



Separatum aus:

---

## THEMENHEFT 10

*Norbert Kössinger / Astrid Lembke (Hrsg.)*

# Konrad von Würzburg als Erzähler

Publiziert im März 2020.

Die BmE Themenhefte erscheinen online im BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg unter der Creative Commons Lizenz [CC BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/). Die »Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung« (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Die inhaltliche und editorische Verantwortung für das einzelne Themenheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: [herausgeber@erzaehlforschung.de](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)  
ISSN 2568-9967

*Zitiervorschlag für diesen Beitrag:*

Plotke, Seraina: Konrad als Erzähler: Aspekte zu »Partonopier und Meliur«, in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2020 (BmE Themenheft 10), S. 275–292 (online).

*Seraina Plotke †*

## Konrad als Erzähler: Aspekte zu ›Partonopier und Meliur‹

*Abstract.* Der Beitrag beschäftigt sich mit der Erzählinstanz und ihrem Verhältnis zum Autor wie auch zu den handelnden Figuren in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹. Er fokussiert dabei zum einen die Art und Weise, in der der Erzähler im Prolog Auftraggeber, Übersetzer und Gönner anspricht. Er verdeutlicht auf diese Weise, in welchem Ausmaß es sich bei diesem Roman um ein Gemeinschaftswerk handelt, das sein Entstehen und seine Gestalt einem ganz spezifischen Zusammenspiel des Basler städtischen Literaturbetriebs verdankt. Zum anderen zeigt der Artikel, wie die Perspektive des Erzählers auf das Geschehen als unterschieden von dem der Figuren inszeniert wird. Der Autor setzt dazu die sich im Verlauf der Handlung vermindern Diskrepanz dazu ein, den Eindruck einer Entwicklung des Protagonisten zu zunehmender Selbständigkeit zu verstärken.

### I. Einleitung

Gemäß dem Titel des Themenhefts ›Konrad als Erzähler‹ möchte ich in diesem Beitrag eine doppelte Herangehensweise wählen, die mithin eng zusammenhängt bzw. eigentlich zwei Seiten ein und derselben Medaille beleuchtet. So soll die Spezifik der Erzählinstanz in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹ in den Blick genommen werden, und zwar einerseits hinsichtlich des Verhältnisses von Autor und Erzähler, so dass damit insbesondere auch nach der Positionierung des Verfassers als Autor gefragt wird; zum anderen werde ich die Problematik der Perspektivierung des Erzählten aufgreifen und in Beziehung zur Erzählinstanz setzen. Faktisch

steht bei meinem Beitrag also die ›Stimme des Erzählens‹<sup>1</sup> im Vordergrund, die gegenüber ihren beiden Bezugsseiten – also einerseits Erzählinstanz und Autor, andererseits Erzählinstanz und handelnde Figuren – miteinander verzahnt und entsprechend zu einander in ein Verhältnis gesetzt wird. Tatsächlich basiert die mittelalterliche kodikale Werkpräsentation in vielen Fällen gerade nicht auf verbalen Paratexten. Vielmehr (und viel häufiger) mussten basale Parameter des jeweiligen Texttyps und auch die literarischen Produktions- und Vermittlungsinstanzen primär textintern aufgebaut und dabei in ihrem funktional differenzierten Zusammenspiel jeweils explizit ausgehandelt oder zumindest thematisiert werden. Statt einer stabilen Hierarchie der Autor/Erzähler-Differenz, wie sie von den meisten narratologischen Analysemodellen auf der Grundlage des modernen Buchwesens postuliert wird, präfigurieren mittelalterliche Erzählformen den Akt ihrer Darbietung und Rezeption durch erzählerische Einschaltungen sowohl kompositorischer wie diskursiver Art. Diese Manifestationen von Erzählverhalten haben ihre funktionale Basis darin, einen nicht paratextuell abgestützten Kommunikationsraum des Erzählens durch textinterne Manöver allererst zu erzeugen. Letzten Endes setzen die aus der Romanforschung und dem Strukturalismus erwachsenen terminologischen Modelle eine textimmanente und den historisch-kulturellen Differenzen enthobene Herangehensweise an die Gegenstände voraus; diese soll hier aufgebrochen werden, indem die Instrumente narratologischer Strukturanalyse über den Funktionsaspekt der (fehlenden bzw. zu kompensierenden) Paratextualität in Bezug zur Alterität mittelalterlicher Buchkultur gesetzt werden.

Ich behandle damit im Wesentlichen Fragestellungen der sogenannten *discours*-Narratologie, möchte aber zeigen, wie eng die betreffende Thematik bei ›Partonopier und Meliur‹ auch mit der stofflichen Disposition zusammenhängt. Wie die Forschung herausgearbeitet hat, liegt mit diesem Text in mehrfacher Hinsicht eine Art Hybrid vor, was das Dispositiv für vielseitige Lektüren öffnet. Konrads Text wird oft behelfsmäßig als Minne-

und Aventiureroman kategorisiert, er enthält aber auch Elemente aus der Artusepik, verbindet verschiedene Erzählschemata wie das der gestörten Mahrtenehe und das der gefährlichen Brautwerbung miteinander und erzählt gleichermaßen von Spannungen zwischen Orient und Okzident und vom Konflikt zwischen den Anforderungen von Verwandtschaft und passivierter Liebe.

