

EINLEITUNG

WOZU EINE ÜBERSETZUNG DER *ARS VERSIFICATORIA*?

Die Mittelalterphilologie unterwirft seit einiger Zeit ihr ureigenes literaturwissenschaftliches Geschäft immer mehr kognitions-, kommunikations- oder kulturwissenschaftlichen Fragestellungen und verliert daher immer mehr schlichte Einsichten der älteren Forschung aus den Augen. Zu diesen gehörte die aus der Antike überkommene Überzeugung der mittelalterlichen Dichter, ihre Kunst sei zu allererst einmal ein erlernbares Handwerk, eine *ars*. Eindrucksvoll, wenn auch etwas kursorisch, war dies im frühen 20. Jahrhundert von dem Buch ‚Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung‘ von HENNIG BRINKMANN (1928) zum Ausdruck gebracht worden. Viel größere Beachtung fand dann das geballte latinistische und romanistische Wissen von ERNST ROBERT CURTIUS (‚Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter‘ 1948). Gerade Germanisten der Nachkriegszeit und weiterhin zitierten diesen aber in der Regel eher pflichtschuldig und negierten BRINKMANN oft überhaupt. Gänzlich übersehen ließen sich aber zumindest die ausdrücklichen Hinweise deutscher Autoren auf Vorschriften und Exempel antiker und klassischer deutscher Autoren nicht, am wenigsten natürlich mehr oder minder wörtliche Zitate wie das aus der *Ars versificatoria* des Matthäus von Vendôme im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg. Da jedoch im 21. Jahrhundert die Kenntnis des Lateinischen im ehemaligen ‚Lateineuropa‘, dem abendländischen römisch-katholischen Europa des Mittelalters, rapide zurückgeht, scheint es nicht abwegig, der ohnehin im Überlebenskampf befindlichen Altgermanistik eine Übersetzung eines solchen lateinischen Lehrbuchs an die Hand zu geben. Zwar existieren bereits drei englisch-amerikanische Übertragungen. Doch beruhen sie alle auf dem nicht immer zuverlässigen und auch unvollständigen Text von EDMOND FARAL 1924. GALLO 1974 läßt zudem längere Partien einfach aus. GALYON 1980 liefert mitunter nur eine freie Paraphrase, die auch einmal ganz in die Irre gehen kann. Viele Stellen des Werkes verschließen sich allerdings auch tatsächlich einem eindeutigen Verständnis.

Es ist hier nicht der Ort, Hintergründe, Entstehungsbedingungen und Ausgestaltung der mittelalterlichen Lehrbücher der Kunst des Versemachens darzustellen. Dafür sei – abgesehen von den genannten Studien – zuerst auf die Einführung in die grundlegende Textsammlung ‚Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle‘ von EDMOND FARAL (1924) verwiesen, des weiteren nur noch auf die ‚Einführung in die Dichtungslehren des lateinischen Mittelalters‘ von PAUL KLOPSCH (1980) und auf die einschlägigen Partien meiner ‚Grundlagen der europäischen Literatur des Mittelalters‘ (2011), woraus auch hier einiges, teilweise nur leicht paraphrasiert, wiederholt wird. In diesen Büchern findet sich auch weitere Literatur, die sich in den letzten Jahren nur geringfügig vermehrt hat.

AUTOR UND WERK

Die Kunst des Versemachens ist ein Seitentrieb der in den mittelalterlichen Lateinschulen gelehrten sogenannten freien Künste (*artes liberales*) der Grammatik und der Rhetorik, ihnen auch enger verbunden, als es der uns näherliegende Ausdruck Dichtungslehre oder Poetik ausdrücken könnte, auch wenn sich etliche dieser Lehrbücher *Ars poetica* nennen, denn sie stellen alle die rhetorische Technik in den Mittelpunkt, nur eben angewendet auf den Vers, d. h. in aller Regel Hexameter und Pentameter. Kein oder geringes Interesse zeigen sie für zentrale Fragen, die wir in einer Poetik unbedingt erwarten, Erzähltechnik, Werkaufbau oder Gattungslehre. In der Mitte des 12. Jahrhunderts sind es zuerst die Grammatiker in den Stifts- und Klosterschulen an der Loire, in Tours, Orléans etc., die ihre rhetorischen Studien mindestens genauso für ihre poetischen Interessen nutzen, welche ebendort um 1100 schon reiche Früchte getragen hatten, wofür so klingende Namen wie Marbod von Rennes (um 1035–1123), Balderich von Bourgueil (1046–1130) und Hildebert von Lavardin (1056–1134) zeugen.

