

Martin Baisch, Jutta Eming (Hg.)

Hybridität und Spiel

Der europäische Liebes- und Abenteuerroman
von der Antike zur Frühen Neuzeit

HA 540.377

Universität Tübingen
Brechtbau-Bibliothek



Akademie Verlag

Gedruckt mit Unterstützung des Interdisziplinären Zentrums „Mittelalter – Renaissance – Frühe Neuzeit“ der Freien Universität Berlin.

Titelbild: Holzschnitt zum Roman *Florio und Biancaffora*, Design: Bill C. Ray
Einbandkonzept: hauser lacour
Einbandgestaltung: pro:design, Berlin

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

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data
A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

© 2013 Akademie Verlag GmbH
www.degruyter.de/akademie
Ein Unternehmen von De Gruyter

Gedruckt in Deutschland

Dieses Papier ist alterungsbeständig nach DIN/ISO 9706.

ISBN 978-3-05-005839-9
eISBN 978-3-05-006496-3

Inhaltsverzeichnis

MARTIN BAISCH (Berlin/Konstanz), JUTTA EMING (Berlin)	
Einleitung	9

Gattung und Reflexion

FRIEDRICH WOLFZETTEL (Frankfurt am Main)	
Ein idyllischer Roman ohne Idylle. Zu <i>Paris et Vienne</i>	27
CHRISTINE PUTZO (Lausanne/Neuchâtel)	
Eine Verlegenheitslösung. Der ‚Minne- und Aventiureroman‘ in der germanistischen Mediävistik	41
LYDIA JONES (Berlin)	
The Residue of History: Quotation Marks and Character Speech in BARTSCH’s Edition of Konrad’s <i>Partonopier und Meliur</i>	71
MARKUS STOCK (Toronto)	
Herkunft und Hybridität: <i>Biopolitics of Lineage</i> in <i>Mai und Beaflor</i>	93
MATTHIAS MEYER (Wien)	
Hintergangene und Hintergeher. Überlegungen zu einer Poetik der Intrige in <i>Mai und Beaflor</i> , <i>Friedrich von Schwaben</i> und <i>Wilhelm von Österreich</i>	113

Inzest und Emotion im Liebes- und Abenteuerroman

NORA HAGEMANN (Berlin)	
Vorgeschichten. Inzestthematik im Liebes- und Abenteuerroman	135
ANDREW JAMES JOHNSTON (Berlin)	
Spatializing Time: The Adventure of Multiple Temporalities in Chaucer’s <i>Man of Law’s Tale</i>	163

ANNETTE GEROK-REITER (Tübingen)

Raumverschaltungen als Erzählprinzip im Minne- und Aventiureroman?

Überlegungen zum *Partonopier* Konrads von Würzburg

1. Raum als Interpretament im Minne- und Aventiureroman

Der ‚Minne- und Aventiureroman‘ stellt als Gattung eine hybride Gemengelage dar.¹ Trotz oder gerade wegen dieser Ausgangssituation hat die Forschung wiederholt Vorschläge gemacht, inwiefern dieses hybride Textkonglomerat bei aller Heterogenität doch zu kategorisieren sei. Hierbei sind vor allem drei Ansätze in Anschlag gebracht worden: der Zugang über die Handlungsstruktur auf der Ebene der *histoire*, die Analyse der Korrelation einzelner Erzählelemente, die die *histoire* ausdifferenzieren, sowie – auf der Ebene der Figuren – die Fokussierung von deren spezifischer Raum- und Zeiterfahrung. Bei allen drei Ansätzen spielt die Kategorie des Raums eine entscheidende Rolle.

¹ In der Forschung herrscht weitgehend Konsens darüber, dass der Terminus ‚Minne- und Aventiureroman‘ als Gattungsbeschreibung lediglich eine „Verlegenheitslösung“ bietet, so KLAUS RIDDER: *Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: Reinfried von Braunschweig, Wilhelm von Österreich, Friedrich von Schwaben*, Berlin/New York 1998 (Q & F 12 [246]), S. 1; vgl. auch ARMIN SCHULZ: *Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik: Willehalm von Orlens – Partonopier und Meliur – Wilhelm von Österreich. Die schöne Magelone*, Berlin 2000 (Philologische Studien und Quellen 161), hier S. 15–19: Subsumiert werde unter diesem Begriff das, was nicht Artus- oder Antikenroman, nicht Heldenepik oder Brautwerbungsepik ist, ein „übriggebliebener Rest, der sich den gängigen Klassifizierungen entzieht“ (S. 16). Die Schwierigkeit erhöht sich dadurch, dass dieser „übriggebliebene Rest“ zugleich an anderen Gattungen deutlich partizipiert. D. h., es werden innerhalb des ‚Minne- und Aventiureromans‘ Gattungselemente des arthurischen Romans, der *Chansons de geste*, der Legende, der Märtenehenerzählung etc. mit neuen Strukturen, Motiven und Erzählsequenzen in einer „Poetik des Hybriden“ (SCHULZ) kombiniert und amalgamiert. In Bezug auf den *Partonopier* spricht insbesondere MATTHIAS MEYER von einer „Gemengelage“; MATTHIAS MEYER: *Wilde Fee und handzammer Herrscher. Ritterliche und herrscherliche Identitätsbildung in Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur*. In: *Die Welt der Feen im Mittelalter. Le monde des Fées dans la culture médiévale*. 2. Tagung auf dem Mont Saint-Michel. 2^{me} congrès au Mont Saint-Michel (Mont Saint-Michel, 31. octobre – 1er novembre 1994). Hrsg. von DANIELLE BUSCHINGER/WOLFGANG SPIEWOK, Greifswald 1994 (Wodan 47), S. 109–124, hier S. 123. Vgl. zur Gattungskonstitution auch die Überlegungen von CHRISTINE PUTZO, in diesem Band S. 41–70.

Der erste Ansatz verweist in Bezug auf die Handlungsstruktur in der Regel auf die Grundkonstellation des hellenistischen Liebesromans: Dieser konstituiert sich über den Dreischritt von Begegnung, Trennung und Wiederbegegnung der Partner,² also über ein Handlungsmuster, das sich exponiert über die Abfolge von Nähe und Distanz im diachronen Erzählverlauf.

Diese Grundkonstellation des hellenistischen Romans hat insbesondere ARMIN SCHULZ in Hinblick auf den mittelalterlichen Minne- und Aventiureroman weiter zu bestimmen versucht. Er geht – repräsentativ für den zweiten Ansatz – von den „relevanten *Haupträumen* der Handlung“ aus,³ dem Herkunftsraum des Protagonisten und dem Zielraum der Herrschaft im Bereich der Partnerin. Diese bilden die zwei grundlegenden semantischen Räume, deren Grenzüberschreitung das Sujet des Minne- und Aventiureromans im LOTMANN'schen Sinne darstelle.⁴ Zugleich jedoch würde dieses Sujet durch weitere „Ereignisse“ und „partikuläre Grenzüberschreitungen“ ausdifferenziert.⁵ Dabei fasst SCHULZ die Ausdifferenzierungen in einer „Reihe von paradigmatisch besetzten Erzählelementen“,⁶ von denen ein Großteil wiederum räumlich markiert ist, etwa:

„E 2: *Räumliche Vermittlung*: Der Held wird durch eine Nachricht oder Aktion, die aus dem Zielbereich stammt, dazu veranlaßt, sich dorthin zu begeben. [...]“ Oder: „E 3: *Ankunft im Zielbereich*: Der Held gelangt in das Land der Dame [...]“. Oder „E 4: *Begegnung mit der Dame*: Der Held begegnet der Dame [...]“.⁷

Neben der „gesellschaftliche[n] Determination“ gehe es auch hier, wie SCHULZ ausdrücklich hervorhebt, „vor allem um die räumliche Organisation des Geschehens“.⁸ Als „Haupträume der Handlung“ werden auf dieser Ebene – zumindest in Bezug auf diejenigen Romane, die nicht von einer bereits legitimierten Eheverbindung ausgehen, sondern als Ausgangspunkt eine heimliche, meist illegitime Liebesbeziehung ansetzen⁹ –

² SCHULZ (Anm. 1), S. 15. Vgl. auch WERNER RÖCKE: Höfische und unhöfische Minne- und Abenteuerromane. In: *Epische Stoffe des Mittelalters*. Hrsg. von VOLKER MERTENS/ULRICH MÜLLER, Stuttgart 1984, S. 395–423, hier S. 397; RIDDER (Anm. 1), S. 4. Paradigmatisch für die spätantike Tradition ist die Erzählstruktur von Heliodors *Aithiopika* aus dem 3./4. Jh.

³ SCHULZ (Anm. 1), S. 46.

⁴ Vgl. dazu: JURIJ LOTMANN: *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993, insbes. Kap. 8.2–8.4 (S. 311–347).

⁵ SCHULZ (Anm. 1), S. 45.

⁶ SCHULZ (Anm. 1), S. 45; SCHULZ erläutert hier auch den Begriff des Erzählelements: Auf der Ebene der *histoire* handelt es sich um „Handlungsbausteine“; sobald man auf eine höhere Abstraktionsebene wechselt, werden diese „Handlungsbausteine“ zu Elementen einer „umfassenden ‚Struktur‘“ (S. 45, Anm. 2).

⁷ SCHULZ (Anm. 1), S. 51.

⁸ SCHULZ (Anm. 1), S. 50.

⁹ SCHULZ (Anm. 1), S. 17. Zu weiteren Untergruppen ebd., S. 17f. Vgl. auch RIDDER (Anm. 1), S. 6f., der vor allem zwischen abenteuerlichen, legendenhaften und empfindsamen Minne- und Aventiureromanen differenziert (mit Forschungsreferat zu den Untergruppen S. 6, Anm. 26). Zum Kriterium der Kinderminne vgl. vor allem DIETRICH HUSCHENBETT: *Partonopier und Meliur* und die Minnedarstellung bei Konrad von Würzburg. In: *JOWG* 5 (1988/89), S. 341–350, hier S. 344.

„Heimlichkeit vs. Öffentlichkeit“ angesehen.¹⁰ Der Raum eines heimlichen und insofern ‚privaten‘ Glücks steht zunächst einem dynastischen Herrschaftsraum mit oft konträren Ansprüchen gegenüber.¹¹

Schließlich – so der dritte Ansatz – ist nach MICHAEL BACHTIN für die Protagonisten des hellenistischen Liebesromans, der in Form des „abenteuerlichen Prüfungsroman[s]“¹² als wichtigster Vorläufer des mittelalterlichen Minne- und Aventiureromans gilt, eine spezifische Zeiterfahrung in Anschlag zu bringen, die mit einer ebenso spezifischen Raumerfahrung einher geht. BACHTIN fasst die Zeit der Trennung des Paares, die Zeit der Prüfungen und Bewährungen, als ‚Abenteuerzeit‘ im Gegensatz zur ‚biographischen Zeit‘.¹³ Ebenso

¹⁰ SCHULZ (Anm. 1), S. 50. Dass sich die „Haupträume“ von ‚Heimlichkeit‘ und ‚Öffentlichkeit‘ nicht mit den zuerst genannten „Haupträumen“ des Herkunfts- und Zielraums decken (S. 46), wird von SCHULZ nicht weiter diskutiert.

