen Neuzeit“.

25 Manfred Kern: ‚Parlando‘. Trivialiserte Bildlichkeit, transgressive Produktivität und europäischer Kontext der Minnerede. In: Lieb, Neudeck (Anm. 16), S. 55–76, hier S. 58 und 60.

26 Zur Gattung vgl. die Pionierarbeiten von Walter Blank: *Die Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform*. Stuttgart 1970 sowie Glier (Anm. 9); im Gesamtüberblick grundlegend Jacob Klingner, Ludger Lieb (Hrsg.): *Handbuch Minnereden*. 2 Bände. Berlin/Boston 2013.

27 Köbele 2021 (Anm. 16), hier S. 51.

28 Der Begriff ‚Emergenz‘ zielt auf Neuheit als Nichtreduzierbarkeit (Nichtdeduzierbarkeit, Nichtvorhersehbarkeit) von Systemeigenschaften.

29 Zu Epoche/Epochisierung Klaus W. Hempfer: *Literaturwissenschaft. Grundlagen einer systematischen Theorie*. Stuttgart 2018, Kap. 4–6; ders., Valeska von Rosen (Hrsg.): *Multiple Epochisierungen. Literatur und Bildende Kunst 1500–1800*. Stuttgart 2022; zu Intertextualität und Gattungsmischung in interdisziplinärer Sicht David Nelting, Valeska von Rosen (Hrsg.): *Gattungsmischungen – Hybridisierungen – Amalgamierungen. Perspektiven auf das Verhältnis von Traditionen und Novationen in Bild, Text und Musik des Barock*. Heidelberg 2022 (hier zu Gattungsmischung als Novationsmotor zwischen ‚Hybri-

Die bei Klingner/Lieb (Anm. 26, Bd. 2, vgl. S. 294 im Sachregister s. v. Ironie) provisorisch als „ironische“ Minnereden geführten Texte verdienen eine systematische Untersuchung. Viele grundsätzliche Fragen sind noch ungeklärt: Welche Rolle spielt etwa der semiotische Sonderstatus von allegorischen Hundennamen (Canifizierungen) gegenüber Personifikationen? Manche Minnereden sind zusammen mit Mären überliefert; inwiefern ist das für die Frage nach ironischer Distanz oder Komikeffekten signifikant? Einschlägig wäre u. a. B 486 *Das Schloss Immer* (Klingner/Lieb, Anm. 26, Bd. 1, S. 912 ff.), weil es die Temporalität ewiger Beständigkeit (*stæte*) ausdrücklich in Raumlogik übersetzt: In Schloss Immer wohnt eine abweisende Dame, weshalb der Sprecher sich mit der einsiedlerischen Frau ‚Elend‘ zusammentut, nachdem er ihr ein Schriftstück mit seiner unglücklichen Geschichte überreicht hat. Beide bauen gemeinsam das Haus Trauern, bekommen Runzeln und graue Haare. Diese Minnerede, die Zeitlichkeit komisch-konkret in Raumlogik überführt (und umgekehrt), ließe sich neben einen luziden kleinen Prosatext aus den späten 1920er Jahren stellen, Robert Musils *Pension Nimmermehr*.³⁰ Musil erzählt hier mit beißender Ironie von einer deutschen Pension in Rom und ihren aus der Zeit gefallen exzentrischen Bewohnern. Es geht um verhinderte oder vergangene Liebesgeschichten,³¹ um Zeit- bzw. Nostalgiereflexion, die räumlich inszeniert wird. So blickt die „alte“ Pensionswirtin Frau Nimmermehr durch die offene Tür ins Dunkle, während ihr Exliebhaber „seinen schlafenden Blick durch die gegenüber befindliche Wand ins Unendliche“ richtet, und diese „beiden Blicke gingen, von ungefähr einem Meter Raum getrennt, parallel aneinander vorbei“ (S. 49). Hinzukommen ein alter Schweizer, seit sechshundert Jahren Republikaner, mit Uhrkette und religiösem Auftrag, eine weltumsegelnde Dame auf der Durchreise nach Afrika („Ihr höchstes Ideal war die Löwenjagd“,

disierungen‘, in denen das Spannungspotential von Differentem erkennbar ausgestellt wird, und ‚Amalgamierungen‘, in denen die Differenzqualität unterschiedlicher Bezugssysteme bis zur Unkenntlichkeit überspielt wird). Zur Frühen Neuzeit Peter-André Alt: Allegorie als Medium. Prämissen für die Allianz von Hermetismus und Poesie (Quintilian, Melanchthon, Scaliger, Foucault). In: Ders.: Imaginäres Geheimwissen. Untersuchungen zum Hermetismus in literarischen Texten der Frühen Neuzeit. Göttingen 1012 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung.12), S. 105–124, hier auf der Basis der rhetorischen Unterscheidung von *allegoria tota* (im ersetzungstropischen Modus der *allusio*) und *allegoria permixta* auch zur spielerischen Qualität der Allegorie und (mit Bezug auf Klaus W. Hempfer) zur extensiven, synthetischen Funktion gerade narrativer Allegorien v. a. S. 110 f.

³⁰ In: Robert Musil: Nachlaß zu Lebzeiten. Hamburg 1985, S. 40–51. Die oben zitierte, fragmentarisch überlieferte Minnerede *Das Schloss Immer* spielt zusätzlich mit christlicher Erbauungssemantik; vgl. in der Edition von Carl Haltaus (Hrsg.): Liederbuch der Clara Hätzlerin. Mit einem Nachwort von Hanns Fischer, Berlin 1966, II.14, V. 73 f. (*Ir lieb vnd auch ir triu, / Daruff ich on zweifel paw*). ‚Immer‘ sollte, so der enttäuschte Liebhaber, richtiger ‚Nimmermehr‘ heißen (vgl. V. 256); am Schluß bittet dann *Fraw ellent*, er – gleichfalls *ellends genosz* (V. 485) – solle doch bei ihr *hausen* (V. 497), woraufhin beide *on alles grausen* als Leidensgemeinschaft Haus ‚Trauern‘ mauern (vgl. V. 503 f.). Reimeffekte unterstützen in dieser Passage die erzählten ironischen Inversionen.