Was die *discours*-Narratologie angeht, haben moderne Theorieansätze diverse Modelle hervorgebracht, von denen sich die bekanntesten dahingehend unterscheiden, ob Fragen der Perspektive von denjenigen nach der Erzählstimme zu trennen sind oder nicht. So differiert etwa Gérard Genettes strukturalistisches Analyseinstrumentarium von den Vorgängermodellen, indem die Frage ›Wer spricht?‹ von der Frage ›Wer sieht?‹ entkoppelt wird.<sup>2</sup> Jüngere narratologische Studien haben gezeigt: Auch wenn Genettes Terminologie der Fokalisierung für die Analysen hilfreich ist, bildet Franz Karl Stanzels Begriff eines ›auktorialen Erzählers‹<sup>3</sup> eine Kategorie, die Genettes Modell des Zugangs sinnvoll ergänzt.

## II. Paratextualität

Wie Konrad im ausführlichen Prolog zu seinem ›Feenroman‹ statuiert, handelt es sich bei diesem Text um ein Auftragswerk. Insofern möchte ich zunächst die Frage nach dem Verhältnis der Erzählinstanz zu Autor und Gönner fokussieren, muss dafür allerdings kurz ausholen. Schauen wir hoch- und spätmittelalterliche Handschriften an, die volkssprachiges Erzählgut enthalten, dann sticht ein Umstand ins Auge, und zwar buchstäblich bereits auf den ersten Blick: Dass mittelhochdeutsche Werke in den Kodizes ohne ›Beiwerk‹, also ohne Paratexte im modernen Sinn, präsentiert werden, zumindest ohne verbales, ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Zwar zeigen die Handschriften diverse graphische Elemente, die den Text strukturieren, sind die Verse mitunter abgesetzt und werden Ein-

schnitte durch Lombarden markiert, sind große Zierinitialen oder – seltener – Bebilderungen zur Illustration des Inhalts verwendet. Über diese non- bzw. paraverbal-gliedernden Charakteristika hinaus finden sich an den Textträgern jedoch meist keine Informationen, die zur Einordnung des Werks und insbesondere zur Spezifizierung der Kommunikationssituation beitragen, wie sie mit den Anfangsversen eröffnet wird.

Klassifizierende Metadaten, die werkextern gefasst sind – wie Angaben zum Titel, zum Verfassernamen, zur Gattungszugehörigkeit oder zum Mäzen –, sucht man bei mittelalterlichen Tradenten häufig vergebens. Anders sieht es in der modernen Buchkultur aus, wo sie zum Standard gehören, stark formalisiert sind und bei der Rezeption eines Texts bereits den ersten Eindruck steuern, ohne dass in die eigentliche Textlektüre eingetreten wird. Die Kategorie des biblionomen Paratexts, insbesondere als Peritext, setzt auf Visualität, vor allem auch auf Literalität. Bei lateinischer Literatur, vor allem bei den Werken der *auctores*, der Kirchenväter und der sonstigen antiken Referenzautoren, werden Verfasser und Werktitel zwar nicht selten am Textanfang graphisch hervorgehoben genannt, bei volkssprachiger Erzählliteratur aber ist ein solches Verfahren nicht geläufig. Um sich seinem Publikum vorzustellen, ja auch für metatextuelle und poetologische Überlegungen aller Art, gab es für einen volkssprachigen Verfasser im 13. Jahrhundert keinen peri- oder epitextuellen Ort, sondern nur die – offenkundig in erster Linie für den Vortrag bestimmten – narrativen Versdichtungen selbst. Bei mittelhochdeutschen Erzähltexten beginnt die explizite und meist klar als solche markierte Kommunikationssituation mit den ersten Verszeilen des Werks, die häufig selbstreflexiv auf eine auditive Rezeption der Dichtung abzielen.

Volkssprachige Erzähltexte treten also verbal meist erst mit dem Beginn der Dichtung, die in der Regel mit einem Prolog anhebt, in den Wahrnehmungsraum des Publikums, eröffnen damit aber eine Reihe von Metadaten zum Text: Das Publikum erhält Angaben zum Verfasser, zum Stoff oder

zum Protagonisten des Werks, mitunter auch zu Auftraggebern und Gönnern. Die Prologe (und Epiloge) der Versdichtungen zeigen also fraglos paratextuelle Züge, scheinen – wie ebenfalls Gérard Genette dies für Paratexte definierte<sup>4</sup> – eine Art Schwelle zwischen der Welt ›draußen‹ und der zu erzählenden Geschichte zu bilden. Andererseits gehören Prologe aber auch unzweifelhaft zur Dichtung selbst: So zählen sie allein schon von den epistemischen Voraussetzungen der Rhetorik her zum Werk als solchem, bilden sie doch die entscheidende Eröffnung der Sprechsituation der Dichtung. Es ist evident, dass der moderne Begriff des Paratexts hier an seine Grenzen stößt.