¹¹ Vgl. zum Grundkonflikt von Minne und Herrschaft resümierend RIDDER (Anm. 1), S. 23–26. Die Begriffe ‚privat‘ und ‚öffentlich‘ nutze ich im Folgenden mit Vorbehalt; sie müssten, wie bereits SCHULZ (Anm. 1), S. 32, Anm. 20, hervorgehoben hat, historisiert werden. Es bieten sich danach zwei historisch differente Ansätze: ‚Privat‘ ist zunächst als das zu begreifen, was nicht öffentlich ist, vgl. RÜDIGER BRANDT: *Enklaven – Exklaven. Zur literarischen Darstellung von Öffentlichkeit und Nichtöffentlichkeit im Mittelalter. Interpretationen, Motiv- und Terminologiestudien*, München 1993 (Forschungen zur Geschichte der Älteren Deutschen Literatur 15), S. 24. Als das ‚Nicht-Öffentliche‘ ist das ‚Private‘ in der mittelalterlichen Vorstellungswelt vorrangig negativ besetzt. Hieraus resultieren die Deutungen, die das Anfangsstadium der Minne von Partonopier und Meliur als defizient ansehen. Einen zweiten, grundlegenden Zugang bietet die Unterscheidung HANS ULRICH GUMBRECHTS zwischen „*Wer einer ist*“ (‚privat‘)“ und dem „*Was einer ist*“ (‚öffentlich‘)“: HANS ULRICH GUMBRECHT: *Die Identität des Heiligen als Produkt ihrer Infragestellung*. In: *Identität*. Hrsg. von ODO MARQUARD/KARLHEINZ STIERLE, München 1979 (PuH 8), S. 704–708, hier S. 704. Vgl. dazu auch SCHULZ (Anm. 1), S. 73. Dieser Ansatz verdankt sich jedoch bereits dem modernen Identitätsparadigma. Interessant ist demgegenüber zunächst, dass Meliur im *Partonopeu de Blois* die heimliche Liebe zwischen sich und Partonopier *amors privee* (V. 1479ff.) nennt und damit „einen Raum intimer Vertrautheit außerhalb der Gesellschaft“ mit positiver Konnotation meint: INGRID KASTEN: *Vorstellungen und Verstellungen. Zum Problem der Subjektivität im höfischen Roman*. In: *Sô wold ich in fröiden singen*. Festschrift für Anthonius H. Touber zum 65. Geburtstag. Hrsg. von CARLA DAUVEN-VAN-KNIPPENBERG/HELMUT BIRKHAN. In: *ABäG* 43/44 (1995), S. 273–284, hier S. 278f. Entsprechend versteht JUTTA EMING *Heimlichkeit* als „Absonderung“, die jedoch für Meliur einen „hohen Wert“ darstelle: JUTTA EMING: *Geliebte oder Gefährtin? Das Verhältnis von Feenwelt und Abenteuerwelt in Partonopier und Meliur*. In: *BUSCHINGER/SPIEWOK* (Anm. 1), S. 43–58, hier S. 54. Damit experimentiert der *Partonopier* offenbar mit einer Intimitätsvorstellung, die sich zwischen beiden Ansätzen ansiedelt. Auch RIDDER (Anm. 1), S. 23–26, hebt in der Variante von „Minne und Herrschaft“ diesen Aspekt als typuspezifische Konfliktkonstellation hervor.

¹² MICHAEL M. BACHTIN: *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*. Hrsg. von EDWARD KOWALSKI/MICHAEL WEGNER. Aus dem Russischen übers. von Michael Dewey, Frankfurt a. M. 1989 (Fischer Wissenschaft 7418), hier S. 10. Zur Produktivität der BACHTIN'schen Kategorien für die mittelalterliche Literatur vgl. auch INGRID KASTEN: *Bachtin und der höfische Roman*. In: *bickelwort und wildiu maere*. Festschrift für Eberhard Nellmann zum 65. Geburtstag. Hrsg. von DOROTHEE LINDEMANN/BERNDT VOLKMAN/KLAUS-PETER WEGERA, Göppingen 1995, S. 51–70.

¹³ BACHTIN (Anm. 12), insbes. S. 9–38; vgl. auch HANS-JÜRGEN BACHORSKI: *grosse vngelücke und vnsälige widerwertigkeit und doch ein guotes seliges ende*. Narrative Strukturen und ideologische Probleme des Liebes- und Abenteuerromans in Spätmittelalter und Früher Neuzeit. In: *Fremderfahrung*

stehen sich ‚Alltagswelt‘ und ‚Abenteuerwelt‘ gegenüber. KLAUS RIDDER etwa zählt diese Zeit- und Raumgegenüberstellung zu den „gattungshafte[n] Dominanten“ des Minne- und Aventiureromans.¹⁴ Alle drei Ansätze zusammen: Erst im Durchgang durch die Abenteuerwelt kann die illegitime, heimliche Verbindung sich als legitim erweisen, kann die Akzeptanz der Öffentlichkeit erreicht werden und der obligate Dreischritt gelingen.

Die Überführung der illegitimen Verbindung, die dem heimlich-privaten Raum zuzuordnen ist, in die legitimierte Herrschaftsehe, die den dynastischen Ansprüchen im öffentlichen Raum über den Durchgang durch die Abenteuerwelt Genüge leistet, erweist sich von hier aus als zentrales Thema, so der Konsens der Forschung. Minnequalität und Geltungsraum werden dabei in engster Relation gesehen. So sehr die selbstverständliche Engführung von Minnethematik und Raumkriterium und ihre gemeinsame Transformation im Romanverlauf überzeugt, so sehr überdeckt ebendiese Engführung eine grundsätzliche konzeptuelle Unklarheit, die – so meine These – durch eine Fokussierung der zentralen Raumthematik deutlicher als bisher zutage treten kann. Denn vom Raum aspekt aus ist präzisierend zu fragen, worin die Überführung des einen, des illegitimen, privaten Raums der anfänglichen Minne in den anderen, den öffentlichen, legitimen der dynastischen Herrschaftsminne denn, genau besehen, besteht: Geht es um Raumausdehnung, d. h., der ‚private‘ Raum nimmt gleichsam den ‚öffentlichen‘ Raum in Besitz? Geht es um Raumintegration, bei der sich der ‚private‘ Raum in den ‚öffentlichen‘ einordnet? Oder geht es um eine Raumsstitution, bei der der ‚private‘ Raum durch den ‚öffentlichen‘ restlos ersetzt wird? Und was heißt dies wiederum, wenn man die jeweiligen Räume nicht nur mit der Legitimation oder Nicht-Legitimation des Minnepaares verbindet, sondern mit spezifischen Minnequalitäten, die mit der jeweiligen Art des zugestanden Raums korrespondieren. Bleibt etwa mit dem ‚privaten‘ Raum auch etwas von der mit ihm verbundenen spezifischen Minnequalität übrig oder ist dieser erste Raum mitsamt seinem Minnekonzept rein defizitär gekennzeichnet, so dass eine radikale Loslösung von ihm als Notwendigkeit zu sehen ist? Was aber würde dann in „öffentliche Akzeptanz“¹⁵ überführt, wenn das eigentliche Skandalon, der ‚private‘

in Texten des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit. Hrsg. von GÜNTER BERGER/STEPHAN KOHL, Trier 1993 (LIR 7), S. 59–86, hier S. 64–66.

¹⁴ RIDDER (Anm. 1), S. 1 und 5. SCHULZ (Anm. 1) verweist zwar einerseits auf die grundlegende Korrelation zwischen hellenistischem Roman und mittelalterlichem Minne- und Aventiureroman: „Als ‚Abenteuerzeit‘ wäre hier wie dort die Phase der Trennung der Liebenden zu begreifen“ (S. 74). Andererseits hebt er aber ebenso die Divergenzen hervor. So führt er aus, dass der Minne- und Abenteuerroman auch an die Chronotopoi des ‚abenteuerlichen Alltagsromans‘ sowie der ‚antiken Biographie und Autobiographie‘ anknüpfe (S. 32); zudem erläutert er in Bezug auf die Rolle des Zufalls, die Bedeutung öffentlicher Identität sowie die Veränderbarkeit des Helden, dass deutlich andere Schwerpunktsetzungen im Minne- und Aventiureroman vorgenommen würden (S. 31f. und S. 74f.). Was BACHTIN (Anm. 12) in seinem Kapitel „Ritterroman“ (insbes. S. 84–89) verhandelt, den er gattungsmäßig jedoch unspezifisch fasst, weicht von den Vorgaben des hellenistischen Romans vor allem dadurch ab, dass nun die gesamte Handlung durch die „wunderbare Welt, in der die Zeit des Abenteuers herrscht“ (S. 87) geprägt ist.

¹⁵ SCHULZ (Anm. 1), S. 50.

Minneanspruch und sein Raum, gänzlich abundant geworden wäre,¹⁶ wenn das „alte“ Ich „symbolisch getötet“¹⁷ würde?

Der Frage danach, wie die Überführung des ‚privaten‘ Raums in einen Raum der Öffentlichkeit narrativ inszeniert wird und welchen thematischen Gewinn bzw. Verlust ebendiese spezifische Art der Inszenierung mit sich bringt, möchte ich im Folgenden nachgehen – und dies anhand des *Partonopier* Konrads von Würzburg. Denn eben hier erscheint die Frage, wie viel vom ‚privaten‘ Raum und seinem Minneanspruch denn im Prinzip im öffentlichen Raum der Herrschaftsehe noch erhalten bleibt, in besonderer Weise virulent. Dies liegt im Wesentlichen daran, dass der Raum der ‚privaten‘ Minnebindung im *Partonopier* nicht nur durch die topische Heimlichkeit gekennzeichnet ist, sondern auf der Basis der Mahrtenehenerzählungen in der Anderwelt¹⁸ eines Feenreichs situiert wird. Damit wechselt der Protagonist nicht nur, wie sonst üblich, von seinem anfänglichen Herkunftsbereich in einen unter Machtaspekten erweiterten, insgesamt jedoch ähnlichen Herrschaftsraum, sondern es wird ein grundsätzlicher qualitativer Sprung bereits mit dem ersten Schritt des ‚Sich-Begegnens‘ insinuiert. Dieser Sonderstatus sprengt den Topos der ‚Kinderminne‘ und kann daher auch nicht mehr mit Hilfe dieses Topos marginalisiert, d. h. als notwendig defizient¹⁹ oder umgekehrt als naturhaft und deshalb

¹⁶ Dieser Widerspruch zeigt sich selbst bei SCHULZ (Anm. 1), dem die Forschung zum Minne- und Aventiureroman so außerordentlich viel verdankt. So spricht SCHULZ einerseits davon, dass die ‚Krise‘ im Minne- und Aventiureroman überwunden wird, „indem die ‚öffentliche Identität‘ der Helden wiederhergestellt wird und mit der ‚privaten‘ zur Deckung gebracht wird“ (S. 73, entsprechend S. 75), andererseits betont SCHULZ, dass es beim männlichen Protagonisten um ein „rasches *proficere*“ gehe, d. h. um „ein Zurücklassen [...] inadäquater Altersstufen“ (S. 75) und ebendies impliziert: „Das alte Ich wird symbolisch getötet, bevor der Held in einen neuen sozialen Zustand übergehen kann“ (S. 75). Entsprechend heißt es bei MEYER (Anm. 11) einerseits, am Ende sei eine „Balance zwischen Öffentlichkeit und Privatheit, zwischen personaler und rollenspezifischer Identität“ (S. 121) erreicht, andererseits jedoch, man habe es mit einem Weg „aus der Privatheit in die Öffentlichkeit, aus der personalen in eine Rollenidentität zu tun“ (S. 121). Der *Partonopier* werde zu einem „Anti-Feen-Roman mit didaktischem Anspruch“ (S. 124). Demgegenüber betont EMING (Anm. 11) zwar, dass es im *Partonopier* zentral darum ginge, einen Reflexionsraum der Minne für beide Partner zu entwerfen, da jedoch dieser Reflexionsraum im ersten Teil auf der Basis des Feenmärchens nicht möglich sei, das Beziehungsmodell des Feenmärchens eben deshalb „scheitert“ (S. 57), komme es zur Überführung des Beziehungsmodells des Feenmärchens in das des Liebes- und Reiseromans (S. 58).