³¹ Ausgespielt über den Kontrast von Abstraktion und konkreter (konkretistischer) Körperlichkeit: Ein als „Göttin“ angebetetes Stubenmädchen „konnte lächeln, ohne daß eine Falte in ihrem Gesicht entstand“ (S. 47 f.).

S. 46), Katzen und Hunde im Liebesspiel, ein ewig häkelndes, gleichfalls altes englisches Fräulein, sie „wäre [...] sogar imstande gewesen, nur zum Vergnügen da zu sein“ (S. 51) – gewissermaßen als ironische Allegorie des Vergnüglichen im genuin Musilschen Konjunktiv der Vergangenheit, freilich chancenlos, häkelt sie doch in der „Pension Nimmermehr“.

Zur Spezifik mittelalterlicher Liebesallegorien gehört – neben dem epochalen ‚Erzählen vom Ich‘ – eine auffällige Verdichtung von Raum-Zeit-Konstellationen. Was bedeutet es, wenn – wiederum für das Jagdparadigma – der Jäger den Hund ‚Riuwe‘ hinter sich herschleift? Wenn der Hund ‚Hoffen‘ sich unerwartet losreißt, geht dann für den Jäger alle Erfolgshoffnung verloren oder wird sie im Gegenteil potenziert, weil ‚Hoffen‘ ausgerechnet zum Wild hin (ent-)läuft?³² Durch gezielte Engführungen von Allegorie und raumzeitlicher Erzählwelt entsteht nicht nur Polyvalenz, sondern von Fall zu Fall auch beträchtliche, klärungsbedürftige Komik. Im jagdallegorischen Modell, das die temporeiche, chaoträchtige Dynamik der Liebesjagd gern gattungstopisch gegen eine kunstgerechte Disziplinierung und Dehnung von Zeit ausspielt, kann die Zeit buchstäblich davonlaufen (der Hund ‚Ende‘). Andere Hunde heißen ‚Augenblick‘, ‚Harren‘ oder, mit prekärem Zeitindex, ‚Laß ab beizeiten!‘, auch sie drohen immer wieder den Jagderfolg zu ruinieren und scheinen doch unentbehrlich. Auf diese Weise werden nicht nur in Jagd-, sondern auch in Traumallegorien ironische Anachronismen erzählbar, verschobene Raum-Zeit-Logiken, sei es im Spannungsfeld von Politik und höfischer Ästhetik,³³ sei es als rekursive Verdopplung von Innen- und Außenräumen (rekursiv, weil die Grenze zwischen Innen und Außen im Innen liegt),³⁴ sei es als widersprüchliche, mit Diesseits-/Jenseits-Kontrasten spielende Konstituierung allegorischer Räume.³⁵

32 Vgl. Köbele 2021 (Anm. 16).

33 Vgl. die Beiträge von Johnston zu Chaucer und Keller zu William Dunbar, in diesem Band; Richard Trachsler: Gottes Boten. Bemerkungen zu Tier und Traum in der oneirokritischen Literatur des französischen Mittelalters und der Renaissance. In: Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung 12 (2007), S. 64–80.

34 Vgl. Bent Gebert: Wettkampfkulturen. Erzählformen der Pluralisierung in der deutschen Literatur des Mittelalters. Tübingen 2019 (Bibliotheca Germanica. 71).

35 Vgl. Mohr (Anm. 5). Vgl. auch im Band der Beitrag von Ramunė Markevičiūtė zum Liebesschloß und Maria als Minneburg. Locus classicus ironisch ausgespielter Allegorese-Kritik ist der ‚Weinreinbringer‘ in Robert Gernhardts Gedicht *Deutung eines allegorischen Gemäldes*, das Strophe für Strophe ding- und farballegorische Auslegung betreibt. Die erste Strophe formuliert das proprietätenanalytische Programm lakonisch: „Fünf Männer seh ich / inhaltsschwer – wer sind die fünf? / wofür steht wer?“ Die Folgestrophen geben dann jeweils refrainartig verdoppelte Auflösungen der fünf Personifikationen: „Des ersten Wams strahlt / blutigrot – das ist der Tod / das ist der Tod“. „Der zweite hält die / Geißel fest – das ist die Pest / das ist die Pest“. Nach dem dritten (das Leid) und dem vierten (der Haß) steigert die Schlußstrophe für den fünften die Bedeutungserwartung und enttäuscht sie zugleich: „Der fünfte bringt stumm / Wein herein – / das wird der / Weinreinbringer sein“. Mit der Tautologie des ‚Weinreinbringers‘ ist auf einen Schlag alles „wofür steht wer?“-Pathos der vorausgehenden Strophen ironisch ruiniert. Vgl. Robert Gernhardt: Gesammelte Gedichte 1954–2004. Frankfurt a. M. 2005, S. 118 f.

2

Die im Band versammelten Beiträge führen exemplarisch vor: Verschiedene Spielarten liebesallegorischer Novation entstehen durch serielle, gezielt rekursive Operationen, die Bild- und Sinnebene, Ver- und Entschlüsselungsprozeduren asymmetrisch vervielfältigen und dabei literarische Diskurse ironisch verschieben oder synthetisieren können. Der Band, der mit problemprägnanten Fallanalysen den Dialog mit der aktuellen Minneredensforschung und mit der komparatistischen (romanistischen, latinistischen, anglistischen) Liebesallegorie-Forschung sucht, versteht sich in diesem Sinn als Beitrag zu einer vergleichenden Poetik lusorischer liebesallegorischer Novation. Im Folgenden gehe ich auf Problemstellungen und Thesen der hier zusammengestellten Beiträge ein, verlasse dabei aber gelegentlich die Chronologie der Beiträge zugunsten systematischer Querverbindungen.