Da sich volkssprachige Autorschaft nur als Teil eines werkinternen Kommunikationsverhältnisses offenbart, kollidieren Angaben zu faktischen Auftragsrelationen  *nolens volens*  mit Formen literarischer Stilisierung. Dieser Befund lässt sich in zwei Richtungen lesen: Zum einen kann die werkinterne Thematisierung von Autorverhältnissen als Formelement interpretiert werden, als textstrategisches Darstellungsmittel, wobei die ästhetische Profilierung sowohl des Auftraggebers wie des Dichters unter Aspekten der Konzeptualisierung von Autorschaft und Mäzenatentum zu lesen sind. Zum andern ist die Überlappung realhistorischer Sponsorenbeziehungen mit Profilierungsstrategien innerhalb der textinternen Kommunikation literatursoziologisch als Diskursfunktion zu betrachten: Es geht um die gesellschaftliche Positionierung von Literatur in einem System ausbleibender Paratexte, um ein notwendiges Inkorporieren von Metadaten in die Werke selbst aus medien- sowie aus bildungsgeschichtlichen Gründen, nämlich aufgrund der fehlenden Lesefähigkeit bestimmter Teile des Rezipientenspektrums.

Besonders komplex gestalten sich die präsentierten Patronatsbeziehungen in Konrads ›Partonopier und Meliur‹, der mit gleich drei Namen aufwartet, die alle als Persönlichkeiten der Basler Oberschicht urkundlich bezeugt sind und nachweislich sehr reich waren. Der über 230 Verse lange Prolog ist rhetorisch höchst kunstvoll aufgebaut und handelt vom Nutzen

und der Freude, welche Dichtung zu vermitteln in der Lage sei; doch bevor Konrad im letzten Viertel auf seine Gönner zu sprechen kommt, beklagt er, dass kaum mehr jemand gute von schlechter Dichtung unterscheiden könne. Die Ausnahme, auf die die Argumentation zielt, ist der von Konrad im Folgenden prominent inszenierte Peter Schaler. Noch ohne namentliche Nennung hebt der Dichter damit an – und in diesem Zusammenhang fällt das Wort *leitsterne* (V. 172) –, dass er jemanden kenne, *sô tugentlichen gartet / daz sîn gemüete wartet / ûf guot getichte gerne* (V. 169–171).<sup>5</sup> Gleich im Anschluss wird der auf diese Weise Eingeführte in seiner Funktion als Auftraggeber des Werks hervorgehoben, wenn es heißt:

der selbe diz gefüezet hât  
daz ich in tiutsch getihte  
diz buoch von wälsche rihte  
und ez ze rîme leite  
(V. 174–177)

Nach dem Hinweis auf die ritterliche Gesinnung und die besondere Großzügigkeit des Betreffenden folgt, gleichsam als Kulmination der Überlegungen, die ausdrückliche Namensnennung:

den ich hie meine, daz ist der  
Schaler, mîn her Pêter.  
der tugende strâze gêter  
und ist ûf êren pfat getreten.  
er hât ze Basel mich gebeten  
daz ich diz werc volende.  
mit sîner gebenden hende  
hât er dar ûf gewiset mich  
daz mîn tumbez herze sich  
vil kumbers an genomen hât.  
von Wirzburc ich Kuonrât  
erfülle gerne sînen muot.  
diz maere dûhte in alsô guot  
und des tugent alsô breit,  
von dem dis âventiure seit,  
daz er durch sînen reinen sîn

mich hât gelêret, daz ich bin  
ûf diz buoch mit vlîze komen.  
ich hân des werkes an genomen  
mich durch sîne milte hant.

(V. 182–201)

Der hier als zentraler Gönner installierte Peter Schaler lässt sich in unzähligen Urkunden als Mitglied einer der bedeutendsten Basler Patrizierfamilien festmachen, die nicht nur mehrfach Bürgermeister und Schultheißen stellte, sondern auch wichtige klerikale Ämter besetzte.<sup>6</sup> Es sticht ins Auge, dass Konrad den äußerst wohlhabenden und stadtbekanntesten Politiker ohne Anführung einer Amtswürde nennt, was bereits Edward Schröder dahingehend gedeutet hat, dass entsprechende Nennungen bei einer derart prominenten Persönlichkeit – Schaler war 1269 das erste Mal Bürgermeister und bekleidete das Amt noch diverse weitere Male, ab 1271 fungierte er zudem als Schultheiß – als obsolet empfunden worden wären.<sup>7</sup>