¹⁷ SCHULZ (Anm. 1), S. 75.

¹⁸ Unter Anderwelt wird hier eine qualitativ jenseits der diesseitigen Welt gelegene Welt, jedoch kein Jenseitsreich im engeren Sinn verstanden: ANNETTE GEROK-REITER: Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica), S. 256f. Zum Vergleich siehe: MAXIMILIAN BENZ/JULIA WEITBRECHT: Die Formierung des Jenseits als Bewegungsraum in Jenseitsreisen der Spätantike und des Mittelalters (*Paulus-Apokalypse, Visio Pauli, Visio Tnugdali*). In: *Mittelaltersches Jahrbuch* 46 (2011), S. 229–243.

¹⁹ Mit unterschiedlichen Argumenten etwa: GISELA WERNER: Studien zu Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*, Bern [u. a.] 1977 (Sprache und Dichtung NF 26), S. 167f.; MICHAEL DALLAPAZZA: *Frou minne wunnebaerer solt*. Höfische Minne, Eheliebe und der neue Held in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*. In: *JOWG* 5 (1988/89), S. 351–359, hier S. 355–358; HUSCHENBETT (Anm. 9), S. 342; ULRICH WYSS: *Partonopier und die ritterliche Mythologie*. In: *JOWG* 5 (1988/1989), S. 361–372, hier S. 365; MEYER (Anm. 1), S. 120; ANNE WAWER: Tabuisierte Liebe.

zu legitimieren²⁰ festgeschrieben werden. Die Begegnung von Meliur und Partonopier wird vielmehr von vornherein durch ihre räumliche Verortung in der Anderwelt qualitativ hypostasiert. Die Leitfrage der folgenden Überlegungen ist daher zum einen, worin die spezifische Qualität des anderweltlichen Raums und seines Positivierungspotentials besteht (Teil 2), zum anderen, ob sich diese spezifische Qualität in den Herrschaftsraum der öffentlichen Anerkennung trotz der Rationalisierungsstrategien, die gerade die Figur Meliur betreffen, hinüberretten lässt (Teil 3 und 4).²¹

2. Die Anderwelt: Der Möglichkeitsraum und sein Anspruch

Meliurs Anderwelt ist durch zwei räumliche Schwerpunkte markiert: die Kemenaten-szene sowie die Turmschau-Episode. Zunächst muss Partonopier seine Alltagswelt in radikaler Weise hinter sich lassen, um in die ‚neue‘ Welt zu gelangen. Indiziert wird das Neue und Andere dieser Welt durch die Negation der vorherigen sozialen Lebensräume. Die Negation äußert sich im Verlust der Herkunftsgesellschaft und des damit verbundenen sozialen Rahmens (Trennung von der königlichen Jagdgesellschaft), im Verlust des kulturellen Zusammenhangs (Herumirren im Wald), im Verlust der personalen Integrität (Angstszenerien). Erst diese *tabula-rasa*-Situation schafft die Leerfläche, um von hier

Mythische Erzählschemata in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur* und im *Friedrich von Schwaben*, Köln u. a. 2000, S. 97.

²⁰ Vgl. hierzu: HUSCHENBETT (Anm. 9), S. 348; DIETER HUSCHENBETT: Ehe statt Minne? Zur Tradition des Minne-Romans in Mittelalter und Neuzeit. In: Spannungen und Konflikte menschlichen Zusammenlebens in der deutschen Literatur des Mittelalters, Bristoler Kolloquium 1993. Hrsg. von KURT GÄRTNER/INGRID KASTEN/FRANK SHAW, Tübingen 1996, S. 189–203, hier S. 192f., Anm. 9.

²¹ Übergreifend verwende ich im Folgenden den Begriff der ‚Lokalität‘ oder – vor allem in standardisierten Zusammensetzungen – den Begriff des ‚Raums‘: ‚Repräsentationsraum‘, ‚Erfahrungsraum‘, ‚Wahrnehmungsraum‘ etc. Kommt es auf eine begriffliche Differenzierung dezidiert an, spreche ich in der folgenden Analyse von ‚Orten‘, wenn es sich um topographische Fixpunkte handelt, d. h. in der Terminologie von UTA STÖRMER-CAYSA: Grundstrukturen mittelalterlicher Erzählungen. Raum und Zeit im höfischen Roman, Berlin, New York 2007, um geographisch kartierte oder konkret indizierte Orte, aber auch fiktional entworfene ‚Merkorte‘ (insbes. S. 43–63, Zitat S. 50), seien dies ‚Konstantinopel‘ oder ‚Schiefeide‘, seien dies eindeutig zentrierte ‚Stellen‘, ein Turm etwa, die Kemenate, der Burghof, das Kampffeld. Von ‚Raum‘ im emphatischen Sinn spreche ich dagegen gemäß der Definition MICHEL DE CERTEAUS: Kunst des Handelns, übers. von Ronald Vouillé, Berlin 1988, S. 218: „Insgesamt ist der Raum ein Ort, mit dem man etwas macht“. Betont wird hier der performative Charakter der räumlichen Struktur, die nicht vorliegt, sondern durch die Handlung und ihre Notwendigkeiten erst entsteht, bis hin zu den „biegsamen Landschaften“ oder „Sproßräumen“, die STÖRMER-CAYSA als Eigenart der Raumgestaltung des mittelhochdeutschen Romans beschrieben hat (insbes. S. 63–75; resümierend: S. 75f.). ‚Ort‘ und ‚Raum‘ sind somit im Sinn einer differenzierenden Begrifflichkeit kategorial geschieden, dennoch gibt es in der narrativen Entfaltung zahlreiche Interferenzen: Orte können Ausgangspunkt oder Bestandteil einer Raumdarstellung sein, Räume können sich in Orte verwandeln. Entscheidend ist die jeweilige narrative Konzeption und Funktion der Lokalisierungsbeschreibung, die sowohl in eine Ortsbeschreibung als auch in eine Raumbeschreibung münden kann.

aus den neuen Erfahrungsanspruch der Anderwelt konstituieren zu können.²² Dies muss hervorgehoben werden, da Meliurs Welt sich aufgrund ihrer örtlichen Markierungen keineswegs kategorial von der Alltagswelt unterscheidet: Auch in ihr gibt es einen Strand, eine Stadt mit Gassen und Häusern, eine Burg: Orte, die zwar durch Einsamkeit ebenso wie durch ihre Pracht befremden und als Befremdendes faszinieren, letztlich jedoch zum Beschreibungsrepertoire höfischen Lebensraums gehören. Dass Partonopier in einen neuen und andersartigen Erfahrungsraum gerät, wird somit primär durch Partonopiers Fort-Bewegung aus seinem vertrauten Kontext markiert, d. h. durch eine Technik der Konturierung des Neuen qua Negation des Vorausgegangenen.

Fortgesetzt und gesteigert findet sich die Technik der Raumkonstitution durch Negation in der Begegnungsszene mit Meliur. Zwar arbeitet der Text zunächst mit örtlichen Hinweisen: das Schloss, das Speisezimmer mit Tisch und Stuhl, ein Kamin, die Kemenate mit Bett, Schemel und Phönixteppich. Die lokale Verortung beginnt jedoch spätestens in dem Moment zu diffundieren, als die Kerzen aus der Kemenate verschwinden. Denn parallel zum Geschehen auf der Ebene der *histoire* verschwindet auch ein auktorialer Erzähler, der trotz Dunkelheit die Lokalität beschreiben könnte. Vielmehr bleiben von nun an alle visuellen Hinweise zur lokalen Konstituierung ausgespart, was zugleich die Möglichkeit höfischer Raumrepräsentation, die vorrangig über visuelle Attribute erfolgt, unterminiert; und dies schließt mit ein, dass auch – als letzter Baustein auf dem Weg der Negation höfischer Repräsentation – das Kriterium der Schönheit als Identitätsmerkmal des adligen höfischen Körpers²³ auf Figurenebene ‚ausgeschaltet‘ wird.²⁴ Was entsteht, ist ein örtlich konturloser Raum, der stattdessen über die sinnliche Erfahrung des Zuhörenden und Zu-Ertastenden seine spezifische Dimension erhält. Während die visuell markierte Lokalität – insbesondere höfischer Repräsentation – sich im Gegenüber von wahrnehmendem Subjekt und wahrzunehmendem Objekt im Ansatz intentional-urteilend konstituiert, scheint es nun um ein Fluidum rein sinnlicher Wechselwahrnehmungen zu gehen, deren primäres Medium bezeichnenderweise der Gehörsinn ist, der gleichsam wahllos perzipiert, nicht – wie das Auge – selektiv fokussiert.

So hört Partonopier Meliur zunächst kommen, es entwickelt sich im Folgenden als erste Kontaktaufnahme im Dunkeln ein heftiges Streitgespräch, dieses mündet in Schweigen, Seufzen und schließlich in ein neues ‚Hören‘, das Sprache nicht nach dem Inhalt, sondern nach seiner Klangqualität wahrnimmt und von hier aus zur Reflexion stimuliert:

²² Dazu ausführlich GEROK-REITER (Anm. 18), S. 256–274; zur Bedeutung der Angst für Partonopier: ANNETTE GEROK-REITER: Die Angst des Helden und die Angst des Hörers. Stationen einer Umbewertung in mittelhochdeutscher Literatur. In: Angst und Schrecken im Mittelalter. Ursachen, Funktionen, Bewältigungsstrategien in interdisziplinärer Sicht. Hrsg. von ANNETTE GEROK-REITER/SABINE OBERMEIER, Berlin 2007 (Zeitschrift des Mediävistenverbandes 12), S. 127–143, hier S. 139–142.

²³ Zum ‚höfischen Körper‘, insbes. zu dessen Ideologie in Bezug auf *varwe*, *glanz* und *gebaerde* vgl. ARMIN SCHULZ: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2008 (MTU 135), insbes. Kap. III.4, S. 236–254.

²⁴ GEROK-REITER (Anm. 18), S. 268f. Auf diese Transformation des Sichtbaren könnte eventuell auch das Detail des Teppichs, den ein Phönixmotiv zierte, verweisen. Für die Diskussion über diesen Punkt danke ich Corinna Sauter.

swie vaste ir zürnet wider mich,
 sô dunket iuwer sprâche doch
 mîn herze unmâzen sîeze noch,
 wan si nâch wunsche erhillet:
 si dænet unde schillet
 durch daz ôre in den gedanc
 vil baz denn aller harpfen klanc,
 den Orfêus brâhte fîr.²⁵
 (V. 1598–1605)

Wie sehr Ihr auch Euren Zorn gegen mich richtet,
 so scheint meinem Herzen doch
 Eure Sprache ungeheuer süß,
 denn sie erklingt in vollkommener Weise:
 Sie tönt und schallt
 durch das Ohr in die Gedanken hinein,
 weit besser als aller Harfenklang,
 den Orpheus hervorbrachte.