Die allen Beiträgen zugrundeliegende Schlüsselfrage lautet: Wie lassen sich epistemische und poetische Spielräume liebesallegorischer (Raum-Zeit-)Konstellationen möglichst genau beschreiben, ohne deren paradoxe Dynamiken stillzustellen? Während der Beitrag von Sonja Glauch epochenübergreifend in wirkungsästhetischer Perspektive den Reiz der Allegorie zu bestimmen sucht, reflektieren die methodologisch orientierten Beiträge von Bent Gebert und Bernd Straußberger das Problem allegorischer Bedeutungskonstitution v. a. für die Metaebene. Wenn Gebert für die grundsätzliche Relativität von mehr oder weniger implizit getroffenen Vorentscheidungen allegorische „Infrastrukturen“ ansetzt, belegt diese seine Methodenmetapher einen Aspekt, den wiederum Glauch in ihrem Beitrag als Unhintergebarkeit metaphorischer Theoriesprachlichkeit mitreflektiert: „Ich bin mir dessen bewußt, wie metaphorisch jeder Versuch ist, zu beschreiben, was in der Rezeption von allegorischen Texten kognitiv passiert, und wie sehr ich mich auf Analogien zu anderen kulturellen Praktiken gestützt habe [...]“ (S. 24). Glauch ihrerseits nimmt in ihren eigenen metaphorischen Beschreibungskategorien („Puzzle“) den tagungsleitenden Spiel-Begriff auf: „Wenn man [...] einen Wahrnehmungsmechanismus annimmt, wie ich ihn zu umschreiben versucht habe, der eine Art von doppelligem Puzzlespiel von Konzepten aus zwei Wissensfeldern darstellt, wo eine Kette kleinster Befriedigungsmomente entsteht, wenn ein Puzzlestück der einen Ebene in der anderen Ebene einrastet, dann ist das ein ästhetischer Mechanismus, den wir heute noch kennen.“ (Ebd.) Statt bei der Interpretation der *Jagd* von einer Bild- und einer Sachebene auszugehen, setzt Straußberger zwei verschränkte Sachebenen an, die „zwei Perspektiven derselben Erzählung darstellen und sich voneinander dadurch unterscheiden, wie in ihnen Raum allegorisch interpretiert wird“ (S. 149 f.). Die Vermengung dieser Ebenen führe zu latenten Raumparadoxien, „die einen Anteil an der Dunkelheit der allegorischen Bedeutung des Textes haben“ (S. 168).

Die Gleichzeitigkeit allegorischer Über- und Unterbestimmtheit von Texten irritiert jeweils Kohärenzerwartungen. Sie schafft Spielräume für allusive Sinnvervielfältigung, dies nicht nur in allegorischen Erzählungen, sondern auch in allegorisch inszenierter Lyrik (zu Neidhart vgl. den Beitrag von Bent Gebert, zu mittellateinischer Lyrik Julia

Frick). Frick analysiert anhand berühmter Alanus-Strophen das Bildkonkretum ‚Rose‘ und dessen „formale, ästhetische und epistemische Evidenz“ zwischen konkretem „Weltwissen, rhetorisch-literarischer Konvention und Diskurstradition“ (S. 40) Im Wechselspiel von konnotativer (repetitiver, abundanter, wortspielerischer) Fülle und abbreiviativer Verdichtung topischer Proprietäten ergeben sich, so Frick, Hybridisierungseffekte, lyrische Anspielungspoetiken, „die die Allegorie in einem Feld schillernder Form-, Stoff- und Wissenstraditionen“ situieren.³⁶ Andrew James Johnston demonstriert, daß Chaucers politische Vogelallegorie in *Parliament of Fowles* mit mehrdeutigen Semantiken (der Polyvalenz des Verbums *distreynten*) eine besondere Pointe ausspielt: *distreynten* beschreibe den Vorgang, wie der Jagdvogel auf der herrscherlichen Hand Platz nimmt, doch abhängig davon, „welche der beiden Bedeutungen von *distreynten* man bevorzugt, ergibt sich entweder ein Bild aristokratischen Stolzes oder eines von aristokratischer Erniedrigung“ (S. 206 f.). Auch die Dimension von Klang – etwa die Lautsphäre als heterogene klangliche Raumdurchdringung, wie sie das Treibjagdspektakel kennzeichnet – kann vieldeutig allegorisiert werden. Die Verbindung von visuellen und auditiven Jagd-Aspekten rekonstruiert Tim Huber: „konkurrierende Klanglichkeiten mit vielfältigen Funktionen, die nicht nur Teil des allegorischen Sinnzusammenhangs sind, sondern über die gleichzeitig ganz unterschiedliche Axiologien für auditive Phänomene und spezifische Klangdiskurse aufgerufen werden.“³⁷ Wenn etwa Guillaume de Machauts Neuinszenierung der Liebesjagd (*Dit du Cerf blanc*), eine „radikale Umschrift der höfischen Mythologie“, den allegorischen Hirsch (*cers*) als Herz (*cuers*) des Dichters decodiert – zwischen beiden liegt nur ein Buchstabe –, d. h. Allegorese im Medium einer Metapher vornimmt, stellt sich die Frage, wie man aus der Welt der Allegorie und allegoretischen Metapher wieder in die Erzählwelt zurückgelangt (vgl. dazu den Beitrag von Richard Trachsler, S. 54). Vergleichbar kann in Hadamars *Jagd* das Herz des Liebenden als Handlungsraum der erzählten Jagd zugleich auf den Hund ‚Herz‘ treffen, „womit Signifikat und Signifikat der Allegorie sowie erzählter Raum und Erzählobjekt“ zusammenfallen (vgl. Bent Gebert, S. 177; zum Zusammenspiel von allegorischen Räumen und Canifizierungen in der *Jagd* auch Bernd Straußberger).