Der Mäzen wird hier sowohl als Auftraggeber wie auch als Finanzier in Szene gesetzt: Der Auftrag ist mit dem Verb *bîten* umschrieben, die Autorsignatur, die auf die Gönnernennung folgt, ist verknüpft mit der humilisierenden Selbststilisierung *mîn tumbez herze* (V. 185), ebenso ist die Stadt Basel ausdrücklich als Ort des buchkulturellen Umfelds genannt. Markant ist der Aspekt des Sponsoring hervorgehoben. Gleich zweimal wird auf die gebefreudige Hand des Gönners verwiesen: mit *sîner gebenden hende* (V. 188), *durch sîne milte hant* (V. 201), die das Unterfangen, den umfangreichen Text aus dem Französischen ins Deutsche zu bringen, allererst möglich gemacht hat, wobei betont wird, dass Schaler es war, der den Dichter überhaupt mit der Vorlage konfrontiert hatte. Dass der Auftrag für Konrad offensichtlich eine Herausforderung darstellte, deutet er über den dezenten Hinweis an, die Aufgabe habe ihm *vil kumbers* (V. 191) gebracht. Der Mäzen gewinnt als Geldgeber Kontur, zugleich wird sein literarischer Geschmack in den Vordergrund gerückt, indem ihm die Verantwortung für das dichterische Projekt übertragen wird, wobei er mit dem Protagonisten

der Geschichte gleichsam enggeführt wird: So lobt der Verfasser die *tugent* von beiden gleichermaßen.

Dass es sich bei der Erarbeitung eines deutschen Verswerks auf der Basis der betreffenden französischen Vorlage wahrhaftig um ein besonderes Großprojekt handelte – das der Dichter offenkundig nicht zuletzt dem Gönner zuliebe sowie aufgrund der großzügigen Finanzierung in Angriff genommen hatte –, verdeutlicht Konrad auch dadurch, dass er zwei weitere Personen der Basler Elite in den Prolog einbezieht. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei sämtlichen urkundlich überprüfbaren Aussagen in Konrads Pro- und Epilog nachweislich um Fakten handelt, der Dichter diese Passagen also grundsätzlich nutzt, um Informationen und Metadaten zum Werk zu liefern, die paratextuellen Charakter haben, darf man annehmen, dass seine Selbstaussage, er könne kein Französisch, wie sie im Zusammenhang mit der Nennung von Heinrich Merschant erfolgt, durchaus auch den tatsächlichen Gegebenheiten entsprach:

ouch hât mich Heïnrîch Marschant  
ûf diz werc gestiuret wol.  
ob ez volendet werden sol,  
des hilfet er mir sêre.  
sîn rât mir sÛeze lêre  
zuo wîset unde biutet.  
daz buoch er schône diutet  
von wâlhisich mir in tiutschiu wort.  
er hât der zweier sprâche hort  
gelernet als ein wîser man.  
franzeis ich niht vernemen kan,  
daz tiutschet mir sîn kÛnstic munt.

(V. 202–213)

Der in V. 202 als Übersetzer hervorgehobene Heinrich Merschant wird in den historischen Quellen als *civis Basiliensis* geführt und war mehrfach Mitglied des Stadtrats.<sup>8</sup> Konrad pointiert nicht nur seine Fähigkeiten als Dolmetscher, sondern weist ihn ebenso als literarischen Kenner aus, wobei die Formulierung *ûf diz werc gestiuret* (V. 203) auch als Ausdruck eines

Auftragsverhältnisses gelesen werden kann. Auf jeden Fall wird Merschant gerade nicht als Förderer im Sinne des Gönners vorgestellt, sondern explizit als jemand ausgewiesen, der an der dichterischen Tätigkeit teilhat, indem er den poetischen Übertragungsprozess zwischen den Sprachen überhaupt erst ermöglicht. Er ist genannt als Sachverständiger, der in den Schaffensakt involviert ist, als ein Mitstreiter auf der Ebene der gestalterischen Aufgabe.

Doch ist Merschant gemäß Konrad nicht der Einzige, der die Entstehung des deutschen Werks gleichsam als Mitarbeiter beflügelte, wie die unmittelbare Fortsetzung des Prologs zeigt:

dâ bî sô tuot mir helfe kunt  
Arnold der Fuhs spât unde fruo.  
wande er flîzet sich dar zuo  
daz für sich gê diz werc von mir.  
mit willecliches herzen gir  
wont er mir dicke und ofte bî,  
durch daz ich sô betrehtic sî,  
daz ich der âventiure gar  
als ordentlichen mite var  
daz si mit lobe neme ein zil.  
der lère ich gerne volgen wil,  
ob ich kan und ob ich mac.  
(V. 214–225)

Auch der V. 214 genannte Arnold Fuchs ist urkundlich belegt als Basler Bürger, er war zur Entstehungszeit von ›Partonopier und Meliur‹ den historischen Quellen gemäß schon in fortgeschrittenem Alter.<sup>9</sup> Konrads Beschreibung nach begleitete er die Genese des Werks mit viel Zeitaufwand (V. 215: *spât unde fruo*, V. 219: *dicke und ofte*). Worin genau seine Unterstützung bestand, darüber kann nur spekuliert werden. Nimmt man Konrad wörtlich, dann war Arnold tatsächlich intensiv am Schaffensprozess beteiligt. Die Art und Weise, wie der Dichter Arnolds Tätigkeit konturiert, lässt am ehesten an die Rolle des moralischen Beistands oder des freund-

schaftlichen Ratgebers denken. Jedenfalls werden weder Heinrich Merchants noch Arnold Fuchs in der Funktion von Geldgebern erwähnt. Sie erscheinen als Vertreter einer gebildeten Elite, die sich in Dingen der Literatur auskennen und sich ausgiebig in diesem Bereich beschäftigen. Aufgrund des Umstands, dass ihre namentliche Nennung nach der Autorsignatur erfolgt und mit keinerlei Titel oder Anrede verbunden ist, erhalten sie ein – im Vergleich mit dem als eigentlichem Mäzen vorgestellten Peter Schaler – anderes Gepräge, das einen informelleren Charakter der Beziehung zwischen Dichter und Förderer zum Ausdruck bringt.