Was sich hier zeigt, ist über die Ausschaltung visueller Ortsmarkierungen, ja schließlich sogar über die Ausschaltung von rational zu erfassender Semantik ein beweglicher Raum des Spürens und Hörens, ein Raum, der sich allein über erotisch-taktile Attraktion und akustische Klangsignale *unmâzen sîeze* aufspannt, ein Raum, der somit nur über die nicht visuellen und d. h. nicht objektivierbaren Erfahrungsreize der Protagonisten entsteht und umgekehrt die Protagonisten auf nichts als ihre personale Erfahrung jenseits höfischen Interpretaments zurückwirft.²⁶ Dieser Raum, der kein zielgerichtetes, intentionales Sehen mehr erlaubt, ist gleichwohl ein Raum des Erkennens:

mîn ouge daz erkante iuch nie
 noch lîhte niemer mê getuot,
 und weiz ich doch wol, daz ir guot
 und ûz erwelt nâch wunsche sît.
 (V. 1616–1619)

Mein Auge hat Euch noch nie gesehen
 und wird dies vielleicht auch niemals,
 dennoch weiß ich genau, dass Ihr so edel
 und vollkommen seid, wie man es sich nur wünschen kann.

Damit aber erscheint dieser anderweltliche Begegnungsraum als der Raum einer – in Bezug auf die bisherige höfische Minnediskussion – neuen Möglichkeit personalen

²⁵ Zitate nach: KONRAD VON WÜRZBURG: *Partonopier und Meliur*. Aus dem Nachlasse von FRANZ PFEIFFER hrsg. von KARL BARTSCH. Mit einem Nachwort von RAINER GRUENTER in Verbindung mit BRUNO JÖHNK/RAIMUND KEMPER/HANS-CHRISTIAN WUNDERLICH, Berlin 1970 (Deutsche Neudrucke, Reihe: Texte des Mittelalters) [Reprint der Ausgabe Wien 1871].

²⁶ Vgl. KASTEN (Anm. 11), S. 279: „Konrad scheint an eine von nichts Äußerem abhängige, aus dem Herzen kommende Liebe zu denken, die ihren Gegenstand allein mit Worten, mit der Imagination, mit dem Gefühl und mit der Kommunikation der Körper zu erfassen vermag“.

Wählens, Empfindens und Erkennens, so bereits INGRID KASTEN,²⁷ der Möglichkeit eines intimen, gleichsam ‚nackten‘ Bezugs *jenseits* der bisherigen höfisch-repräsentativen Deutungs- und Beurteilungskriterien. Dieser neue Erfahrungsraum ist mehr als eine Utopie, da ein nachvollziehbarer Initiationsweg in ihn hineinführt. Er ist weniger als eine fiktional gesetzte Realität,²⁸ insofern sein Realitätsstatus im ‚Als-ob-Bereich‘ der *wilde[n] feine* (V. 640) aufgehoben bleibt.²⁹ Im Sinn dieses ‚Dazwischen‘ ist der neue personale Erfahrungsraum ein *imaginaire*, dessen Anspruch in der Narration erst einzuholen ist.

Konträr dazu erscheint auf den ersten Blick das zweite markante Raumszenarium der Anderwelt, die sogenannte ‚Turmschau-Episode‘, inszeniert.³⁰ Tagsüber verlässt Partonopier zum Zeitvertreib den *palas*. Er gelangt bis zum begrenzenden Tor, bei dem ein Turm emporragt. Nach und nach entdeckt Partonopier vier nah beieinander stehende Türme, die jeweils einen anderen Ausblick ins Land Meliurs gewähren. Zentral ist somit nun gerade das Sehen – und dies in intentionaler Ausrichtung: Mit wachsender Begeisterung besteigt Partonopier einen Turm nach dem anderen, um Ausschau zu halten: *durch schouwen kêrte er unde gie/mit willen ûf den turn zehant* (V. 2282f.; „um Ausschau zu halten, wandte er sich dorthin und bestieg sogleich entschlossen den Turm“). *schouwen, sehen, kiesen, ougenweide, ougen blicke* sind die Leitwörter der folgenden Szenerie:³¹

²⁷ Zum Motiv der eigenwilligen Wahl vgl. KASTEN (Anm. 11), S. 275–278. KASTEN hebt hervor, dass „die freie Wahl des Ehepartners“ der „narrative Kern“ sei, „aus dem sich das zentrale Konfliktfeld des Romans speist“ (S. 275f.). Dabei werde „Subjektivität als Möglichkeit und als Problem“ reflektiert (S. 276). Zu Recht weist KASTEN im Folgenden darauf hin, dass mit dem Tabubruch „das Modell der subjektiv begründeten Partnerwahl desavouiert“ werde, eben deshalb Partonopiers Vergehen keine bloße Normverletzung darstelle, sondern „Liebesverrat“ sei (S. 281).

²⁸ Zu denken wäre auch an eine Heterotopie im Sinn MICHEL FOUCAULTS: *Andere Räume*. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Essays. Hrsg. von KARLHEINZ BARCK u. a., Leipzig ²1991 (Reclam-Bibliothek 1352), S. 34–46, zur Definition S. 38f.: Unter den „Räume[n]“, die mit allen anderen in Verbindung stehen und dennoch allen anderen Plazierungen widersprechen“, versteht FOUCAULT zum einen Utopien, zum anderen Heterotopien. Utopien sind „Plazierungen ohne wirklichen Ort“, insofern „unwirkliche Räume“. Heterotopien sind dagegen „wirkliche Orte“, allerdings wirkliche „Orte außerhalb aller Orte“. Als „wirkliche Orte“ sind sie „in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet“, als „Orte außerhalb aller Orte“ bilden sie zugleich „Gegenplazierungen oder Widerlager [...], in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“.

²⁹ Zum Status des ‚Als-ob‘: SCHULZ (Anm. 1), S. 90–92.

³⁰ Zur Turmschau-Episode vgl. RAINER GRUENTER: *Zum Problem der Landschaftsdarstellung im höfischen Versroman*. In: *Euphorion* 56 (1962), S. 248–278, hier S. 268–273; sowie JAN STRÜMPPEL: „der walt ist aller wîrme vol“. Zur Funktionalität der Darstellung von Natur- und Landschaftselementen in *Partonopier und Meliur* von Konrad von Würzburg. In: *Wirkendes Wort* 3 (1992), S. 377–388, hier S. 383–386.

³¹ RÜDIGER BRANDT: *Konrad von Würzburg, Darmstadt 1987* (Erträge der Forschung 249), S. 172, sieht im *Partonopier* eine „selbstwerthaft-ästhetische Schau“ (S. 62) realisiert, GRUENTER (Anm. 30), S. 268, in der Turmschau-Episode eine „Ausschau *um des Schauens willen*“. Insofern im *Partonopier* „dem eigentlichen Turmschau-Topos, also dem Ausschauhhalten um der Orientierung willen“ nicht, wie STRÜMPPEL (Anm. 30), S. 377, hervorgehoben hat, Genüge geleistet und das Gesehene auch nicht vom Blick her fokussiert wird, sondern es eher dem Blick begegnet, ist dem zuzustimmen.

Über den Wald hinweg sieht Partonopier vom ersten Turm aus bis nach Alexandrien am Meer, sieht Schiffe kommen, beladen mit reichen Handelsgütern, die am Strand abgeladen werden:

*aldâ begunde er schouwen
von wegen und von ouwen
ein wunder bî dem mer hin abe.
(V. 2287–2289)*

Da sah er hinunter und erblickte
neben dem Meer ein Wunder
an Wegen und Auen.

Vom nächsten Turm aus sieht er einen überaus fruchtbaren Garten:

*von edelen wurzegarten,
von boumen und von wînreben
wart sînen ougen dâ gegeben
rîlichiu weide mit genuht.
(V. 2316–2319)*

An bezaubernden Obstgärten,
an Bäumen und Weinreben
bot sich seinem Blick dort
eine erquickende Augenweide in aller Fülle.

Vom dritten Turm aus richtet er seinen Blick auf Kornfelder, wie er sie noch nie gesehen hat:

*dô spürte er unde kôs ein velt,
dâ daz beste korngelt
lac ûfe, daz man ie gewan.
(V. 2341–2343)*

Da nahm er – seinem Blick folgend – ein Feld wahr,
das mit dem besten Kornertrag ausgestattet war,
den man je gewinnen konnte.

Vom vierten Turm aus erspäht Partonopier schließlich Wälder und Wiesen, voller Hirsche, Rebhühner, Fasanen und Eber, die in Hülle und Fülle zur Jagd einladen:

*sô wünnlich riviere
von holze noch von heide,
von wazzer noch von weide*

Dennoch geht es insgesamt um keine Landschaftsdarstellung um ihrer selbst willen. Wie STRÜMPPEL (Anm. 30), S. 377 und S. 385, gezeigt hat, bündeln sich in der Turmschau-Episode die gesamten Landschaftsmotive der vorherigen Darstellung, jedoch – so wäre hinzuzufügen – nun in positiver Form. Genau dadurch erweisen sie sich für den künftigen Herrscher von Schiefdeire als Versprechen: Was Partonopier sieht, ist idealiter sein künftiges Herrschaftsgebiet.

*wart beschouwet noch bekant,
sô die Partonopier dâ vant
mit sînen ougen blicken snel.
(V. 2380–2385)*

Solch eine wunderbare Gegend
– an Wald und Heide,
an Wasser und Weide – wie diejenige,
die sich dort Partonopiers
begierigen Blicken erschloss,
wurde niemals zuvor gesehen noch bekannt.

Zugleich bleibt die Szenerie durch einzelne lokale Attribute örtlich markiert: Nicht nur die Türme, nicht zu weit vom *palas* entfernt (V. 2275), und die Begrenzung des Tores markieren einen umgrenzten Raum, auch der Blick verliert sich nicht im Grenzenlosen. Meer und Schiffe, kultivierte Gärten, reich tragende Felder, Jagdland voller Wild bieten sich dem Blick als *ougen weide* (V. 2307).

Trotz der unterschiedlichen Wertigkeit des Sehens und des Raumarrangements dominiert jedoch – auf den zweiten Blick – die Analogie zur Kemenatenszene: Durch die paradiesische Überhöhung und die Symbolik der vier Perspektiven wird deutlich, dass es sich auch hier um das *imaginaire* einer vollendeten Möglichkeit handelt. D. h., wie die Kemenatenszene einen vollendeten personalen Erfahrungsraum wiedergibt, so öffnet sich hier ein vollendeter Kultur- und Herrschaftsraum.³² Was Partonopier erblickt, ist nichts anderes als ein irdisches Kulturparadies:

*wart ie kein irdisch paradîs
in den rîchen anderswâ,
sô wart von im ouch einez dâ
beschouwet, als ich hære jehen.
(V. 2330–2333)*

Mag es auch in den Reichen andernorts nirgends
je ein irdisches Paradies gegeben haben,
so wurde von ihm doch ebendort
eines geschaut, wie ich erzählen höre.

Durch das distanzierende *als ich hære jehen* (V. 2333) lässt der Erzähler auch hier offen, ob dieser vollendete Kultur- und Herrschaftsraum wirklich existiert oder ob ihm nur der Status des ‚Als-ob-Reiches‘ der *wilden feine* zukommt.³³ Entscheidend ist, dass beide

³² Zu Recht hebt STRÜMPPEL (Anm. 30) hervor, dass es sich eben nicht um eine Naturdarstellung handle, sondern um einen „gegliederte[n] Kulturraum“ (S. 384), einen „vom Menschen dominierten und auf ihn ausgerichteten Ort“ (S. 386).