Im deutschen Mittelalter gibt es zwar durchaus eindeutige Fälle strikt gegenteiltropisch durchkonstruierter Texte wie *Ironischer Frauenpreis* (Klingner/Lieb [Anm. 26] Bd. 2, S. 28 ff.), der die derbe Schmähung der Geliebten als ‚Lob‘ inszeniert, indem abwechselnd von Reimpaar zu Reimpaar Lobtopik zitiert und dann jeweils (z. B. über ska-

³⁶ Julia Frick in diesem Band, S. 28. Eindeutige Verweisungsbezüge entziehen sich damit ebenso wie konkrete Bildanschaulichkeit. Frick rekonstruiert für CB 186 ein Spiel mit dem Wortfeld von *flos* und dessen variablen (erotischen, religiösen, poetologischen) Semantiken (S. 42 f.), auch hier im Blick auf Text-Bild-Beziehungen (S. 44 f.) zur Blumengabe in CB 186.

³⁷ S. 135 f. Ms.; zum Parodiepotential kakophonischen Lärms im allegorischen Vogelparlament auch der Beitrag von Wolfram R. Keller (S. 220).

tologische Vergleiche) parodiert wird, in evident misogynen Absicht.³⁸ Doch Allegorien als flexibel funktionalisierbare ‚Andersrede‘ (*alieniloquium*),³⁹ in rhetorischer Tradition *struktur*verwandt mit *ironia*, können in literarischen Texten darüber hinaus auch vieldeutig ironisch umgesetzt sein.⁴⁰ So läßt sich in der sizilianischen Lyrik die artifizielle Inszenierung einer Absage an topische Liebesallegorien (an ‚Gott Amor‘) beobachten.⁴¹ Giacomo da Lentini nimmt die höfische Amorthologie hyperkonkret wörtlich und demontiert, so der Beitrag von David Nelting, durch diese ironische, diskurskritische ‚Renaturalisierung‘ zugleich das gesamte Formenrepertoire allegorischer Sinnstiftung. Kurz, ironische Allegorien gehen nicht in jedem Fall, zumal bei schwacher Markierung, in einem eindeutigen Gegenteil- und Ersetzungstropus auf.

Für Petrarcas *Canzoniere* weist Bernhard Huss im Blick auf die berühmte Laura-lauro-Paronomasie und deren „inhärente Metaphorizität“ (S. 92) ein komplexes Ineinander verschiedener Ver- und Entschlüsselungsstrategien nach, das im *Zwischenraum* von Literalsinn und Allegorizität stattfindet. Angestoßen durch Metaphern, Metonymien, ovidianische Metamorphosen und Paronomasien, werde Allegorie hier in Text (der Metamorphosen-*Canzone* 23 und Visions-*Canzone* 323) und Bild variabel umgesetzt. Die erotische, metamorphotische und metapoetische Signifikanz des Lorbeer bleibe quer durch die Texte und Bilder instabil, zumal der Ich-Sprecher nicht nur in konkret-abstrakten Lorbeer (metonymisch für den Dichterruhm im Allgemeinen, für Petrarcas Dichterkrönung 1341 im Besonderen), sondern auch in einen singenden Dichterschwan verwandelt wird (S. 86), so daß das topische Bildinventar sich

38 Im Liederbuch der Clara Hätzlerin ist eine Textversion (46 Reimpaare) fortlaufend am unteren Blattrand von Seite zu Seite notiert; vgl. dazu Stefan Matter: Reden von der Minne. Untersuchungen zu Spielformen literarischer Bildung zwischen verbaler und visueller Vergegenwärtigung anhand von Minnereden und Minnebildern des deutschsprachigen Spätmittelalters. Tübingen 2013 (Bibliotheca Germanica. 59), S. 35 ff. mit synoptischer Edition S. 398 ff.

39 Im Überblick: Wiebke Freytag: Art. Allegorie, Allegorese. In: HWR 1 (1992), Sp. 330–392. In sprechakt- und argumentationstheoretischer Perspektive Paul Michel: *Alieniloquium. Elemente einer Grammatik der Bildrede*. Bern/Frankfurt/New York 1987 (Zürcher germanistische Studien. 3).

40 In diesem Sinn bereits Hans Robert Jauf: Ernst und Scherz in mittelalterlicher Literatur. In: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*. Hrsg. von dems. München 1977, S. 219–237, hier S. 236. Der historische Begriffsgebrauch von Ironie ist gut erforscht, vgl. Dennis H. Green: *Alieniloquium: zur Begriffsbestimmung der mittelalterlichen Ironie*. In: *Verbum et signum. Beiträge zur mediävistischen Bedeutungsforschung. Festschrift für Friedrich Ohly*. Hrsg. von Hans Fromm, Wolfgang Harms, Uwe Ruberg, Bd. 2. München 1975, S. 119–159; ders.: *Irony in the medieval romance*. Cambridge 1979; Ironie ersetze das eigentlich Gemeinte durch sein Gegenteil (*ironia est tropus per contrarium*); vgl. zu dieser rhetorischen Definition im Überblick Wolfgang G. Müller: Art. Ironie. In: *RLW 2* (2000), S. 185–189; außerdem John D. Knox: *Ironia. Medieval and Renaissance ideas on irony*. Leiden u. a. 1989. Dagegen auf schwankenden Boden führt die Kategorie ‚Humor/humoristisch‘; vgl. etwa Dieter Welz: *Witz, Komik und Humor in der Mörin des Hermann von Sachsenheim*. In: *ZfDA 109* (1980), S. 337–362, bes. S. 355, mit Anm. 49 zur Einschätzung der gleichfalls problematischen ‚Unverbindlichkeit‘ des Spielerischen.