Das verbindende Moment zwischen allen drei genannten Basler Persönlichkeiten ist jedoch das Bemühen um Literatur. Sie alle haben Anteil, gemeinsam mit dem Dichter, am städtischen Bildungs- und Kulturprogramm, besitzen je eigene Funktionen in Bezug auf den Schaffensprozess von ›Partonopier und Meliur‹. So demonstriert Konrad gerade im Prolog, dass zur Genese von Großepik eine Reihe von Instanzen gehört, die sich arbeitsteilig um das Werk verdient machen, wobei das finanzielle Engagement nur einen Aspekt darstellt, der eine Rolle spielt. Gerade Peter Schaler, der zwar einerseits mehrfach als Geldgeber hervorgehoben wird, wird andererseits aber auch als derjenige präsentiert, der die zu übersetzende Vorlage ausgewählt hat, weil ihm, wie der Dichter ausdrücklich festhält, der Protagonist als vorbildhaft erscheint. So wird in diesem Text eine Spezifik des städtischen Literaturbetriebs besonders augenscheinlich, die für Konrads Gesamtwerk gilt. Die Unterstützung des Dichters erfolgt nicht durch den einen – fürstlichen – Mäzen, sondern wird getragen von einer Gruppe aus der Oberschicht, die gemeinsam das dichterische Programm des Verfassers bestimmt und ermöglicht.

### III. Fokalisierung

Mit dem Dichter, der auf sich selbst in der ersten Person Singular rekurriert, ist auch die Erzählinstanz eingeführt. Das Subjekt der Sprechsituation, die in ›Partonopier und Meliur‹ eröffnet wird, ist Konrad selbst – wobei ich hier gleich Missverständnisse ausräumen möchte: Konrad ist der explizit genannte Autor, der als Erzähler auftritt, was wiederum nichts über das Verhältnis von Autorschaft als Diskursfunktion und biographischem Autor aussagt. Letzteres ist keine narratologische Frage: Hilfreich ist hier Genettes Unterscheidung des expliziten (also des namentlich genannten) und des realen (also des empirischen bzw. biographischen) Autors, die nicht miteinander vermischt werden dürfen.<sup>10</sup>

Dass der Autor als Erzählinstanz fungiert, machen schon die auf den Prolog folgenden Verse deutlich, etwa wenn es von Partonopier heißt: *wande er was der schoenste knabe, / von dem ich noch gelesen habe / in tiutsche und in latine* (V. 289–291), oder wenig später: *in den forst, / den ich genant hân bescheidenlichen vor* (V. 334/35). Entsprechende Markierungen des Autors als Sprechinstanz sind im weiteren Textverlauf dann allerdings selten. So gilt es nach der narrativen Perspektivierung zu fragen, nach der Sicht- und Wissensverteilung, wie sie für das Erzählen in ›Partonopier und Meliur‹ konstitutiv ist. Fragen der Perspektive spielen in Konrads Text insofern eine tragende Rolle, als der gesamte Entwurf daraufhin angelegt ist, dass es unterschiedliche Sichtweisen auf die Welt gibt: Buchstäblich sehen nicht alle Figuren dasselbe. Signifikant ist von daher die Frage nach dem Wissen der Figuren und dem Verhältnis zur Informationsvergabe an die Rezipienten.

Bereits zu Beginn der Geschichte wird eine doppelte Form der Fokalisierung deutlich. So ist zunächst die gesamte Szenerie aus der Warte Partonopiers formuliert. Immer wieder ist die Rede davon, was der Protagonist ›sieht‹. Die ganze Stadt bleibt so für die Rezipienten genauso mysteriös wie für den angsterfüllten Jüngling. Erzählt wird zudem mit

regelmäßigen

Introspektionen: Was Partonopier denkt und fühlt, wird dem Publikum genau geschildert. Die Rezipienten wissen hier zunächst also auch nicht mehr als der männliche Protagonist. Besonders markant gestaltet sich dies bei der Einführung Meliurs: Aus der Sicht Partonopiers wird immer wieder auf den Teufel verwiesen. Allerdings wird in diesem Zusammenhang auch klar, dass es sich bei dieser Einschätzung um die Perspektive der männlichen Figur handelt. Gezielt schaltet sich nämlich die auktoriale Erzählstimme ein, die Hinweise darauf gibt, dass wir den Teufel nicht zu fürchten brauchen: Die Rezipienten erfahren – gleichsam hinter dem Rücken des Hauptakteurs –, dass sich da ein Mensch anschleicht und nicht etwa der Leibhaftige, wie der angsterfüllte Jüngling glaubt.