Die erste ‚Poetik‘ hat uns Matthäus von Vendôme hinterlassen. Biographische Angaben lassen sich faktisch nur seinen Werken entnehmen. Musterhaft ediert wurden diese von FRANCO MUNARI (1977–1988). Es handelt sich – soweit erhalten – um (1) *Piramus und Tisbe*, eine Neuformung der antiken, berühmten rührseligen Geschichte der beiden Liebenden Pyramus und Thisbe (174 Verse) nach Ovid, (2) *Milo*, eine schwankhafte, sogenannte elegische Komödie (*comedia elegiaca*), d. h. eine heiter endende Verserzählung (266 Verse), (3) *Tobias* (2226 Verse), eine Versifizierung des biblischen *Liber Tobiae* aus der Vulgata, (4) *Epistule*, ein Sammlung von 21 versifizierten Musterbriefen (in der Nachfolge des Horaz) sowie eben (5) die *Ars versificatoria*. Der Name des Dichters erscheint in den Werken zweimal in der Schreibform *Matheus* (*Milo* 256; *Tobias* 53). In seiner altfranzösischen Muttersprache muß er *Matieu* oder *Maieu* geheißten haben. Der Beiname *Vindocinensis* weist auf Vindocinum, die lateinische Form von Vendôme, einen kleinen Ort am Loir (Nebenfluß der Loire) nördlich von Tours. Dort dürfte Matthäus im ersten Drittel des 12. Jahrhunderts geboren worden sein. Seine erste höhere Ausbildung erhielt er an der Kathedralschule von Tours durch einen der berühmtesten Lehrer der Zeit, Bernardus Silvestris, dem vielleicht wichtigsten Vertreter der sogenannten Schule von Chartres, Verfasser der *Cosmographia*, einer neuplatonischen Erklärung der Welterschöpfung nach Platons *Timaios*, und (vermutlich) von Kommentaren zu Vergils *Aeneis* und zu Martianus Capella. Fortgesetzt hat Matthäus seine Studien im benachbarten Orléans, wo er offenbar eine gewisse Stellung erreichte. Hier war er Kommilitone des bekannten Vagantendichters Hugo Primas. Während mit diesem ihn offenbar Freundschaft verband, tauchte kurz darauf ein Rivale auf, der in der in Orléans als Frucht der Studien verfaßten *Ars versificatoria* tiefe Spuren hinterließ. Matthäus nennt ihn Rufinus (wohl nach Claudians *In Rufinum* um 400 n. Chr.) oder Rufus, den Roten, Rothhaarigen, der bereits – nach dem Aberglauben der Zeit – in seinem Äußeren ein Zeichen seiner Verworfenheit an sich trägt, nennt aber auch den realen Namen Arnulfus de sancto Evurcio (*Ars* 4,47), benannt nach der Kirche des hl. Evur-

tius/Eortius/Euverte in Orléans. Von Arnulf erhalten haben sich Auszüge aus einem Ovidkommentar sowie *Glossulae super Lucanum*, ein relativ ausführlicher Kommentar (wohl aus dem späteren 12. Jahrhundert) zum *Bellum civile* (60/65 n. Chr.). Davon erwähnt Matthäus nichts, sondern verunglimpft den Konkurrenten nur als unfähigen Versemacher, als Betrüger, Bösewicht und Buhler, der sich mit seiner Konkubine (unter dem Pseudonym der antiken Prostituierten Thais) vergnügt oder auch, selbst betrogen, nur lächerlich macht. Die dabei ausgebreiteten Obszönitäten werfen ein eigentümliches Licht auf ein Schulbuch einer geistlichen Lehranstalt und erhellen den Konkurrenzkampf der Lehrer an solchen Institutionen jener Zeit, sagen aber wenig über Art und Wert des Lehrbuchs aus. An dessen Ende kündigt Matthäus, wohl vor 1175, seinen Abschied von Orléans und seinen Wechsel nach Paris an, wo er für zehn Jahre sein Studium fortsetzt. Schließlich scheint er an der Kirche St. Martin in Tours eine Pfründe als Kanoniker erhalten zu haben. Hier verfaßt er um 1185 seinen *Tobias* und widmet ihn Bischof Bartholomäus von Tours. Danach hören wir nichts mehr von ihm. Den größten Erfolg hatte der *Tobias*. 15 Handschriften sind erhalten. Er wird ab dem 13. Jahrhundert gerne als Schullektüre benützt. Ungleich höhere Bedeutung für die Entwicklung der gesamten mittelalterlichen Verdichtung hat aber natürlich die *Ars versificatoria*, welche die Reihe der *Artes poeticae* des 12./13. Jahrhunderts eröffnet, selbst allerdings noch keine große handschriftliche Verbreitung findet. Nur 6 vollständige Codices haben sich erhalten, dazu kommen Exzerpte, namentlich 10 Codices, welche nur die Versbeispiele, nicht aber die erklärende Prosa enthalten. Ein authentischer Titel der Schrift ist in den ältesten Handschriften nicht bezeugt. In späteren Handschriften begegnen im Explicit die Titel *De doctrina versificandi*, *De arte metrificandi*, aber eben auch *De arte versificatoria*, was sich seit dem ersten Herausgeber dann eingebürgert hat und auch hier verwendet wird.