41 Im Blick auf ambivalente (ironische) Rede von den Liebesgöttern bei Boccaccio Laura Gemsemer: *Visio Amoris et Veneris. T(r)opische Imaginationen der Liebe bei Boccaccio*. Würzburg 2019 (Epistemata Literaturwissenschaft. 911).

jeweils in verschiedene Bedeutungsrichtungen verschiebt, „die allesamt durch Petrarca textuelles Spiel zwischen *sensus litteralis* und *sensus litteralis figuratus* begründet sind“ (S. 92), auf ihre Art auch in den Illustrationen.

Wie leicht vexierbildlich schillernde Allegorien in Texten übersehen oder einsinnig festgelegt werden, demonstriert Andrew James Johnston zu den politischen Subtexten in Chaucers *Parliament of Fowles*. Die formal zweigeteilte Traumvision mit Liebesgarten und Vogelparlament habe eine besondere politische Relevanz. Statt das Vogelparlament als „das gleichsam anti-allegorische, anti-höfische und damit protobürgerliche/liberale Element des Textes“ zu vereinnahmen (S. 199), weist Johnston nach, daß Chaucer hier „das ästhetische Potenzial einer komplexen höfischen Allegorie für höchst anspruchsvolle politische Zwecke“ nutze (S. 197). Der „ironische Zusammenhang zwischen den Herrschaftsansprüchen der Aristokratie und der Sprache der höfischen Liebe“ greife nicht nur für die Semantik der Adler, sondern erst recht für den auf der Hand des Königs sitzenden Jagdfalken, der zwischen „metaphorisch-allegorischen und einem eher metonymischen Bezug zu Adel und Monarchie“ oszilliere (S. 202). „Was als Beleg für eine modernisierende Pluralisierung der Autoritäten oder als Signum eines dezidiert offenen Kunstwerks gedeutet worden ist, würde sich folglich in eine Apotheose der Monarchie verwandeln“ (S. 207).

Für das 15. Jahrhundert revidiert Wolfram R. Keller die Vorstellung einer scheinbar konventionellen Hochzeitsallegorie in William Dunbars *The Thrissil and the Rois*. Das sich auf Chaucer beziehende schottische Traumgedicht sei in eine abstrakte allegorische Repräsentation der Hirnventrikel eingefaltet, die das konventionelle Zentrum der Liebesallegorie destabilisiere. Die spätmittelalterliche schottische Traumdichtung – gleichfalls mit allegorischem Garten und allegorischem Tierparlament – setze „Chaucers poetologische Verhandlungen von Disharmonie“ durchaus fort (vgl. S. 217) und den Traum als Reise durch Hirnventrikel: „Dunbars *The Thrissil and the Rois* greift Chaucers Verhandlung der ventrikularen Tiefenstruktur traumallegorischer Dichtung auf – und denkt diese mit Blick auf das novatorische Potential wuchernder Imaginationsprodukte weiter“, in „einer Art literaturgeschichtlicher Echokammer“ (S. 221).

Daß bei solchen Verschiebungen Raum-Zeit-Verdichtungen eine wichtige Rolle spielen, zeigt auch der Beitrag von Ramunė Markevičiūtė zu Robert Grossetestes *Château d'Amour*. Die auffällige Fusion von Theologie und Allegorie erzähle anspielungsreich nach verschiedenen Seiten (vgl. den Liebespalast bei Andreas Capellanus, die Liebesburg im *Rosenroman*) die Geschichte von Sündenfall und Erlösung zwischen den Polen *fin amour* und Gottesliebe, indem verschiedene allegorische Teilerzählungen von König (=Gott) und Knecht (=Mensch) und den vier allegorischen Töchtern Gottes mit der Allegorie des Liebesschlusses (=Leib Marias), in das der Gottessohn als Liebesritter hinabsteigt, kombiniert werden. Die allegorische Grundspannung zwischen Abstraktion und Konkretion, die hier nicht nur temporal als heilsgeschichtlicher Verlauf entfaltet werde, sondern auch über das Raum(=Körper)-Paradigma, sei auf der Metaebene, so Markevičiūtė, vor dem Hintergrund der Zweinaturenlehre konzipiert. Höfische und spirituelle, erkenntnis- und wahrnehmungstheoretisch fundierte

Liebesdiskurse greifen mehrdeutig ineinander, so daß das Schloss als vielschichtiges Modell eines ‚allegorischen Pluriversums‘ fungiere.

Wie verschränken sich im historisch erfolgreichen Modell Liebesallegorie alte, z. T. gegenläufige Traditionen (z. B. episch-lyrische Formzitate) zu ‚neuen‘, intertextuell dichten Rekombinationen? Für die sizilianische Lyrik im 13. Jahrhundert beschreibt der Beitrag von David Nelting unter dem Vorzeichen eines spezifischen Diskurswandels – Umbesetzungen von Pragmatik und Semantik des liebeslyrischen Sprechens – formale und inhaltliche Novationen als systematische Demontage und ironische „Deallegorisierung höfischer Liebesrede“ (S. 79) Giacomos Spiel mit diskursiven Kontexten und literarhistorischen Konventionen unterlaufe virtuos den Topos der personifizierten Amor-Allegorie, indem er diesen ironisch beim Wort nehme. Er erschaffe so eigene und neue Spielräume fiktionaler Liebesdarstellung („selbstreflexive Fiktionalität“, S. 77). Auf seine Weise altneue Dynamiken rekonstruiert in seinem Beitrag auch Andrew James Johnston für Chaucer: „Der zunächst so höfisch anmutende Liebesgarten der ersten Hälfte ist seiner direkten Quelle nach nämlich keineswegs französischen Ursprungs, sondern lehnt sich eng an Boccaccios Darstellung des Tempels der Venus in der *Teseida* an, während die Figur des naiven Erzählers, der das Publikum durch den Text führt und der uns auch in den *Canterbury Tales* begegnet, aus der französischen, höfisch-allegorischen Tradition stammt, was übrigens auch auf den Topos des Vogelparlaments zutrifft“ (S. 117).