³³ Die Erzählung legt sich nicht fest: Einerseits schildert Meliur an späterer Stelle (V. 8096ff.), dass sie vor ihrem Vater mit *zoubers wîzen* (V. 8106; „mit Zauberkennnissen“) ganze Landschaften mit seltenen Tieren und sogar kämpfenden Rittern habe entstehen lassen: *mit listen ich in sô betrouc, / daz in des dûhte, ez wære wâr/swaz ich dâ stille und offenbâr / der lûgelichen dinge treip* (V. 8130–8133; „mit Zauberkünsten täuschte ich ihn so, dass er meinte, das, was ich da heimlich und öffentlich an

Wahrnehmungsmöglichkeiten als komplementäres Pendant der Anderwelt angelegt sind: Richtet sich die eine Möglichkeit auf den personalen, so die andere auf den öffentlichen Bereich; erweist sich die erste als Raum teilnehmender Erfahrung, die das Sehen auspart, so die andere als Schau, bei der umgekehrt die Teilnahme verwehrt bleibt. Die Anderwelt bleibt somit nicht auf den personalen Erfahrungsraum reduziert. Erst die komplementären Ergänzungen von ‚intim-personalem‘ und ‚öffentlichem‘ Raum, d. h. erst beide Wahrnehmungsmöglichkeiten zusammen, ergeben die Vollendung der Anderwelt, charakterisieren das Andersartige als höchste Möglichkeit, als *paradis*.

Doch eben diese höchste Möglichkeit ist labil: Sie *braucht* die komplementäre Wahrnehmungsmöglichkeit und sie ist, situiert zwischen Utopie und Realität, Versprechen und prekäre Aufgabe in einem. Konsequenter wiederholt Meliur nach der Deutung der Kulturschau als paradiesischem (Herrschafts-)Raum, der durch die Verbindung mit ihr auch Partonopier zusteht, ihr Sichttabu. Als dieses gebrochen wird, scheint denn auch nicht nur der personale Bezug aufgehoben, es scheint sich auch die kulturelle Qualität des anderweltlichen Herrschaftsraums Meliurs radikal zu ändern: Die Anderwelt geht als *imaginaire* eines personalen wie kulturellen Paradieses zunächst verloren. Nur Restposten lassen sich noch erkennen. Aber eben diese formieren subtil den weiteren Gang der Handlung.

3. Die höfische Welt: Rückkehr in den Repräsentationsraum

Auch hier sollen zwei Szenen im Zentrum stehen, die beiden entscheidenden Wiederbegegnungsszenen. Erste Szene: Nachdem Meliur Partonopier verstoßen hat, kehrt dieser in seine Alltagswelt, seine von der Mutter dominierte Heimat, zurück, spricht nicht, isst nicht, zieht sich schließlich im Wald zurück, verkommt. Dort findet ihn Irekel, die Schwester Meliurs. Sie pflegt ihn, gibt ihm neuen Lebensmut. Schließlich schleust sie ihn incognito am Hof ihrer Schwester ein, damit er – zusammen mit 100 anderen Knappen – die Schwertleite erhält, die er nur von Meliur empfangen möchte. Gemäß des öffentlichen Repräsentationsraums der Schwertleite ist die Raumregie für den Aufzug der Knappen genau festgelegt (V. 12374ff.), die Knappen werden zudem begleitet von *manic ander man* (V. 12399) und sie sind prächtig ausgestattet mit Rüstung und aufgesetztem Helm. Die Funktionalität der Schwertleite, die unübersichtliche Menge sowie die Anonymität durch die Bedeckung der Rüstung unterstützen den repräsentativen Auftritt, in dem Partonopier als Person bewusst zu verschwinden versucht:

*Si kâmen dar gemeine
für die frouwen reine
mit grôzer samenunge.
(V. 12521–12523)*

Gaukeleien trieb, wäre wahr“). Andererseits heißt es mit Bezug auf Partonopier nur, sie habe ihn vor den anderen Bewohnern ‚unsichtbar‘ gemacht (V. 8139–8143). Vgl. auch SCHULZ (Anm. 1), S. 110f., Anm. 80.

Sie traten alle gemeinsam
vor die edle Herrin
in einer großer Schar.

Auch Meliur übernimmt in diesem offiziellen Setting ihre spezifische Repräsentationsrolle: Kostbar gekleidet und geschmückt empfängt sie die Knappen. In 100 Versen detaillierter Beschreibung holt der Erzähler gleichsam nach, was er bisher ausgespart hatte: Entworfen wird Meliurs Auftritt als Fest für die Augen, als Fest der Sichtbarkeit. Erzählt wird darauf die Reaktion Partonopiers, die nun konsequent gerade durch deutliche Intentionalität und eine spezifische Zurichtung des Blicks gekennzeichnet ist:

*Partonopier der junge
begunde durch si dringen
und dar nâch balde ringen,
daz er ze vorderst wære
und im diu wunnebære,
sîn âmie, würde kunt,
alsô daz er si bî der stunt
möhte sehen deste baz.
(V. 12524–12531)*

Der junge Partonopier
begann durch sie hindurchzudringen
und sich kühn darum zu bemühen,
dass er ganz vorne wäre,
um die Wunderbare,
seine amie, wahrnehmen zu können,
so dass er sie nun
noch besser zu sehen vermöchte.

Konnte zuvor nur sie ihn sehen, kehrt sich dies nun um, pointiert durch Partonopiers voyeuristischen Blick aus dem Visier der Rüstung. Die Beschreibungsdetails werden topisch aufgerufen, aber nicht als allgemeine Schilderung, sondern vielmehr fokalisiert als Versatzstücke der Wahrnehmung Partonopiers, als Resultat *seiner* Blickbewegung:

*er stuont gewâpent an der stete
und sach si durch die barbel.
ir stirne, ir ougen unde ir kel,
ir nase, ir munt, ir tinne,
ir wangen unde ir kinne,
ir hende, ir arme, ir brüstelîn,
daz alles gap sô reinen schîn,
daz er vil kûme sich enthielt,
daz im daz herze niht enspielt [...]
(V. 12560–12568)*

Ebendort stand er in Waffen
und erspähte sie durch sein Visier.

Ihre Stirn, ihre Augen und ihre Kehle,
ihre Nase, ihr Mund, ihre Schläfen,
ihre Wangen und ihr Kinn,
ihre Hände, ihre Arme, ihre kleinen Brüste,
das alles zeigte sich so anmutig,
dass er kaum dagegen ankam,
dass ihm das Herz nicht entzwei brach [...]

Entworfen ist damit ein Raum der Begegnung, der offensichtlich in genauem Kontrast zur ersten Begegnung inszeniert ist: Statt des Raums der Heimlichkeit geht es nun um einen Raum der Öffentlichkeit, statt um die Dunkelheit des Nicht-Gesehen-Werdens Meliurs um ihren glanzvollen repräsentativen Auftritt, der sich nur im Gesehen-Werden erfüllen kann, statt um die symbolische wie konkrete Nacktheit des Protagonisten um sein Verschwinden hinter der Rüstung, statt um sein Nicht-Sehen-Können um die intentional-fokussierende Ausrichtung seines Blicks. Damit beginnt Partonopiers Bewährungsweg als Weg, bei dem sich der Protagonist den standardisierten höfischen Verhaltensregeln und Zeremonien innerhalb des öffentlichen Raums der Repräsentation anpasst, sich zunächst auch die männliche Dominanz des Blicks wiederherstellt, vor allem aber der vorherige offene Möglichkeitsraum personaler Erfahrung im inszenierten Kontrast der Blickführung negiert, ja widerrufen scheint.

Doch ganz geht die Inszenierung im Kontrast zur Kemenatenszene nicht auf: Denn indem nicht die Wahrnehmung aller, sondern allein die Wahrnehmung Partonopiers beschrieben wird, diese sich aber ausschließlich auf Meliur richtet, entsteht innerhalb der Öffentlichkeit gleichsam ein abgekapselter zweiter Wahrnehmungsraum, der nur für Meliur und Partonopier zugänglich ist und sich als Raum ihres intimen Wissens – gebunden an die anderweltliche Qualität ihrer ersten Erfahrung – erweist. Während es ausdrücklich von Partonopiers Verschwinden in der Menge der Knappen heißt: *ein mensche wart des niht gewar, / daz er gemischet drunder was* (V. 12416f.; „kein Mensch wurde dessen gewahr, dass er darunter gemischt war“), wird mit Bezug auf Meliur, die hier auffallend direkt als *feine* (V. 12506) bezeichnet wird, die intime Wahrnehmungsperspektive reziprok zu Partonopier eingeschaltet:

*si nam sîn tougenlichen war
mêr danne ir hovediete;
wan dô der sîeze kniete
vor dem erwelten wîbe,
dô was er an dem lîbe
sô rehte wunnebære,
daz si des dûhte, er wære
Partonopiere gar gelîch.
(V. 12586–12593)*

Sie betrachtete ihn heimlich –
mehr als ihre Hofgesellschaft es tat;
denn als der Bezaubernde

vor der auserwählten Frau kniete,
da war er so ganz
und gar wohlgestaltet,
dass es ihr schien, er wäre
Partonopier vollkommen gleich.

Unterstützt wird der Raum des intimen Wissens umeinander durch die Reminiszenzen der Erinnerung, die den gegenwärtigen Repräsentationsakt immer wieder durchsetzen, das distanzierte Sehen in ein schmerzhaftes Spüren transponieren:

*ir schæne durch sîn herze sneit
des mâles und der stunde.
sîn altiu minnewunde
erniuwet unde erfrischet wart
durch die keiserlichen art,
die sîn ouge spürte an ir.³⁴
(V. 12536–12541)*

Ihre Schönheit zerschnitt ihm diesmal
sogleich das Herz.
Seine alte Minnewunde
wurde erneuert und aufgerissen,
weil sie, wie sein Blick auf sie bestätigte,
wie eine Kaiserin war.

Und dieser Schmerz nimmt Züge jener Unbedingtheit an, die die Minne im repräsentationslosen Raum der ersten Begegnung auszeichnete. So schwinden Partonopier nicht nur – topisch – die Sinne, es „zerspringt“ ihm fast das Herz (vgl. V. 12567f.), während es von Meliur heißt:

*si wart an sîner zûhte rîch
ermant dô sînes bildes,
dar umbe ir niht sô wildes
wart sô frôuden rîcher sîn.³⁵
(V. 12594–12597)*

Da wurde sie durch sein überaus edles
Verhalten an ihn erinnert,
wodurch ihr nichts so Fremdartiges
wie Freude in den Sinn kam.

³⁴ Vgl. auch V. 12554ff., 12570ff.; entsprechend Meliur: V. 12594f. (siehe unten), 12614f.

³⁵ Die genaue Übersetzung von V. 12596f. erweist sich als schwierig: Der Genitiv *wildes* ist durch *niht* provoziert, während das *sô* des Vergleichs einen Nominativ erwarten lässt. Die Konstruktionen überlagern sich. Möglich wäre auch, wie BURGHART WACHINGER vorschlägt: „Darum wurde ihr nichts an Befremdlichem so befremdlich wie eine freudige Verfassung.“ Für die Diskussion der Übersetzung, insbesondere an dieser Stelle, danke ich UTA STÖRMER-CAYSA und BURGHART WACHINGER.