INHALT UND AUFBAU DER *ARS VERSIFICATORIA*

Die literaturgeschichtliche Bedeutung und Wirkung der Lehrschrift kann allerdings über deren formale und inhaltliche Schwächen, die in der älteren Forschung längst registriert wurden, nicht hinwegtäuschen. Matthäus müht sich, aus der *Cosmographia* seines großen Lehrers nicht nur einzelnes biologisches Wissen, sondern auch Brocken von Bernhards chartrensicher Naturphilosophie herüberzunehmen (vgl. Wetherbee 1972), hat sie aber offenkundig ebenso wenig geistig verdaut wie die Anleihen aus dem Studium der Logik und Dialektik. Selbst kompliziertere grammatische Zusammenhänge geraten ihm immer wieder durcheinander. Da das Werk ausdrücklich für Anfänger bestimmt ist, strebt der Autor zumindest eine eindeutige Gliederung an. Doch selbst diese kann er nicht ganz durchhalten. Die Einteilung in vier Bücher ist klar, obwohl nur Buch II ausdrücklich in den Handschriften mit dem Titel *Liber secundus* aufscheint. Alle weiteren Unterteilungen kann man nur erschließen, weshalb deren Überschriften in der Übersetzung auch nur in eckigen Klammern als Konjekturen zugesetzt sind,

ebenso wie eine inhaltliche Bestimmung des Inhalts der Bücher. Folgender Aufbau zeichnet sich oberflächlich ab:

- Prolog
- Erstes Buch: Gedankliche Inhalte
 - Definition des Verses und des Epithetons 1,1–2
 - Die Arten des Beginns 1,3–29
 - Zu vermeidende Fehler 1,30–37
 - Die Beschreibung 1,38–118
- Zweites Buch: Schmückende Wörter
 - Einleitung 2,1–8
 - Die dreifache Eleganz der Versemacherkunst 2,9–11
 - Schmückende Adjektive 2,12–35
 - Schmückende Verben 2,36–39
 - Kautelen und Fehler bei der Verwendung schmückender Wörter 2,40–46
- Drittes Buch: Die Art des Ausdrucks
 - Einleitung 3,1–2
 - Die Figuren 3,3–17
 - Die Tropen 3,18–44
 - Die rhetorischen Farben 3,45–52
- Viertes Buch: Die Ausführung des Gegenstandes
 - Nicht nachzuahmende poetische Freiheiten der Auctores 4,1–9
 - Vermeidung überflüssiger oder unpassender Ausdrücke 4,10–12
 - Verbreiterung der Darstellung 4,13–15
 - Behandlung eines neuen Gegenstandes nach dem Prinzip der Mimesis 4,16–19
 - Änderung des Gegenstandes 4,20–31
 - Die Korrektur 4,32–46
 - Polemik gegen Rufinus 4,47–48
 - Gestaltung des Schlusses 4,49–50
 - Schlußgebet 4,51

Dieser Aufbau weist aber bei näherem Zusehen Störungen auf. Buch I wirkt noch recht geschlossen. Matthäus definiert zuerst den Vers als eine durch Metrik, schöne Wortverbindungen und Redeschmuck geprägte Rede (1,1) und beginnt gleich mit der Gestaltung des Werkanfangs, nämlich mit einer Sentenz, mit einem Sprichwort oder mit irgendeiner rhetorischen Figur. Es folgen die Stilfehler – der hohe Stil kann aufgebläht, der niedrige Stil zu trocken, der mittlere Stil zerfließend sein usw. – und dann der Schwerpunkt des ganzen Werks, die *descriptio*, die Beschreibung von Personen, Taten, Gebäuden, Landschaften etc. Entsprechend dem ursprünglichen Ausgangspunkt, der römischen Gerichtsrede, welchen es auch im folgenden nicht aus den Augen zu verlieren gilt, sollen die inneren und äußeren Qualitäten (Gestalt, Alter, Geschlecht, Abkunft, Amt etc.) und Aktionen einer Person möglichst vollständig aufgelistet und deren Wert oder Unwert deutlich herausgestrichen werden, also etwa die Klugheit des Ulysses, die Schönheit Helenas oder die Häßlichkeit Beroes. Dafür werden ausführliche Musterbeispiele geliefert. In Buch I ist also in der Tat überwiegend von gedanklichen Inhalten die Rede, gleichwohl nie von denen des Werkganzen, sondern von Teilen, kleineren, ja kleinsten Einheiten wie Sentenzen oder Beschreibungen. Der große Zusammenhang interessiert nicht.