Daß wir noch im frühen 19. Jahrhundert mit fließenden Übergängen zwischen Formtraditionen und Wissens- bzw. Wissenschaftsdiskursen rechnen dürfen, demonstriert schließlich Bernd Roling durch den Nachweis überraschend vielfältiger, produktiver Synthesefunktionen für die allegorische Lehrdichtung in englischer Sprache. Am Beispiel des schillernden englischen Wissenschaftlers, Philosophen und Poeten Thomas Ignatius Maria Forster rekonstruiert er, wie dessen wissenschaftliche Lehrdichtung jene alte allegorische Formensprache zitiere und transformiere, „die die lateinische und englische Lehrdichtung des 18. Jahrhunderts perfektioniert hatte“ (S. 227). „Dass Forster zugleich im zutiefst strukturkonservativen [...] Genre der Bukolik ein Lehrgebäude in allegorischer Camoufflierung präsentieren konnte, das für die akademischen Zeitgenossen ein Skandalon war, unterstreicht einmal mehr, wie dynamisch sich in der didaktischen Poesie Alt und Neu zu einander verhalten konnten“ (S. 228). Im Medium der Poesie bediene er sich des bereits allegorisch disponierten Zeichensystems der Pastorale, d. h. des gesamten bukolischen Metaphernrepertoires zwischen Vergil und Milton. *Pan* ziehe entsprechend alle Register der Lehrdichtung und klassischen Pastoralen: „Im Zentrum des Forsterschen Gedichtes stehen die Liebe, die Liebe zu Tieren und zur gesamten Natur und die menschliche Verantwortung ihr gegenüber“ (ebd.). Die Pastorale als Allegorie bedingungsloser Tierliebe, verbunden mit einem ausgeprägten Marienkult auf der Basis eines ‚holistischen‘ Wissenschaftsverständnisses: Forsters exzentrisches missionarisches Projekt zeige das eminente Synthesepotential der literarischen Allegorie noch im Wissenschaftsdiskurs des frühen 19. Jahrhunderts.

Sonja Glauch

Auf der Suche nach dem ästhetischen Reiz der Allegorie

Die Wirkung allegorischer Texte auf ihre historischen Rezipienten muß eine merklich andere gewesen sein als auf heutige Leser. Der Widerwillen der Moderne gegen diese Form ist ja nachgerade sprichwörtlich. Vor allem das 19. Jahrhundert hat sich keinen Zwang angetan bei seinen abfälligen Einschätzungen, die von ‚steril‘ bis zu ‚abgeschmackt‘ reichen¹ und das Absinken der Allegorie in die Gelegenheitsdichtung und das Kunstgewerbe² begleiten. Und selbst innerhalb einer Literaturwissenschaft, die die Zeitgebundenheit von solchen Verdikten reflektiert: Auch wenn sich ihnen heute niemand mehr ausdrücklich anschließen würde – ein wirkliches Vergnügen an der allegorischen Mode des 14. Jahrhunderts haben doch auch die allerwenigsten Mediävisten. Mit unserem eigenen Sensorium für literarische Wirkung und ästhetischen Reiz werden wir nicht sehr weit kommen; wir dürften es hier mit einem Alteritätsphänomen erster Güte zu tun haben.³ Um so lohnender müßte es sein, die Frage zu stellen, worin der Reiz wohl gelegen haben mag, als und solange die raumgreifende Allegorie eine literarische Mode war. Diese Mode hat eine lange Lebensdauer; sie setzt in der Spätantike ein (Martianus Capella, Prudentius) und haucht ihr Leben wohl erst im 18. Jahrhundert aus.

Bei dieser Frage möchte ich über alles hinweggehen, was einzelne Texte reizvoller gemacht haben mag als andere; denn freilich sind manche besser versifiziert als andere, manche sind subtiler komponiert oder intertextuell satter unterfüttert als andere und manche warten mit mehr Überraschungsmomenten auf als andere. Das ist aber nicht spezifisch für allegorische Texte und kommt also zu dem Wirkungspotential des Allegorischen an sich einfach dazu.

1 Vgl. Peter-André Alt: *Begriffsbilder. Studien zur literarischen Allegorie zwischen Opitz und Schiller*. Tübingen 1995 (Studien zur deutschen Literatur. 131).

2 „Anweisungen für Allegorien konnte man schon für wenig Kreuzer erwerben, so etwa Karl Blumauers *Kleines Lehrbuch der Sinnbilderei für Künstler, Kunstjünger, Kunstfreunde, besonders für neuere Real-, Polytechnische und Gewerb-Schulen* (Wien 1840)“, Wendelin Schmidt-Dengler: Die beschädigte Allegorie. Anmerkungen zur Literatursprache in Österreich im allgemeinen und zu Johann Nestroy im besonderen. In: Johann Nestroy (1801–1862): *Vision du monde et écriture dramatique*. Hrsg. von Gerald Stieg, Jean-Marie Valentin. Paris 1991, S. 131–142, das Zitat S. 134.