Dass das für den *Partonopier* insgesamt zentrale Wort *wilde* den zuvor eingespielten Begriff der *feine* (V. 12506) subtil komplementiert, dürfte es noch plausibler machen, dass hier jener unbegrenzte, konturlose Raum der Minne aufgerufen ist, der den ersten, den vollendeten Möglichkeitsraum der personalen Minne der *wilden fine* (V. 640) ausmachte.

Der Raum der ersten Wiederbegegnungsszene erscheint somit durch eine gedoppelte Wahrnehmungsperspektive geprägt: Im Arrangement der öffentlichen Szenerie und der Fokalisierung der *grôze[n] samenunge* (V. 12523) erfolgt die Schwertleite nach den Handlungs- und Blickregeln des höfisch-visuell organisierten Zeremoniells; in der Fokalisierung der Protagonisten etabliert sich jedoch ein zweiter Wahrnehmungsraum, der die Visualität durch Erinnerungsbilder anreichert und zugleich in überwältigenden Schmerz überführt: Das Auge sieht nicht (nur), das *ouge spürt* (V. 12541). Trotz der kontrastiven Inszenierung bleiben somit Reminiszenzen an den intimen Raum der ersten Begegnung erhalten, auch wenn dieser nun nicht mehr als zum Greifen naher, sondern lediglich als erinnertes und an der Grenze zum endgültigen Verlust angesiedelter Raum in Erscheinung tritt. Ebendiese Reminiszenzen halten in ihrer spezifischen narrativen ‚Verschaltung‘³⁶ mit dem öffentlichen Raum – strukturell gesehen – auch die Raumkomplementarität von öffentlichem und privatem Raum der Anderwelt präsent, wenngleich nunmehr in einer deutlich asymmetrischen Konstellation.

Zweite Wiederbegegnungsszene, etwa 3000 Verse später: Auf Drängen der Berater und Gefolgsleute Meliurs soll ein Turnier darüber entscheiden, wer für Meliur als Ehemann in Frage kommt. Diese Abmachung folgt dem für den höfischen Roman insgesamt gültigen Schema: Der Beste erhält die Schönste. Meliur wird damit als öffentlicher Kampfpriest ausgesetzt. Von der anfänglichen, auffallend eigenständigen Gattenwahl³⁷ und dem mit ihr verbundenen intimen Raum scheint nichts mehr vorhanden. Gegenläufig dazu hat sich Meliur jedoch inzwischen ihre Minne zu Partonopier eingestanden. Sie erfährt im Verlauf des zweiten Kampftages zudem, dass Partonopier beim Turnier anwesend ist, kenntlich an einer weißen Rüstung mit weißem Schild. Ihren Gefolgsleuten ist die Identität des ‚weißen Ritters‘ dagegen zu diesem Zeitpunkt nicht bekannt. Durch die unterschiedliche Fokalisierung sind damit wieder zwei disparate Wahrnehmungsperspektiven anberaumt, die in ihrer Unterschiedlichkeit konsequent durchgespielt werden.

Zunächst erscheint die Bühne der Repräsentation gegenüber dem szenischen Arrangement der Schwertleite deutlich erweitert: Die wichtigsten Vertreter der ritterlichen Welt

³⁶ Zum Begriff der ‚Raumverschaltung‘ vgl. ausführlich und anregend: MATTHIAS DÄUMER: Stimme im Raum und Bühne im Kopf. Über das performative Potenzial der höfischen Artusromane, Bielefeld 2012 (Mainzer Historische Kulturwissenschaften 9), Kapitel 4.1 („Raumverschaltung“), S. 317ff. Däumer nutzt und entfaltet den Begriff vor allem zur Beschreibung des Vorgangs, in dem die performativen Handlungen (bzw. der Raum der Aufführung) mit den Handlungen der Figur (bzw. dem Raum des fiktiven Geschehens) durch einen Rezitator in Einklang gebracht werden. Dagegen zielt der Begriff im oben genannten Kontext auf die inszenierte Verfügung von öffentlichem und privatem Raum allein auf der Ebene des fiktiven Geschehens.

³⁷ Vgl. KASTEN (Anm. 11), S. 275–278.

des Westens sowie des Ostens sind vor Ort.³⁸ Zugleich wird der öffentliche Beurteilungsraum als öffentlicher Schauraum ausgestellt. Das Turnierfeld ist ein klar abgesteckter *plân* zwischen Stadt und Meer (V. 12326ff.), die hochrangigen Berater sowie Meliur nehmen auf einer Tribüne am Rand Platz. Die Beurteilung dessen, was öffentlich zu sehen ist, definiert – in genauer Umkehr zum Anfang – das entscheidende Kriterium.

Diese Eindeutigkeit des öffentlichen Schauraums wird nun jedoch wiederum durch die differenzierende Dramaturgie der Szene, direkt nachdem Meliur erfahren hat, dass Partonopier anwesend ist, unterlaufen: So versieht die Szenenregie das nun folgende zentrale Segment des zweiten, öffentlichen Turnierkampftages (V. 15036–15262) narrativ mit einem doppelten Rahmen. Einleitend erfolgt zunächst Meliurs Bekenntnis gegenüber Irekel, Partonopier immer noch und über alles zu lieben, ein Bekenntnis, das den personalen Raum der Liebenden und den mit ihm verbundenen Anspruch unmittelbar aufruft. Anschließend nimmt Meliur auf der Tribüne bei den Königen Platz. Cursanz und Clârîn, die beiden herausragenden Berater, geben dort in ihrem ausführlich geschilderten Gespräch die öffentliche Perspektive wieder. Nach dem Ende des Turniers lässt sich dieselbe narrative Abfolge im Spiegelverhältnis erkennen. Zunächst geben die beiden Könige ihr Urteil ab, dann greift Meliur, vorsichtig einlenkend, ein, argumentiert dabei offensichtlich von ihrer personalen Erfahrung her.

Die Parallelisierung von ‚öffentlicher‘ und ‚heimlicher‘ Beurteilungsperspektive erscheint damit stringent gesetzt und bestimmt denn auch in signifikanter Weise den Beobachtungsablauf des Turniers. So nehmen die Berater im staubigen Turniergetümmel immer wieder den Besten wahr als den *mit dem wîzen schilte* (V. 15064). Der metonymische Ersatz dessen, der kämpft, durch den Schild folgt antiker Beschreibungstradition und ist keineswegs ungewöhnlich. Signifikant wird diese Perspektive jedoch durch dreierlei: Zum einen dominiert sie in der beständigen semantischen Wiederholung (V. 15064, 15084, 15095, 15195, 15216), eine alternative Kennzeichnung taucht nicht auf. Zum Zweiten wird durch die Betonung des weißen Schildes und die damit verbundene Licht- und Glanzmetaphorik des Turnierkampfes in besonderer Weise die leuchtende *Oberfläche* des Helden, d. h. wieder eben das, was *von außen* von ihm zu sehen ist, zum entscheidenden Kriterium. Während einerseits darauf hingewiesen wird, dass man Schilde und Helme der anderen Kämpfenden kaum erkennen könne, *wan diu malîe wart sô*

³⁸ So berichtet Meliur: „swaz künige unde fürsten sint/hie dishalp unde jehhalb mers,/die varent her“ (V. 12286–12288; „Welche Könige und Fürsten es auch diesseits und jenseits des Meeres gibt: die kommen her“); Als höchste Vertreter werden *von Persîa der soldân* (V. 12316) und *anderhalb der keiser/von Rôme* (V. 12319f.) genannt. Vielfach wurde auf die sich im zweiten Teil durchsetzende Tradition der *Chansons de geste* verwiesen: vgl. etwa WYSS (Anm. 19), S. 370; ausführlich: RALF SIMON: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*, Würzburg 1990 (Epistema. Literaturwissenschaft 66), S. 132–137; siehe auch EMING (Anm. 11), S. 48, jedoch mit kritischem Hinweis, dass darüber nicht die Dominanz des Schemas des Minne- und Aventiureromans übersehen werden dürfe (S. 48f.). Beide Handlungsmuster – und dies ist entscheidend – verstärken jedoch den Kontrast und die Spannung zwischen öffentlichem und heimlichem Erfahrungsraum.

grôz/und des dicken stoubes melm (V. 15180f.; „denn das Gefecht wurde so heftig und der Dunst des dichten Staubes“), heißt es von Partonopier andererseits:

*dâ schiet sich ûz besunder
Partonopier ân itewîz.
sîn niuwer schilt von silber wîz
sô wol gebrûniet was,
daz er alsam ein spiegelglas
durch daz gestüppe lûhte.
(V. 15184–15189)*

Davon hob sich Partonopier als Einziger ab
– ohne Tadel.
Sein neuer Schild, weiß von Silber,
war so gut poliert,
dass er wie ein Spiegelglas
durch den stiebenden Staub leuchtete.

Zum Dritten bleibt die Frage, wer hinter dem weißen Schild stecken möge, bis zuletzt vollkommen ausgespart.³⁹

*gemeine si daz dûhte,
die dâ sâzen uf der wer,
daz dâ niemen in dem her
sô wol gerungen hæte
nâch lobe sam der stæte
mit dem wîzen schilte glanz.
(V. 15190–15195)*

Übereinstimmend erschien es denen,
die da auf der Befestigung saßen,
dass niemand im Heer
so hervorragend um Ruhm gerungen hätte
wie der Beständige
mit dem weißen glänzenden Schild.

Damit wird in dreifacher Weise die Außenperspektive als gültige Perspektive betont analog zum vorrangig heldenepischen Kriterium: Ein Held „ist“, was seine Oberfläche zeigt.⁴⁰

Meliur dagegen schaut gleichsam *hinter* den Schild, nimmt Partonopier als bestimmte Person wahr. So leidet sie mit, wenn ihm Schmerzen zugefügt werden (an späterer Stelle: V. 16190–16194), vor allem aber entzieht sie sich der selbstverständlichen Kongruenz

³⁹ Eine Ausnahme bildet nur Partonopiers Onkel, der das Rätsel um den unbekanntenen Kämpfer gerne lösen würde (V. 15258–15262). Erst am Ende des Kampfes sind dann plötzlich die Namen der beteiligten Ritter bekannt (V. 16630ff.) – und dies mag nicht nur dem Ablegen der Helme (V. 16522ff.) handlungslogisch zuzuschreiben sein, sondern indiziert – funktionslogisch – den Identitätsgewinn durch den Kampf.

⁴⁰ JAN-DIRK MÜLLER: Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes, Tübingen 1998, S. 243.

von Sieger und Herzerwähltem und grenzt damit das öffentliche Urteil der Eheentscheidung dezidiert von ihrem inneren Urteil des Herzens ab:

*„[...]mîn herze in mîne libe
muoz iemer trûren unde klagen,
sol iemen anders hie bejagen
die mîne werde minne.“
(V. 15032–15035)*

*„[...] Mein Herz in meinem Leib
wird immer trauern und klagen müssen,
wenn jemand anders hier mich
als ehrenvollen Minnepreis erjagen wird.“*

Das Beharren auf dieser Perspektive, d. h. das Beharren auf dem anfänglichen intimen Raum der Erfahrung, bleibt bei ihr somit bestehen. Von ihm aus lenkt sie denn auch in kluger Engführung der intimen und der öffentlichen Perspektive das Geschehen und dies, indem sie die semantische Schablone des Außenblicks als verbalen Deckmantel nutzt. Zwar wagt sie nicht, Partonopier unverhohlen öffentlich zu loben (V. 15204–15209):

*doch wizzent, daz diu guote
versweic niht garwe sînen prîs,
wan sich ir munt sîez unde wîs
ein lützel sînes lobes vleiz.
si sprach ‚ir herren, ine weiz,
wes ir jehent alle doch.
der wîze schilt der tuot ienoch
daz aller beste, dunket mich.‘
(V. 15210–15217)*

Doch wisst, das die Edle
seinen Ruhm nicht ganz verschwiegen,
denn ihr süßer und weiser Mund befließigte sich
doch durchaus ein wenig seines Lobes.
Sie sprach: ‚Ihr Herren, ich weiß nicht,
was ihr alle sagt.
Mir scheint, der weiße Schild, der tut
nach wie vor das Allerbeste.