Mehr und mehr finden sich auktoriale Umschreibungen für Meliur, die ihren kaiserlichen Hintergrund erkennen lassen: So spricht die auktoriale Erzählinstanz etwa von der Protagonistin als *des landes küniginne* (V. 1528) oder bezeichnet sie als *die keiserliche maget* (V. 1534). Allerdings bleibt das Publikum insofern sehr lange auf dem Wissensstand Partonopiers, als es den Namen der weiblichen Hauptfigur ebenfalls erst mehrere Tausend Verse später erfährt. So wissen die Adressaten zwar jeweils mehr als Partonopier, aber eben auch längst nicht alles. Was es mit der menschenleeren Stadt auf sich hat, ja um was für ein Land es sich handelt, dessen Königin offensichtlich die unsichtbare weibliche Hauptfigur ist, dies erfahren auch die Rezipienten erst deutlich später.

Immerhin eröffnet Meliur Partonopier aber sehr bald in direkter Rede die tatsächliche Geschichte seiner Reise: So war sie es nämlich, die ihn unmerklich gelenkt und alles so eingerichtet hat, dass er zu ihr finden konnte. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Meliur immer wieder als *diu schoene* bezeichnet wird. Dabei handelt es sich ebenfalls um auktoriale Hinweise, schließlich kann Partonopier Meliur zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht sehen. Insbesondere finden sich auktoriale Beschreibungen, die die Schönheit und das edle Wesen der Meliur gerade auch hinsichtlich des

Sehsinns verdeutlichen, so beispielsweise: *mit süezem munde rôsen rô / sprach diu wunnlicliche zim* (V. 2840/41). Mitunter scheint der auktoriale Erzähler geradezu vergessen zu haben, dass Partonopier Meliur gar nicht äußerlich erkennen kann, wenn er etwa formuliert: *Partonopier antwürte bôt / der rede ûz süezem munde rô / gezogenlichen unde sprach* (V. 2931–2933). Hier wird gleichsam suggeriert, Partonopier habe Meliur während ihrer ausführlichen Redepartie angesehen und ihren süßen roten Mund betrachtet, während sie sprach.

Das Erzählprinzip, das die Entfaltung der im Roman imaginierten Welten kennzeichnet, ist also grundsätzlich dadurch geprägt, dass die Rezipienten jeweils einen kleinen Wissensvorsprung zum Protagonisten haben, aber im Wesentlichen gemeinsam mit diesem die Verstrickungen der dargestellten Welt nach und nach kennenlernen. Die auktoriale Erzählinstanz hat dabei die Fäden in der Hand, gibt immer nur so viele Informationen preis wie nötig, um die weibliche Hauptfigur sympathienkondend im richtigen Licht erscheinen zu lassen. Insofern bleibt immer klar: Meliur gehört zu den ›Guten‹, sie ist keine Gefahr für den Jüngling, wie ihn sein Umfeld im Handlungsverlauf immer wieder glauben machen will und was schließlich zum Tabubruch führt, der die Trennung der beiden Liebenden zur Folge hat, bis es dank weiblicher Helferfiguren – ähnlich wie in Hartmanns von Aue ›Iwein‹ – doch zum Happy-End kommt.

Das ›Wie‹ und das ›Was‹ des Erzählens gehen in Konrads Text also durchgehend Hand in Hand. Im Zentrum steht eine in mehrfacher Hinsicht rätselhaftige Welt, die sich aber nach und nach aufklärt und zum Schluss ihre abgründige Potenz verliert. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass besondere Sichtbarkeitsformeln auf den männlichen Helden einprasseln, der durch sie in seiner Wahrnehmung durchaus eingeschränkt wird, etwa wenn er zu Beginn seiner Geschichte die Welt als fremde Aversion wahrnimmt, die ihn einschüchtert. Aus der Retrospektive bekommen die mysteriösen Konstellationen einen Sinn, alles zuvor Invertierte wird zu Gunsten einer verstehbaren und durchsichtigen Welt aufgelöst. Dazu gehört auch der Umstand,

dass der junge Franzose gegen Ende der Geschichte immer stärker Herr über das eigene Walten wird. Er ist derjenige, der seinen Plan bestimmt und den Gang der Dinge vorgibt. War Partonopier davor immer wieder dadurch gekennzeichnet, dass er auch Schwäche zeigte und sein Wesen eine kindliche Unentschlossenheit an den Tag legte, so präsentiert er sich zuletzt als derjenige, der die Fäden für das Geschehen in der Hand hält.