3 Nicht ohne Grund geht Hans Robert Jauf's großer Alteritätsaufsatz auch von der Erfahrung der Lektüre allegorischer Dichtung aus: „Der Verfasser, dereinst genötigt, dem GRLMA zuliebe sämtliche Stücke dieser Gattung im 12. und 13. Jahrhundert zu studieren, gesteht unumwunden, daß er diese Lektüre zeitweilig wie eine Bußübung empfand“, H. R. J.: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*. In: Ders.: *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*. München 1977, S. 9–47, hier: S. 14.

Generell hat man in der mediävistischen Forschung nach meinem Eindruck immer stärker die lehrhaften und erkenntnisfördernden Funktionen der Allegorie aufs Korn genommen als die ästhetische⁴ Funktion und hat die Allegorie geistesgeschichtlich in Denkströmungen einzubetten versucht, weniger in eine Geschichte von Formen, Stilen und Wahrnehmungshabitus. Gert Hübner weist zwar auf einen historischen Prozeß hin, „der die Erkenntnisfunktion der Allegorie auf dem Weg der Autoreferentialisierung durch eine ästhetische Funktion zumindest überlagert“;⁵ damit scheint er aber eine allgemeinere Ästhetisierung zu meinen, die von der Seite der Sprachkunst ausgeht und besonders für das geblümete Lob (mit dem Hübner sich in seiner Studie ja auch in erster Linie beschäftigt) gelten kann, also nicht für die Allegorie spezifisch ist.

Ich beginne mit einer Strophe aus den *Carmina Burana*. Die Sequenz CB 98⁶ erzählt von Didos und Eneas' Liebe, aber nur den liebesoptimistischen Beginn. Sie kulminiert mit dem Liebesakt in der Höhle. Es ist erkennbar, daß der achte, der vorletzte Versikel die Pointe und der Geniestreich dieser Dichtung sein soll, danach kommen nur noch vier abrundende Verse.

8. Propositionibus
tribus dux expositis
sylogizat; motibus
fallit hec oppositis
et quamuis cogentibus
argumentis utitur,
tamen eis breuibus
tantum horis fallitur.

Der Fürst stellt drei Vordersätze auf und kommt sodann zum verbindlichen Schluß; sie sucht ihn durch gegensätzliche Beweggründe aus dem Feld zu schlagen. Aber obwohl sie sich zwingender Argumente bedient, wird sie binnen kurzem von ihnen im Stich gelassen.

9. Et sic amborum in coniugio
leta respendit etherea regia,
nam ad amoris gaudia
rident, clarescunt OMNIA.

4 ‚Ästhetisch‘ ist ein mehrdeutiger und schwer einzukreisender Begriff. Ich verwende ihn weder bezogen auf eine Theorie des Schönen oder der Kunst noch bezogen rein auf die sinnliche Wahrnehmung, sondern bezogen auf einen komplexen Wahrnehmungsmodus, der einem ‚Schönheitssinn‘ zugrunde liegen muß, welcher sich auf natürliche Phänomene wie auf jegliche Artefakte und Darstellungen richten kann, der aber nicht in ihm aufgeht.

5 Gert Hübner: *Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der ‚Geblünten Rede‘*. Tübingen/Basel 2000 (*Bibliotheca Germanica*. 41), S. 144.

6 *Carmina Burana*. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter und Dorothee Diemer, hrsg. von Benedikt Konrad Vollmann. Frankfurt a. M. 1987 (*Bibliothek des Mittelalters*. Band 13).

Und als die beiden sich so vereinigten, erglänzte heiter der Himmelssaal, denn zu den Wonnen der Liebe lacht und leuchtet alles.

Darf man das überhaupt allegorisch nennen? Denn freilich ist das keine Allegorie im Sinne eines Textes, der zu wesentlichen Anteilen auf dem Verfahren der Allegorie beruht, was für die prominenten Vertreter des Texttyps, wie *Rosenroman* und mhd. *Minneburg*, gilt und für sie wesensbestimmend ist. Jedoch bin ich überzeugt, daß die Liebesallegorie als Texttyp historisch nichts anderes ist als die Ausfaltung einer poetischen Technik, die darin besteht, allegorische Partien in nichtallegorische Texte einzubetten,⁷ eine Technik, die im Minnesang und im höfischen Roman deutlich früher erscheint, als es Liebesallegorien eigenen Rechts gibt, und ich denke, daß der Reiz und die ästhetische Wirkung in beiden Fällen in denselben Mechanismen gründet.

Allegorie ist es, weil Begrifflichkeit der *ars dialectica* eingesetzt und ein Vorgang der scholastischen Disputatio angedeutet wird, um damit ein erotisches Geschehen auszudrücken. *aliud verbis aliud sensu ostendit*, mit den Worten Quintilians.⁸

Wer kann so etwas goutieren? Ich denke, evidentermaßen nur Scholaren, die mit der Begrifflichkeit und vielleicht auch der Praxis des Disputierens vertraut waren. Nicht so sehr deshalb, weil man sonst das Gemeinte nicht verstehen würde. Das Gemeinte wird ja von seinem Kontext so präpariert, daß ein Mißverständnis kaum möglich ist. Wer erst einmal auf dieser semantischen Fährte ist, springt über jedes Stöckchen, das man ihm hinhält. Aber dechiffriert zu werden ist wohl kaum schon alles, worauf dieses kleine Wortkunststück hinauswill. Auch daß die Andersrede *als Andersrede* erkannt wird, ist nur ein Teil des Effekts. Entscheidend für die Wirkung dürfte auch der Abstand⁹ zwischen den beiden Ebenen der Aussage sein; wobei man den Abstand in mindestens zwei Dimensionen messen kann: erstens die sachliche und konnotative Distanz zwischen zwei Feldern des Wissens (Dialektik und Sexualität haben im realen Leben wenig Berührungspunkte). Aber die größten Distanzen in sachlicher Hinsicht können durch den konventionellen Gebrauch tropischer Rede soweit neutralisiert werden, daß nur ‚tote‘ Bilder übrig bleiben, die im Verstehensprozeß nirgends anecken und kaum noch als solche auffallen. Es ist also zweitens der Grad an Geläufigkeit des Sinnbezuges entscheidend; aber auch dafür gilt in diesem konkreten Fall: Dialektik und Sexualität sind keine gängigen Chiffren füreinander. Wo zwei semantische Felder unkonventionell verbunden werden, muß beim Verstehen deutlich mehr Arbeit geleistet werden. Wenn man die Metapher des Übertragens, des *metapherein* ernst nimmt, dann impliziert sie auch eine