Erst zu Beginn von Buch II gibt Matthäus dann eine scheinbar klare Disposition seiner Lehre. Er läßt die allegorische Gestalt der Elegie eine dreifache Eleganz der Versemacherkunst (*tripartita versificatoriae facultatis elegantia*) definieren, nämlich (1) „verfeinerte Wörter“ (*verba polita*) bzw. „äußeren Wortschmuck“ (*superficialis ornatus verborum*), (2) „Farbschmuck der Rede“ (*dicendi color*) bzw. „Art des Ausdrucks“ (*modus dicendi*), (3) „innere Süße“ (*interior fatus*) bzw. „Schönheit des inneren Gedankens“ (*venustas interioris sententiae*). Diese Disposition wird zu Anfang und Ende des Buches III nochmals bekräftigt. Ihr entsprechend behandelt Buch II tatsächlich den „äußeren Wortschmuck“. Gemeint ist damit eben gerade nicht, wie wir erwarten würden, der rhetorische *ornatus*, sondern nur die Auswahl von Wörtern, die perfekt ins Versschema passen und einen (angeblichen) schönen Klang erzeugen, d. h. ganz überwiegend mehrsilbige, daktylisch lesbare Adjektive wie *deliciosus* oder *insidiosa*. Figuren und Tropen sind dann folgerichtig erst Gegenstand von Buch III. Zu Anfang heißt es hier allerdings: „Nun geht es noch um den dritten Teil der genannten Unterteilung, nämlich um die Qualität oder Art des Ausdrucks“ (3,1). Damit wird aber, wie schon KLOPSCH 1980 gesehen hat, das offenbar ursprünglich als Einleitung betrachtete Buch I, das den inneren Gedanken vorbehalten war, nachträglich in die Dreierdisposition einbezogen. Als hätte der Autor damit noch nicht genügend Verwirrung gestiftet, fügt er im weiteren unangekündigt noch ein Buch IV an. Es bespricht die *executio materiae*, nämlich die Darstellung eines zuvor von anderen Dichtern noch nicht oder bereits gestalteten Stoffes (*materia illibata aut ab aliquo poeta primitus executata*). Im Grunde interessiert aber nur die in den Schulen übliche Neugestaltung antiker Stoffe. Dabei sollten die Heutigen (*moderni*) die Fehler der Alten (*antiqui*), der *auctores*, gewisse metrische Freiheiten und zu große Weitschweifigkeit, meiden. Zu den Mitteln, die den Stoff über Gebühr ausweiten und daher nur spärlich verwendet werden sollen, gehören auch die Gleichnisse. Andererseits dürfe bei menschlichen Handlungen, z. B. der Knüpfung eines Liebesverhältnisses, die zu erwartende Abfolge nicht gestört oder verkürzt werden. Es folgen Anweisungen an Lehrer und Schüler für eine konkrete Fehlerkorrektur im Unterricht. Der Schluß der Poetik lehrt, wie man ein Gedicht mit Bitten und Dank an Gott und das Publikum abschließen soll.

Der größte Schnitzer unterläuft dem Lehrmeister aber infolge seiner Unkenntnis des Griechischen. Aus diesem kommen ja zuerst einmal alle antiken Fachtermini der Grammatik und Rhetorik und werden auch von den Römern vielfach beibehalten, so von dem Grammatiker Aelius Donatus (4. Jh. n. Chr.) und dem Enzyklopädisten Isidor von Sevilla (6./7. Jh. n. Chr.), denen Matthäus vor allem folgt, aber auch von Quintilian (ca. 35 – ca. 100 n. Chr.), der das wichtigste Vorbild noch heutiger Rhetorik darstellt. Die im Mittelalter jedoch ebenfalls vielbeachtete, dem großen Redner Cicero zugeschriebene *Rhetorica ad Herennium* verwendet allerdings eine rein lateinische Terminologie der Rhetorik und ersetzt alle griechischen Ausdrücke. Abbreviationen daraus verfertigen Onulf von Speyer (11. Jh.) und Marbod von Rennes (um 1035–1123), welche beide Matthäus direkt oder indirekt kannte. Daß die hier vorgeführten ca. zwei Dutzend rhetorischen Figuren unter anderen Namen teilweise dieselben waren, die er selbst schon

behandelt hatte, dämmerte ihm nur bei einigen, deren Definition zu ähnlich war. Obwohl er dies offen zugab, glaubte er, sie insgesamt unter dem neuen Namen der „rhetorische Farben“ (*colores rhetorici*) als neue Abteilung hinzuzufügen zu müssen.