So sehr im Vergleich zum vorherigen Beispiel die ‚Bühne‘ der Repräsentation erweitert wird, so sehr die Erinnerungsreminiszenzen an den intimen Raum sich verringern, so sehr bleibt doch deutlich, dass auch hier nicht allein das Urteil des öffentlichen Raums zählt, sondern der personale Erfahrungsraum als solcher weiter mit thematisiert wird. Indem die beiden Wahrnehmungsperspektiven konsequent auf der Ebene des *discours* nebeneinander gestellt werden,⁴¹ wird die Differenz nicht – wie auf der Ebene der *histoire* – nivelliert,

⁴¹ Vgl. zu Konrads Techniken, in der Darstellung die personale Ebene stärker hervortreten zu lassen, auch CHRISTOPH HUBER: Brüchige Figur. Zur literarischen Konstruktion der Partonopier-Gestalt bei

sondern bleibt – im Anspruch ihres komplementären Bezugs – ausgestellt. Selbst in den Schlussszenen lässt sich – wenngleich nur noch punktuell realisiert – diese Rückkopplung der öffentlichen Perspektive an die personale Perspektive feststellen.

4. Die Welt der Schlacht: ‚Sinnfenster‘ im desolaten Repräsentationsraum

Der *soldân* will die Entscheidung für Partonopier nicht anerkennen und rückt mit einer *vil starken ritterschaft* an (V. 18768). Es kommt zur Schlacht. Die örtlichen Hinweise zur Situierung bleiben sparsam. Weit mehr wird die Schlacht narrativ durch den Wechsel von Fernsicht und Nahsicht organisiert. Die Fernsicht nimmt vor allem neu anrückende Truppen in den Blick. Die im fortschreitenden Kampf dominierende Nahsicht fokussiert innerhalb des Schlachtgewoges dagegen einzelne kleinere Kampfgruppen, vor allem aber Einzelkämpfer und deren Bewegungen. Insofern die Bewegungen in der Nahsicht immer hektischer aufeinander folgen, wird eine zunehmende räumliche Unübersichtlichkeit forciert, was das Geschehen dramatisiert. Dies wird insbesondere in der Phase des Kampfes vor Abbruch des Romans deutlich. Der folgende Szenenausschnitt kann dies demonstrieren: Partonopier eilt Arnold zu Hilfe, zerschneidet dafür pfeilschnell die feindliche Menge:

*er kam gesiuset unde dranc
aldurch die rotte bî der zît.*

[...]

*der vînde schar spielt er enzwei,
durch die begunde er gâhen.*
(V. 21468–21472)

Er kam herbeigebraust und drang
sogleich durch die geordnete Reihe.

[...]

Die Schar der Feinde teilte er
und begann, durch sie hindurchzueilen.

Der *soldân* erblickt ihn und kommt *sô vaste dar gehurt* (V. 21482), dass er mitsamt seinem Pferd stürzt. Daraufhin wirft sich Markabré auf Partonopier und zieht diesen mitsamt sich selbst zu Boden. Als er ihn mit einem Messer durchstechen will, wird er von Arnolds hoch schwingendem Schwert getroffen. Partonopier rettet sich in diesem Moment auf sein Pferd, das Walther *im engegen* [...] *geholt* hatte (V. 21531), wird von Arnold abgedrängt, dieser wird gefangengenommen usw.

Konrad von Würzburg. In: Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift Volker Mertens. Hrsg. von MATTHIAS MEYER/HANS-JOCHEN SCHIEWER, Tübingen 2002, S. 283–308.

Während die Aufzählung der anrückenden Truppen in der Fernsicht den Anblick eines räumlichen Gesamtpanoramas suggeriert, erscheint eine räumliche Gesamtstruktur in der Bewegungsvielfalt der Einzelkämpfe aufgegeben. Indem die Körper und Körperteile, Hände, Füße und Kampfgegenstände zu wild durcheinander agierenden Richtungsvektoren werden, fragmentieren sie den Raum, lösen ihn in unablässig umschlagende Handlungs- und Perspektivwechsel auf. Diese Fragmentierung betrifft jedoch nicht nur den Raum, sondern auch einzelne Details:

*diu wâpenkleit gel unde rôt,
grüene, brûn, wîz unde blâ,
zeschrenzet wurden sêre dâ
mit swerten und mit lanzen.*
(V. 21700–21703)

Die Waffenkleider gelb und rot,
grün, braun, weiß und blau,
wurden da völlig
mit Schwertern und Lanzen zerrissen.

Schließlich geht die Darstellung in eine metonymische Gemengelage von visuellen und akustischen Signalen über, in denen der Einzelne verschwindet:

*man schôz des mâles unde warf,
man sluoc, man stach, stiez unde ranc.
sich huop dâ hurteclich gedranc,
grisgrammen unde schreien.
man hôrte ros dâ weien
unde lûte grînen.
man sach dâ verre schînen
des wilden viures blicke,
daz dâ mit slegen dicke
ûz helmen wart geswungen.
diu scharpfen swert dâ klungen
ûf dem gevegeten isen.
man sach dâ nider risen
gesteine, siden unde golt,
daz durch gezierde was geholt
hin ûf den angestbæren strît.
dô wart von stoube ze der zît
ein trûebez wolken unde ein nebel.
man spielt dâ houbet unde gebel,
füez unde hende sluoc man abe.*

[...]

*daz velt mit stimme und al der luft
erfüllet wurden beide.*
(V. 21718–21741)

Man schoss da und warf,
 man schlug, man stach, stieß und rang.
 Es erhob sich da ein reißendes Kampfgedränge,
 Zähneknirschen und Schreien.
 Man hörte da Rosse wiehern
 und laut brüllen.
 Man sah da weithin
 wilde Feuerfunken aufleuchten,
 die da mit unablässigen Hieben
 aus den Helmen geschüttelt wurden.
 Die scharfen Schwerter erklangen da
 auf dem blankgescheuerten Eisen.
 Man sah da niederfallen
 Edelsteine, Seide und Gold,
 die für den furchtbaren Kampf
 eigens angeschafft worden waren.
 Da entstand aus Staub
 eine undurchsichtige Wolke und zugleich ein Nebel.
 Man spaltete da Kopf und Schädel,
 Füße und Hände schlug man ab.
 [...]
 Beide Feld und die ganze Luft
 wurden mir Geschrei erfüllt.

Wie in der Kemetenszene des Anfangs scheint auch hier der Raum konturlos zu werden. Statt jedoch einem vollendeten personalen oder kulturellen *imaginaire* zuzuarbeiten, wird nunmehr in der Fragmentierung eine sinnlich-visuell-akustische Überfülle an Wahrnehmungsaspekten angeboten, die der Demonstration der *zerstörten* Ordnung dient:

*beströuwet was diu heide
 mit tôten liuten und daz mos.
 dâ lügen ritter unde ros,
 fürsten, grâven, dienstman.
 (V. 21742–21745)*

Übersät waren die Heide
 und das Moor mit Toten.
 Da lagen Ritter und Ross,
 Fürsten, Grafen, Gefolge.

Der öffentliche Raum, der der sinnvermittelnden Repräsentation dienen sollte, droht eben dadurch die ihm zugeschriebene Funktion zu verlieren. Und doch bleibt selbst hier letztlich der Schauraum der Beurteilung gewahrt. Denn das anaphorisch wiederholte *man sach* (V. 21724, 21730), variiert durch *man hörte* (V. 21722), verweist nicht nur auf die Akteure auf dem Schlachtfeld, sondern bildet zugleich auch die Brücke zum Erzähler und Hörer/Leser, die nun statt Meliur und ihrem Gefolge auf der Zuschauertribüne der Beurteilung sitzen und denen allein im Chaos der Ereignisse noch der abschließend-resümierende Blick zuzutrauen ist:

*swaz aber iemen dâ gestreit
 nâch prise lûter unde zier,
 sô was eht ie Partonopier
 der beste vor in allen.
 (V. 21748–21751)*

Was auch immer da um Ruhm gekämpft wurde,
 in bester Absicht und prächtig,
 so war doch immer Partonopier
 der Beste unter ihnen allen.

Damit aber wird die Handlung in der Logik der Szenenregie rückgebunden an die Turnierszene, deren Funktion darin bestand, Partonopier als den Besten in aller Öffentlichkeit in Szene zu setzen. Vor diesem Hintergrund lässt sich denn auch die doppelte Perspektive wiedererkennen, die bisher für Partonopiers Weg in die Öffentlichkeit so bezeichnend war: Eingespielt wird sie hier nicht über die personale Perspektive Meliurs oder Partonopiers, die nun ausgespart bleibt, auch nicht über Reminiszenzen der Erinnerung beider Protagonisten. Doch im Rekurs auf das noch immer ausstehende endgültige Urteil über Partonopier, in der szenischen Rückbindung der Schlacht an die Turnierszene sowie in der Regie der Schlacht, die Partonopier und den *soldân* als die Hauptkontrahenten herausstellt und damit an den Konflikt um Meliur beständig erinnert, erscheint gleichsam die gesamte Erzählung als Erinnerungsraum, der dem gegenwärtigen Schauraum der Narration als entscheidender Bodensatz der Wertung dient. Es sind der Erzähler und seine Erzählregie, die nunmehr – ohne personale Vermittlung auf Figurenebene – auf einer zweiten Ebene beharren und diese als Perspektive beanspruchen. Eben deshalb fügt der Erzähler denn auch an entscheidender Stelle den Rückverweis auf Meliur als Erinnerung an den handlungsbegründenden Ausgangspunkt ein:

*der soldân sînen jâmer grôz
 machte und sînen schaden sîr.
 daz im diu schæne Meliûr
 von sînem urteil wart genomen,
 daz wolte er an im überkomen
 mit stichen und mit biuschen.
 (V. 21412–21417)*

Der Sultan ließ seinen [Arnolds] Jammer groß
 und seine Verluste bitter werden.
 Dass ihm und seinem rechtmäßigen Anspruch
 die schöne Meliur genommen war,
 dass wollte er an ihm zurückzahlen
 mit Stichen und mit Schlägen.

Zwar erscheint hier dieser handlungsbegründende Ausgangspunkt gleichsam nur noch stecknadelgroß – vier Zeilen (V. 21414–21417) im Gewoge eines haltlosen Gemetzels –, aber eben diese vier Zeilen repetieren den immer wieder eingespiel-

ten Grundkonflikt,⁴² erhalten durch die persistente Repetition ihr eigentliches Gewicht und vermögen eben dadurch, dem kruden Geschehen noch einen Sinn zu geben. Verliert sich somit die personale Perspektive Partonopiers und Meliurs als *quantitativ* auserzählte Interaktion fast ganz, so gewinnt sie in der beständigen Repetition des Grundkonflikts der Turnierentscheidung in eigentümlicher Verkehrung der Ausgangslage nun ein *qualitatives* Begründungsgewicht, dass keinen Zweifel an ihrer Gültigkeit auch für den öffentlichen Raum mehr lässt.