⁷ So bereits Heinrich Niewöhner: Art. Minneallegorie. In: ²RLW 2 (1965), S. 302–303.

⁸ *Allegoria, quam inversionem interpretantur, aliud verbis aliud sensu ostendit, aut etiam interim contrarium.* Quintilian, *Institutio Oratoriae* 8, 6, 44 = Marcus Fabius Quintilianus: *Ausbildung des Redners*. Zwölf Bücher. Hrsg. und übers. von Helmut Rahn. Darmstadt³ 1995.

⁹ Zum Modell eines ‚Abstandes‘ bzw. einer ‚Bildspanne‘ bei der Metapher vgl. Harald Weinrich: *Semantik der kühnen Metapher* [1963]. In: *Theorie der Metapher*. Hrsg. von Anselm Haverkamp. Darmstadt 1981 (Wege der Forschung. 389), S. 316–339.

Strecke, einen Abstand, der dieses Hinübertragen zu einer aktiven mentalen Tätigkeit macht, auch wenn es methodisch sehr anspruchsvoll wäre, diese Aktivität sprachpsychologisch dingfest zu machen.

Hier in diesem Buranus-Versikel scheint mir in beiden Dimensionen (Weltwissen und rhetorisch-literarische Konvention) der Abstand sehr hoch zu sein. Den Abstand muß der Hörer im Prozeß des Verstehens überbrücken; er muß in seinem Geist ein Wort zu einer vom Kontext her naheliegenden, aber vom Wort selbst her sehr unerwarteten Sache ‚hintragen‘. Das geschieht nicht nur mit den genannten Dingen oder Begriffen selbst, sondern auch mit den Beziehungen zwischen den angesprochenen Dingen. Allerdings halte ich für entscheidend, daß die theoriesprachliche Metapher des Hinübertragens bei der Allegorie dahingehend versagt und zu kurz greift, als der Abstand nicht überwunden und hinter sich gelassen wird, sondern bis ans Ende (oder vielleicht besser: Abklingen) des Verstehensprozesses aktiv bleibt. Der Rezipient bewegt sich in seinem Verstehen immer wieder zugleich in beiden Ebenen, der literalen und der des ‚eigentlich‘ Gemeinten. Der Abstand produziert also eine anhaltende Spannung. In einer Spannung zwischen den zwei Sinndomänen liegt die Wirkung einer allegorischen Stelle wie dieser sicher zum guten Teil: im Buranus-Beispiel zwischen der Dialektik und der Sexualität, die sehr verschieden konnotiert sind, wobei hier zusätzlich noch, gegenläufig zur üblichen allegorischen Semiose, das abstrakte Begriffsfeld ein dinglich-körperliches Begriffsfeld kodiert.

Die Bewußtseinsarbeit, die beim Verstehen solcher allegorischen Passagen abläuft, ist also nicht eingleisig gerichtet auf die Überbrückung dessen, was ich den Abstand genannt habe, also eine reine Dechiffrierung, sondern liegt zugleich in der Wahrnehmung des Abstandes und dem Aushalten und Sondieren der Spannung. Zugleich finden ständig auch gegenläufige und ausgleichende, vermittelnde Gedankenbewegungen statt, denn je unkonventioneller die Zuordnungen, desto mehr müssen sie im Prozeß des Verstehens immer wieder justiert werden. Hier, wo das Gemeinte zwar ziemlich alltäglich und bekannt, aber mit Redetabus belegt ist, geht der Weg der Entschlüsselung vermutlich über das Mithören sämtlicher konventioneller Umschreibungen und Metaphern für den Sexualakt. Was genau sind die drei *propositiones* des Eneas? Sind das Aktionen? Durchaus denkbar, wenn man an eine Stelle des *Rosenromans* denkt,¹⁰ aber die Dreizahl könnte auch auf etwas Anatomisches weisen. So

10 Der Erzähler berichtet, wie er, bevor er die Rose erringt, beim „Anbeten“ des „Reliquiars“ seinen „Pilgerstab“ in eine „Schießscharte“ stecken will, jedoch fühlt er darin einen „Zaun“, so daß er sie „mit aller Kraft bestürmen muß, *souvent hurter, souvent faillir*“: *Se behourder m'i veissiez, / Pour quei bien garde i preissiez, / D'Herculès vous peüst membrer, / Quant il vost Cacus desmembret. / Treis feiz a sa porte assailli, / Treis feiz hurta, treis feiz failli, / Treis feiz s'assist en la valee, / Touz las, pour raveir s'alenee, / Tant ot sofert peine e travail.* („Wenn Ihr mich da hättet kämpfen sehen, dann hättet Ihr Euch, falls Ihr wohl darauf geachtet hättet, an Herkules erinnern können, als er den Cacus zerstückeln wollte. Drei Mal stürmte er gegen das Tor, drei Mal stieß er dagegen, drei Mal erlag er, drei Mal setzte er sich in dem Tal ganz müde nieder, um Atem zu schöpfen, so viel Qual und Mühsal hatte er erlitten.“)