DIE QUELLEN DER POETISCHEN BEISPIELE

Trotz aller Abgrenzungen von den Auctores bleibt Matthäus, wie die anderen Poetiklehrmeister, der antiken Tradition tief verbunden. Dafür zeugen allein schon die bei weitem überwiegenden zur Demonstration herangezogenen Beispielveise. An mittelalterlichen Exempeln stechen nur ein paar seines Lehrers Bernhard hervor. Sonst gibt es noch da und dort einen Vers von Theodul (10. Jh.) oder Alain von Lille (vor 1200). Selbst die Verse aus der Bibel sind rar. Dafür finden wir ständig Beispiele aus der *Ars poetica* und anderen Gedichten des Horaz, 70 Beispiele aus Ovid, ca. 40 aus Lucan, 30 aus Vergil, 27 aus Statius, 12 aus Juvenal, etliche aus Claudian, Maximian, Prudentius, Boethius etc. Die antiken Texte bereiten aber bekanntlich noch heute selbst ausgewiesenen Philologen immer wieder Verständnisschwierigkeiten, umso mehr einem mittelalterlichen Lateinlehrer, der über viel weniger Hilfsmittel verfügte, vieles von seinem Bibel-latein her beurteilte und nicht wenig nur aus dem Kopf wiedergeben konnte. Daraus ergaben sich notwendig nicht wenige Mißverständnisse. Matthäus selbst schreibt ein äußerst unausgeglichenes Latein. Trotz seiner ständigen Berufung auf klassische Autoren wie Vergil, Horaz und Ovid hat er kein rechtes Gespür für ihren stilistischen Abstand von der silbernen, spätantiken und Vulgata-Latinität. In seinen eigenen Versen huldigt Matthäus der manieristischen Kleinteiligkeit und geschwätzigen Verspieltheit. Er legt aber großen Wert darauf, den Belegen aus den Auctores auch eigene Beispielveise anzufügen. Meist nennt er sie *familiare exemplum* „heimisches, familiäres Beispiel“. Die großen *descriptiones* sind überhaupt sein Eigentum, wenn auch mit reichen Entlehnungen versetzt. Daß er ein großer Dichter gewesen sei, hat noch kein Forscher behauptet. Seine Prosa mischt in die schwerfällige Amts- und Verwaltungssprache gelehrte Elemente der Grammatik, Rhetorik, Dialektik, Naturlehre und Theologie – mitunter bis zur Unlesbarkeit. Leider macht er sich nicht die Mühe, alle die von ihm verwendeten alten und neuen Fachtermini zu definieren, so daß vieles im Unklaren bleibt. Nur ein Beispiel: das sehr häufig (in der *Ars* allein fast 30mal) verwendete Wort *clausula*. In der Antike heißt es „Schluß, Schlußworte, Schlußsatz, Schlußvers, Schlußformel, Gesetzesformel, Klausel“. Möglicherweise könnte einer dieser Bedeutungen auf eine der 30 Stellen zutreffen. Zumeist ist dies aber unmöglich. Es scheint vielmehr so etwas Ähnliches wie „Satzteil, Satzbestandteil, Kolon“ zu bedeuten, ohne daß ich die Bedeutung sonst irgendwo eindeutig nachweisen hätte können.

DIE WIRKUNG DER *ARS VERSIFICATORIA*

Trotz oder vielleicht auch wegen ihrer Defizite hat die *Ars versificatoria* Schule gemacht. Schon die *Poetria nova* (um 1210) Galfreds von Vinsauf, die bedeutendste und wirkungsmächtige *Ars poetica*, ist deutlich von jener abhängig, obgleich der Autor, stolz auf das Neue seines Werks, keine Vorbilder erwähnt. Gervasius von Melkley nennt in seiner *Ars poetica* (um 1215/16?) Matthäus dafür namentlich als Vorläufer. Eberhard der Deutsche wird noch deutlicher, wenn er in seinem *Laborintus* (1. Hälfte 13. Jh.) schreibt: „Matthäus von Vendôme lenkt mit Kunst den Stil des Schreibenden und trägt Lob davon, obwohl Rufus Einwände erhebt“ (V. 675f. *Scribentis regit arte stylum Rufoque negante / Laudem Matheus Vindocinensis habet*).