Die beschriebenen Charakteristika haben auch Auswirkungen auf die Art der Beziehung, die die beiden Hauptpersonen miteinander eingehen. Insgesamt betrachtet folgt die Perspektive des Erzählens zwar über weite Strecken dem männlichen Protagonisten. Hier gilt allerdings: ›Partonopiers Ängstlichkeit und Passivität, die einen wesentlichen Zug seines Charakters bilden, widersprechen seiner Rolle als ritterlicher Held«. <sup>[1]</sup> Dies spiegelt sich darin, dass wiederholt nur berichtet wird, was Partonopier in den konkreten Situationen erlebt: Tatsächlich könnte man durchaus davon sprechen, dass Konrads Roman lediglich einen Hauptakteur hat, nämlich den adoleszenten Jüngling. Allerdings differiert die Art der Schilderung, wie die Relation des Protagonisten zur weiblichen Hauptfigur narrativiert ist, passagenweise deutlich. Wann immer vor dem Tabubruch über die Beziehung der beiden gesprochen wird, ist diese hierarchisch geprägt. Meliur hat dabei jeweils das Szepter in der Hand: Sie ist diejenige, welche die sich formierenden Geschehnisse vorgibt. Die gesamte ›Entführung‹ des männlichen Helden in die Heimatstadt Meliurs geht, wie die Rezipienten allerdings erst nach und nach erfahren, auf die Machenschaften ihres Hofes zurück, an deren Spitze sie steht.

Bedeutend für die sich konstituierenden Erzählsituationen ist jedoch, dass das Publikum all diese Erkenntnisse im Wesentlichen durch die Figurenreden der Protagonisten wahrnimmt. Einen zentralen Stellenwert nimmt hier die geheimnisvoll wirkende weibliche Akteurin ein. So ist es sie selbst mit ihren Redebeiträgen, die Partonopier die entsprechenden Hintergründe kundtut. Alles, was ihre Welt betrifft, erfahren die Rezipienten hauptsächlich durch die Schilderungen und Analysen Meliurs. Was die

Fokalisierung angeht, hat Konrad eine Romanwelt konstruiert, die spezifischen Modalitäten gehorcht. So wird aus Konstantinopel eine Welt, die sich aus den Darlegungen der Figurenbeiträge konstituiert. In welchem Verhältnis Meliur ihre Beziehung zu Partonopier sieht, wird zunächst in rund 200 Versen berichtet, in denen sich die junge Frau, die sich als *ich bin ein küneginne / des rîches hie ze lande* (V. 1772/73) ihrem zukünftigen Gemahl vorstellt, verdeutlicht, wie sie ihn gemeinsam mit ihrem Hofstaat ausgesucht und auch die verborgene Schifffahrt in sein Land organisiert hat, um ihn zu sich zu holen. Vergleichbare Konstellationen dokumentieren sich in späteren Handlungen des Helden, wo er sich ebenfalls in hierarchischen Strukturen vorfindet. Diese sind über weite Strecken dadurch geprägt, dass sich der Protagonist als passive Figur zeigt, die wenig eigene Spielräume hinsichtlich ihrer weiteren Handlungsgänge an den Tag legt.

So ist Partonopier vor dem Tabubruch wesentlich durch die Einwirkungen unterschiedlicher erwachsener Figuren geprägt, nicht nur Meliurs, sondern auch seiner Verwandten und Bekannten in der Heimat. Was er tut, wird von diesen Personen bestimmt. Sowohl die Liebe zur byzantinischen Königin als auch der Verdacht gegen sie gehen auf deren Handeln zurück. Als er das erste Mal nach Kärtingen zurückfährt, dankt Partonopier der unsichtbaren Schönheit für ihre Ratschläge und willigt ein, ihre Regeln zu befolgen und ihr treu zu bleiben. Umgekehrt hört er aber auch in Frankreich auf die – aus deren Sicht ebenfalls gut gemeinten – Hinweise seiner Mutter mit Blick auf die unbekannte Frau. Angestachelt durch seine eigenen Verwandten lässt er sich dazu hinreißen, das Lampenlicht auf Meliur zu werfen und sie damit nicht nur von sich wegzuschicken, sondern auch ihre privilegierte Stellung zu untergraben.

Im Anschluss an diese Szene ist der Protagonist wiederum hilflos auf sich allein gestellt, bis ihn Irekel, die Schwester seiner Auserwählten, zu sich nimmt und ihm rettenden Beistand liefert. Erst nach und nach findet er in dieser Situation seinen eigenen Weg, der ihn um seine zukünftige Frau kämpfen lässt. Wesentlich geprägt wird die Handlung nach dem Tabubruch

denn auch durch Elemente, wie sie bereits im antiken Liebes- und Reisero-  
man anzutreffen sind. So findet Irekel Partonopier nämlich im Wald, wo er  
sich das Leben nehmen will. Dies gelingt nicht, da die wilden Tiere ihn gar  
nicht belangen.

Relevant für den weiteren Gang der Geschehnisse ist, dass »sich der  
ganze Schauplatz des Romans endgültig in die Welt des Mittelmeers ver-  
wandelt zu haben« scheint.<sup>12</sup> So kommt es mehrfach zu Herausforderungen  
für den männlichen Helden, die sich am Meer befinden oder gar Inseln in  
die Handlung mit einbeziehen. Beispielsweise verbirgt Irekel den Jüngling  
zunächst auf ihrem Eiland, zudem wird er von dort wiederum auf andere  
Inseln verschlagen, die weitere Herausforderungen für ihn bereithalten, so  
etwa Thenadon oder auch der Ort, wo Partonopier gegen einen ungestümen  
Bären kämpfen soll. Tatsächlich wird Partonopier erst zum Schluss der Er-  
zählung zu einem eigenständigen Wesen, das die selbst gewollten Entschei-  
dungen auf der Basis eigenen Abwägens fällt.