5. Das Erzählprinzip der paradigmatischen Raumverschaltung: Fazit in drei Schritten

- 1) Verfolgt man die Beispiele, lässt sich zunächst erkennen, dass bereits die Anderwelt einen intimen *und* einen öffentlichen Raum umfasst – und dies in komplementärer Ausgewogenheit. Bei Partonopiers Rückkehr in die höfische Welt ist demgegenüber unschwer festzustellen, dass der personale Begegnungsraum mit Meliur zunehmend zum öffentlichen Repräsentationsraum wird. So wechselt der Begegnungsraum von der intimen, stockfinsternen Kemenate Meliurs zum *palas* der Schwertleite mit *manic man*, von hier aus zum öffentlichen Schauplatz des Turniers der Bewerber um Meliur und endet schließlich auf einem kaum mehr überschaubaren Kampffeld, auf dem sich die politischen Kräfte des Ostens und des Westens treffen. Zugleich wurde deutlich, dass der personale Erfahrungsraum des Anfangs, in umgekehrter Korrespondenz zur Ausdehnung des repräsentativen öffentlichen Raums, beständig abnimmt. Was ARMIN SCHULZ in Bezug auf die widerständige Kontingenzproblematik der Minne- und Aventiureromane gesagt hat, ließe sich somit auch in Bezug auf den ebenso anstößigen personalen Raum der anfänglichen Minneentscheidung sagen: Die Narration „hegt“ das Anstößige *peu à peu* „ein“,⁴³ entschärft das provokante Potential, nivelliert die Divergenzen.

Andererseits konnte die Analyse zeigen, dass neben dieser Perspektive eine zweite in Rechnung zu stellen ist. Demzufolge verschwindet der Anspruch des personalen Erfahrungsraums keineswegs völlig zugunsten des öffentlichen Repräsentationsraums und seiner Wertungskriterien, sondern er behauptet sich trotz des Übergewichtes der öffentlichen Kriterien bzw. geht korrigierend mit diesen einher. Dieser doppelte Wahrnehmungs- und Beurteilungsraum trägt in seinem Gegen-, Neben- und Ineinander zur Komplexität des *Partonopier* in entscheidendem Maß bei. Verantwortlich hierfür ist

⁴² Vgl. auch die Rekurse auf den Grundkonflikt im Kontext des Schlachtauftritts, hier unter dem Leit-aspekt der *schande*: V. 18750–18761, oder in den Wiederholungen unter dem Leit-aspekt der *minne*: V. 19225–19272, bzw. des Rechts: V. 21270f.

⁴³ ARMIN SCHULZ: Kontingenz im mittelhochdeutschen Liebes- und Abenteuerroman. In: Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur. Hrsg. von CORNELIA HERBERICHS/SUSANNE REICHLIN, GÖTTINGEN 2010 (Historische Semantik 13), S. 206–225, hier S. 213.

ein Erzählprinzip nicht der syntagmatisch-diachronen Raumabfolge, sondern der paradigmatisch-synchronen Raumverschaltung. Die Lösung der anfänglichen Spannung zwischen Heimlichkeit und Öffentlichkeit heißt demnach im *Partonopier* nicht, dass die heimliche Minne in eine öffentliche – ohne Restposten – überführt wird, sondern dass der Erfahrungsraum der intimen Minne als konstitutiver Bestandteil auch der Entscheidungen im öffentlichen Raum durchaus weiter verhandelt wird und damit an Bedeutung gewinnt. In der prinzipiell anhaltenden Spannung beider Erfahrungsräume, evoziert durch die paradigmatische Raumverschaltung,⁴⁴ liegt der entscheidende Beitrag des *Partonopier* gegenüber der Minnediskussion, die die vorausgegangenen Romane bieten.

- 2) Betrachtet man von dieser doppelten Raum- und Wahrnehmungsstruktur aus die drei vorgestellten Beschreibungsansätze zum Minne- und Aventiureroman, die den Raum aspekt ins Zentrum stellen, so lassen sich deren Tragweite wie Grenzen genauer bestimmen. Sicherlich bleibt das hellenistische Schema von ‚Begegnung‘ – ‚Trennung‘ – ‚Wiederbegegnung‘ konstitutiv. Für eine Binnenbeschreibung differenzierterer Raumordnungen trägt es jedoch wenig bei. Ertragreicher ist hier die bipolare Ordnung von ‚Heimlichkeit‘ und ‚Öffentlichkeit‘. Doch auch dieses Ordnungsschema fällt hinter die Komplexität der Narration zurück, solange beide Aspekte im Schema einer diachron-syntagmatischen Abfolge gesehen werden. Der öffentliche Anspruch löscht den heimlichen nicht aus, das anfängliche ‚Ich‘ muss nicht ‚getötet‘ werden, die Substitutionsgleichung geht nicht auf. Vielmehr werden beide Ansprüche durchgehend in ihrer Relation zueinander verhandelt, bleiben bis zuletzt als zwei berechnete Wahrnehmungsformen in Spannung zueinander bestehen. Das Erzählprinzip der paradigmatischen Raumverschaltung differenziert somit die ersten beiden, vorrangig diachron-syntagmatisch orientierten Deutungsschemata aus, mehr noch, es codiert sie um. Raum als Interpretament des *Partonopier* erweist sich erst in dieser Erweiterung als weiterführendes Analyseinstrument. Eben deshalb reicht hier auch der LOTMANN'sche Ansatz der Sujetbildung durch Grenzüberschreitung, die diachron-syntagmatisch gedacht wird, nicht aus: Verhandelt wird in der paradigmatischen Raumverschaltung vielmehr, inwiefern zwei unterschiedliche Grenzbereiche synchron miteinander auskommen können.
- 3) Bleibt die Frage, ob das Erzählprinzip der paradigmatischen Raumverschaltung über den *Partonopier* hinaus Geltung beanspruchen kann. Hier ist Vorsicht geboten. Und diese Vorsicht hängt mit dem dritten, dem BACHTIN'schen Kriterium der Abenteuerzeit und damit auch mit der Abenteuerwelt zusammen, die im hellenistischen Roman der Zeit der Trennung zugeordnet werden. Denn die Anderwelt Meliurs ist nicht zu vergleichen mit der Alltagswelt, aus der Partonopier kommt und in die er zeitweilig wie-

⁴⁴ Zu beachten bleibt, dass die Raumverschaltung auf der Ebene der *histoire* harmonisiert erscheint. Ihr eigentliches Spannungspotential entfaltet sie dagegen auf der Ebene des *discours*: So laufen die beiden Wahrnehmungsperspektiven für die Figuren in der Regel getrennt. Für den Erzähler in der Narration sowie den rezipierenden Leser/Hörer werden jedoch beide Perspektiven in ihrer Simultaneität und narrativen Spannung beständig sichtbar.

der zurückkehrt, sie erscheint vielmehr bereits selbst als ‚Abenteuerwelt‘, als Welt des Ausgesetztseins, der Prüfung und Bewährung, indiziert durch die ‚Schwellenangst‘ Partonopiers auf seinem ‚Initiationsweg‘ sowie die Tabuthematik, die die Prüfung in die Begegnungssituation selbst hineinverlegt. Das aber heißt in der Konsequenz, dass die ‚Abenteuerzeit und -welt‘ Partonopiers nicht erst mit der Trennung von Meliur beginnt, sondern bereits während des Beisammenseins, der ersten Begegnung. Eben deshalb gehört nicht nur die Bewährung des Helden in der Öffentlichkeit, sondern in diesem Fall auch die Bewährung der Partner dem Anspruch ihrer intim-personalen Begegnung gegenüber zum entscheidenden Bewährungsprogramm. Damit ist von vornherein ein doppelter Anspruch gesetzt, der offensichtlich bis zuletzt die doppelte Raumdramaturgie der Narration bestimmt und einfordert. Eben weil der Anfang in der Anderwelt keinen defizitären Zustand markiert, sondern in der Komplementarität von intmem und öffentlichem Raum das *imaginaire* einer vollendeten Möglichkeit offeriert, darf sich der damit gesetzte Anspruch nicht verflüchtigen. Ob weitere Minne- und Aventiureromane dieses Anfangspotential als *causa* des Erzählprinzips einer anhaltenden paradigmatischen Raumverschaltung enthalten, wäre allererst zu prüfen.

UTA STÖRMER-CAYSA (Mainz)

Lose Enden

Nichterzähltes und Unbeendetes in Konrad Flecks

Flore und Blanschefur

1. Einiges wüsste ein Hörer gern

Man kann nicht behaupten, dass Konrad Flecks *Flore und Blanschefur* eine Geschichte ohne rechten Anfang und Schluss sei. Ganz im Gegenteil: Die Erzählung von den Müttern zeigt bereits die kulturelle Überlegenheit der französischen Sprache und des Christentums an und führt zur sternenzeitigen Bestimmung der Kinder füreinander hin; die Erzählung von der Tochter, die die Mutter Karls des Großen wird, schließt diesen Kreis und lässt die exemplarisch Liebenden gewissermaßen in der Realgeschichte ankommen. Auch die Lebensfäden der Hauptfiguren haben in der Zusammenführung der Elternvorgeschichten einen ordentlichen Anfang und danach einen die erzählte Geschichte recht zu Ende bringenden Schluss, nämlich eine Eheschließung mit anschließender Regierungsübernahme, Christianisierung und einem Schnelldurchlauf der Regierungsjahre bis zum gemeinsamen Tod. Außerdem ist der Text noch durch eine Erzählsituation gerahmt; er gibt sich als Erzählung in einer Rahmenerzählung aus.¹ Es gibt keine Anzeichen dafür, dass die Zeitgenossen den Text als unvollendet begriffen hätten.² Gerade deshalb fallen zwei Handlungsfäden, die dem Textgewebe in ihrem Anfang oder Ende unerklärt gegenüberstehen, besonders auf, und man kann sich die Frage stellen, wie man ihr Draußenbleiben verstehen soll:

- a) Einerseits fehlt jede Andeutung über Blanschefurs Vater.
- b) Andererseits gibt es keinen positiven Ausblick auf das Leben der treuen Gefährtin Claris, die vielmehr nach allem, was man erfahren hat, nach einem Jahr getötet werden wird.

¹ Dazu vgl. LUDGER LIEB/STEPHAN MÜLLER: Situationen literarischen Erzählens. Systematische Skizzen am Beispiel von *Kaiserchronik* und Konrad Flecks *Flore und Blanschefur*. In: *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Saarbrücker Kolloquium 2002. Hrsg. von WOLFGANG HAUBRICH, ECKHART CONRAD LUTZ und KLAUS RIDDER (Wolfram-Studien XVI-II), S. 33–57, bes. S. 46–56.

² Über die damit verbundenen Vorlagen- und Überlieferungsfragen durfte ich mich mit CHRISTINE PUTZO austauschen, die eine unmittelbar vor der Drucklegung befindliche Edition erarbeitet hat und mit ihrem Wissen beispielhaft freigebig umgeht, wofür ich ihr herzlich danke. Vgl. CHRISTINE PUTZO: *Konrad Fleck, Flore und Blanschefur*. Neuedition und Untersuchungen zu Autor, Text und Überlieferung, Diss. Masch. Hamburg 2009 (künftig: MTU).