Für den Germanisten am wichtigsten sind Belege für die Kenntnis der *Ars versificatoria* bei klassischen mittelalterlichen deutschen Dichtern. Hauptzeugnis sind die literaturkritischen Äußerungen im *Tristan* Gottfrieds von Straßburg von ca. 1210, welche die Ausdrucksseite des poetischen Kunstwerks ganz in den Vordergrund stellen. Es ist seit jeher aufgefallen, daß Gottfried sich fast ausschließlich auf stilistische Kriterien für sein Werturteil stützt. Die wahrscheinlichste Erklärung dafür ist eine Anlehnung an die nordfranzösischen Grammatiker und Rhetoriker, insbesondere die *Ars versificatoria* des Matthäus, vielleicht aber schon auch Galfreds *Poetria nova*. Vieles konnte er freilich schon dem breiten Traditionsfluß der antiken Rhetorik entnehmen. Die Blumen (*flores – bluomen*) und Farben (*colores – varwe*) sind als bildhafte Bezeichnungen für den *ornatus* seit Cicero im Gebrauch. Unmittelbar der Loire-Schule scheint aber die Beschreibung des ästhetisch-poetischen Ideals verpflichtet:

4619	<i>Hartman der Ouwære ahî, wie der diu mære beide ûzen unde innen mit worten und mit sinnen durchverwet und durchzieret!</i>		
4625	<i>wie er mit rede figieret der âventiure meine! wie lûter und wie reine sine cristallinen wortelîn beidiu sint und iemer müezen sin!</i>		<i>Hartmann, der von der Aue, hei, wie der die Erzählung außen und innen mit Worten und Gedanken durchfährt und ausziert! Wie er den Sinn der Aventüre mit dem Ausdruck genau trifft! Wie lauter und rein seine kristallinen Wörtchen sind und auch immer bleiben mögen!</i>

Das ist das Prinzip der Eleganz und der durchscheinenden Klarheit des Ausdrucks, das so auch bei Matthäus und Galfred begegnet. Nur mit Matthäus hat Gottfried aber die Bevorzugung der *via plana* des leichten Schmucks gemein. Die poetische Rede soll zwar keinesfalls schmucklos, doch „eben und gerade sein, so daß niemand, wenn er schön und aufrecht mit klarem Verstand dorthin trabt, darüber stolpert“ (*Tristan*, V. 4659–62 *ebene unde sleht / ob ieman schône unde ûfreht / mit ebenen sinnen dar getrabe / daz er darüber iht besnabe*). Den schlechten Dichtungen wirft Gottfried vor, sie hätten *tiutære*, Deuter, Dolmetscher, nötig, denn „wir können sie so, wie man sie hört und sieht, nicht verstehen“ (*Tristan*, V. 4684f. *wirn mugen ir dâ nâch niht verstân , / als man si hœret unde siht*). Des

weiteren lobt Gottfried *den wunsch von worten* („alles, was man sich an Worten wünschen kann“ 4696 – *copia verborum*) und die Harmonie von *wort* und *sin*, *verba* und *sententia*. Großen Wert legt er natürlich auch auf die Reimkunst. Aber mit *spæher rede* (4711), „kunstvoller Rede“, ausgezeichnet kann man sich in gleicher Weise den Redner wie den Dichter denken. Wenn Gottfried in dem Literaturrekurs den formalen Aspekt besonders herausstreicht, so sieht er sich selbst folgerichtig in erster Linie als Bearbeiter einer bereits poetisch gestalteten Erzählung, den auch die *Artes poeticae* privilegiert hatten. Wenn er den Dichterrivalen, der seiner Ansicht nach mit seiner dunklen Ausdrucksweise „nur mit dem Baumstumpf, nicht mit dem Laub Schatten spendet“ (*Tristan*, V. 4671–73) könnte er einen Satz Lucans (*Bellum civile* 1,140) zitieren, ihn aber doch viel eher über Matthäus bezogene haben, der ihn erst metaphorisch für die Dichtkunst verwendet (*Ars versificatoria*, Prolog § 7). Unwiderlegbar wird Gottfrieds Vertrautheit mit der *Ars versificatoria* allerdings erst durch einen Beleg außerhalb der literaturkritischen Äußerungen: Ein Teil des Frauenexkurses im *Tristan* (V. 17967–91) stammt ohne jeden Zweifel teilweise wörtlich aus dem Werk von Matthäus, Buch 1, § 55. Spätestens durch Gottfried müssen die deutschen Dichter auf die *Artes poeticae* aufmerksam geworden sein. Wahrscheinlicher dünkt freilich, daß auch schon Hartmann von Aue Matthäus benützt hat. Beweisen läßt sich dies freilich nicht.