#### IV. Ausblick

Insofern verschiebt sich die Beziehung zwischen den beiden Protagonisten  
in der Summe zwischen zwei differenten Eckwerten. Während die Hierar-  
chie von Beginn weg so definiert ist, dass der weibliche Teil die maßgebli-  
chen Kräfteverhältnisse vorgibt, verändert sie sich mit den Unternehmungen  
im Laufe der Geschichte ins genaue Gegenteil. In der letzten Partie des  
Romans ist der männliche Held zum zentralen Hauptakteur geworden, in-  
dem er selbst vorgibt, was er tut und inwiefern dies nötig ist. Von daher  
kann man Konrads Erzählung als die Geschichte einer Entwicklung lesen,  
bei welcher aus einem adoleszenten Jüngling ein erwachsener Mann wird,  
der für das eigene Handlungsgeschehen die Verantwortung übernimmt. So  
gesehen zeigt sich der Roman gerade nicht als eine Erzählung über die  
wechselseitigen Relationen eines Brautpaars, sondern fokussiert vielmehr

auf die Zeitspanne vom Jüngling zum volljährigen Mann und die damit verbundenen charakterlichen Wandlungsprozesse. Von daher ergänzen sich nun auch die beiden Seiten der Medaille auf eine Weise, die die unterschiedlichen Aspekte des Phänomens sich zusammenschließen lassen.

## Anmerkungen

- 1 Siehe auch Plotke 2017.
- 2 Dazu grundsätzlich Genette 1994 [1972].
- 3 Siehe den ursprünglichen, nachmalig vielfach überarbeiteten Entwurf: Stanzel 1955.
- 4 Als Paratext definiert Gérard Genette »jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.« Genette 1989 [1987], S. 10.
- 5 Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Bartsch 1871.
- 6 Siehe zu den urkundlichen Nachweisen, die Peter Schaler betreffen: Schröder 1917, S. 106–108; Leipold 1976, S. 98–108; Bärmann 1995, S. 148–150.
- 7 Schröder 1917, S. 108.
- 8 Zu den urkundlichen Quellen bezüglich Heinrich Merschant siehe: Schröder 1917, S. 105f.; Leipold 1976, S. 109–112; Bärmann 1995, S. 150.
- 9 Siehe zu Arnold Fuchs: Schröder 1917, S. 105f.; Leipold 1976, S. 112–117; Bärmann 1995, S. 150f.
- 10 Die Frage nach der Relation zwischen dem realen Autor und dem extradiegetischen Erzähler ist demnach nicht pauschal zu beantworten, sondern kann nur im Einzelfall mit Blick auf bestehende Belege und Hinweise aus dem Literaturbetrieb (Interviews, Zeitungsartikel, Berichte etc.) oder anderen Dokumenten (Urkunden, Fotografien, Verträgen, Steuerbescheinigungen etc.) geklärt werden (vgl. Genette 1994 [1972], S. 164).
- 11 Cieslik 1992, S. 217.
- 12 Eming: 1994, S. 52.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur, hrsg. von Karl Bartsch, aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer, Wien 1871.

## **Sekundärliteratur**

- Bärmann, Michael: Herr Göli. Neidhart-Rezeption in Basel, Berlin/New York 1995.
- Cieslik, Karin: Typisierung und Differenzierung im spätmittelalterlichen Roman: Überlegungen zu Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹, in: Bräuer, Rolf und Otfried Ehrismann (Hrsg.), *Mediävistische Literaturgeschichtsschreibung*, Göttingen 1992, S. 215–225.
- Eming, Jutta: Geliebte oder Gefährtin? Das Verhältnis von Feenwelt und Abenteuerwelt in ›Partonopier und Meliur‹, in: Buschinger, Danielle und Wolfgang Spiewok (Hrsg.), *Die Welt der Feen im Mittelalter*, Greifswald 1994, S. 43–58.
- Genette, Gérard: »Discours du récit«, in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 67–273; dt.: *Die Erzählung*, mit einem Nachwort hrsg. von Jürgen Vogt, aus dem Franz. übers. von Andreas Knop, München 1994, S. 9–176.
- Genette, Gérard: *Seuils*, Paris 1987, dt: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Franz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1989.
- Leipold, Inge: Die Auftraggeber und Gönner Konrads von Würzburg. Versuch einer Theorie der ›Literatur als soziales Handeln‹, Göttingen 1976.
- Plotke, Seraina: *Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*, Göttingen 2017.
- Schröder, Edward: Studien zu Konrad von Würzburg IV. V., in: *Nachrichten von der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse* (1917), S. 96–129.
- Stanzel, Franz K.: Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an ›Tom Jones‹, ›Moby Dick‹, ›The Ambassadors‹, ›Ulysses‹ u. a., Wien/Stuttgart 1955.

## **Anschrift der Autorin:**

Prof. Dr. Seraina Plotke  
Otto-Friedrich-Universität Bamberg  
An der Universität 5  
96047 Bamberg