STILIDEAL UND KUNSTAUFFASSUNG

Aufgrund räumlicher und sprachlicher Nähe haben die die lateinischen Lehrbücher natürlich zuerst auf die altfranzösische Dichtung gewirkt – was schon BRINKMANN teilweise dokumentiert hat, hier aber nicht weiter dargestellt werden kann – und vielfach nur über diese Vermittlung dann auf die deutsche Dichtung. So ist nicht zuletzt Matthäus von Vendôme für den extremen Formalismus auch in der klassischen mittelhochdeutschen Epik und auch Lyrik verantwortlich, wobei die ästhetischen Maximen des Luziden, Eleganten, Graziösen, Abwechslungsreichen am deutlichsten hervortreten, obwohl es dann mit Wolfram von Eschenbach auch die Gegenbewegung des „schweren Schmucks“ gibt, den Galfred von Vinsauf bevorzugt. Ob Wolfram allerdings die *Poetria nova* gelesen hat, ist äußerst zweifelhaft. Er ist auch der Letzte, der sich auf seine Gelehrsamkeit und angeeignete Kunstfertigkeit berufen würde. Im *Willehalm* bittet er ausdrücklich um göttliche Inspiration. Seit der Antike galt dagegen jede *ars*, also auch die Dichtkunst, vorerst als Handwerk, das man mühsam erlernen müsse. Freilich bedarf es durchaus auch einer individuellen geistigen Grundanlage, des natürlichen Talents. Daß beides zusammengehört, ist schon für Horaz (*Ars poetica* 408–411) und Quintilian (*Institutio oratoria* X,ii,12) selbstverständlich. Auch die mittelalterlichen *Artes poeticae* gehen daher davon aus, müssen aber als Schultexte natürlich die Erlernbarkeit des Dichtens in den Vordergrund stellen. Matthäus von Vendôme räumt die vorgängige Notwendigkeit des *ingenium* sozusagen nur gezwungenermaßen ein: *Quamvis enim natura fundat ingenium, provehit tamen usus, sive exercitium confirmat, perseverantia coronat* (4,36: „Obwohl nämlich die Natur den Grund

zum Talent legt, bringt die Praxis es doch voran; oder wenn Übung es festigt, krönt es Ausdauer.“) Die deutschen Literaten, insbesondere diejenigen, welche von ihrer Kunst leben wollten, dürften diese Meinung weitgehend geteilt haben, auch wenn sie die Natur nur als Metapher für Gottes Schöpferkraft verstanden, nicht als kreative Zwischeninstanz, wie die Schule von Chartres, der sich auch Matthäus weitgehend verpflichtet fühlte. Grundlegend ist hier die Feststellung aus den Glossen zu Platons *Timaios*, angelehnt an dessen antike Übersetzung von Chalcidius (4. Jh. n. Chr.): „Jedes Werk ist entweder das Werk des Schöpfers oder ein Werk der Natur oder eines Künstlers/Handwerkers (*artifex*), der die Natur nachahmt“ (*Glosae super Platonem*, S. 104: *omne opus vel est opus Creatoris vel opus nature vel artificis imitantis naturam*). Die Glossen stammen vermutlich von Wilhelm von Conches (um 1080–1154), einem der richtunggebenden Denker der Schule von Chartres.

SCHÖNHEITSBESCHREIBUNG UND MIMESIS

Die Natur als Handlangerin oder Stellvertreterin Gottes im Schöpfungsprozeß spielt dann auch eine entscheidende Rolle in den literarischen Schönheitsbeschreibungen. Schon Chrétien de Troyes kennt sie in seiner Beschreibung Enides, der Heldin seines ersten Romans *Erec et Enide* (V. 431), der um 1170, also vor der *Ars versificatoria* entstand. Aus dieser bezogen aber gewiß viele der folgenden volkssprachlichen Dichter die „Künstlerin Natur“ (*artifex natura*), die Matthäus in seinen *descriptions* auftreten läßt (z. B. 1,56,1). In ihnen lebt der auch von Wilhelm von Conches formulierte antike Mimesis-Gedanke weiter. Allerdings steht der geforderten getreuen Nachahmung der Natur eine starke Tendenz zur Idealisierung gegenüber, die ihrerseits ebenso auf aristotelische Wurzeln zurückgeht, was dem Mittelalter aber weithin verborgen blieb. Alle von Matthäus gezeichneten Porträts zielen irgendwie auf die Abbildung der Schönheit, der Häßlichkeit, der kriegerischen Mannestugend etc. Das Schönheitsideal, welches sich in der Beschreibung Helenas (*Ars* 1,56) manifestiert, hat Matthäus keinesfalls erfunden, nur gleichsam kodifiziert. Es entspricht dem Geschmack der Zeit und so auch im wesentlichen dem Schema, das uns die gotischen Skulpturen der Zeit zeigen: gerade Schultern, lange schmale Finger, jungfräulich knospende Brüste, schmale Taille, kleine Füße. Die ursprüngliche Farbigekeit ist am heutigen Zustand der Skulpturen meist leider nicht mehr erkennbar. Die Bilder der Maler stimmen allerdings meist mit dem Lehrbuch überein: goldblondes Haar, hohe, helle Stirn, schwarze Augenbrauen, weiße, milchige Haut, blitzende Augen, rosige Wangen, schwellende Lippen, elfenbeinerne Zähne. Das erotische Element kommt bei den geistlichen Sujets der bildenden Kunst kaum, umso mehr dafür bei Matthäus und in der weltlichen Dichtung zur Geltung. Matthäus fügt noch eine eigene Variante der Helena-Beschreibung (1,57) für den *deliciosus auditor*, den „wählerischen, genußfreudigen Zuhörer“, also den Connaisseur, den Feinschmecker, hinzu, deren Höhepunkt das „köstliche Haus der Venus“ ist. Aber auch dieses hat seine ordnungsgemäße Stelle innerhalb einer vorgeschriebenen Reihenfolge der

beschriebenen Körperstellen vom Kopf hinab bis zu den Zehen. Dem räumlichen Mimesisprinzip entspricht dann die Vorschrift der Zeitfolge der Akte der Annäherung des Liebenden an die unworbene Dame: Es „geht der Anblick voraus, es folgen die Begierde, die Annäherung, die Unterredung, die Schmeichelei, zuletzt die gegenseitige Hingabe der beiden“ (4,13 *precedit intuitus, sequitur concupiscentia, accessus, colloquium, blandimentum, ad ultimum votiva duorum congressio*). Das Wichtigste davon hat schon der antike Liebesdichter Ovid vorgegeben, auch schon einige von den mittelalterlichen weiblichen Schönheitsmerkmalen. Fast alle Gesichtszüge der Helena bei Matthäus zeichnet schon der spätantike Dichter Maximianus (4. Jh. n. Chr.). Dabei gilt allezeit: Schönheit ist Voraussetzung der Liebe. Der Hofkapellan Andreas erklärt in seinem Lehrbuch *De amore*, die Liebesleidenschaft gehe „aus dem Anblick und der unmäßigen gedanklichen Beschäftigung mit der Wohlgestalt des anderen Geschlechts“ hervor (1,1,1 *Amor est passio quaedam innata procedens ex visione et immoderata cogitatione formae alterius sexus*). Da neben der Aventüre die Minne der wichtigste Gegenstand der höfischen Romane ist, bot sich hier ständig die Gelegenheit, den genannten Lehren des Matthäus zu folgen. Jedem Romanleser fällt sofort ins Auge, wie eifrig die altfranzösischen und mittelhochdeutschen Dichter diese Gelegenheit genutzt haben.

DER REDESCHMUCK

Mindestens ebenso intensiv folgten dieselben aber zur formalen Ausgestaltung ihrer Werke der Lehre von den Figuren und Tropen. Bei deren Auswahl ist Matthäus von seinen Quellen, namentlich Isidor von Sevilla, abhängig. Von den Figuren führt er vor: das Zeugma (mehrere Substantive abhängig von einem Verb), die Hypozeuxis (jedes Substantiv mit eigenem Verb), Anapher (Wortwiederholung jeweils am Kolonanfang), Epanalepsis (selbes Wort am Anfang und Ende des Satzes), Anadiplose (selbes Wort am Ende und am Anfang zweier aufeinander folgender Sätze), Epizeuxis (unmittelbare Wortwiederholung), Paronomasie (Zusammenstellung ähnlich klingender Wörter), Parhomoion (Alliteration), Schesis onomaton (erweitertes Asyndeton), Homoioteleuton (Folge von am Schluß gleichklingenden Wörtern), Polypoton (Folge von Flexionsformen desselben Wortes), Polysyndeton (Verbindung mehrerer Wörter stets mit Bindewort), Asyndeton (Verbindung mehrerer Wörter ohne Bindewort). Da fehlen wichtige Wortfiguren und Sinnfiguren. Allerdings fügt Matthäus ja noch unter den sogenannten Rhetorischen Farben einige (nur unter lateinischem Namen) hinzu. Davon sind wieder etliche ident mit von Matthäus unter griechischem Namen aufgelisteten Figuren. Teilweise hat Matthäus sie selbst identifiziert (Anapher, Epanalepsis, Paronomasie, Schesis onomaton, Polysyndeton, Asyndeton – Antitheton und Klimax unter den Tropen), teilweise nicht (Epizeuxis, Homoioteleuton, Anadiplose). Die anderen sind tatsächlich zuvor nicht in der *Ars* verzeichnet worden: Definition, Metabasis, Berichtigung, Antiphrasis, Absonderung, Epexegese, Hypophora, Umstellung, Aporie, Aposiopese, Conclusio. Ganz unerwähnt