

Separatum aus:

B|||E
SONDERHEFT

BREVITAS 1



Friedrich Michael Dimpel / Silvan Wagner (Hrsg.)

Prägnantes Erzählen

Publiziert im Dezember 2019.

Die ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ (BmE) werden herausgegeben von PD Dr. Anja Becker (München) und Prof. Dr. Albrecht Hausmann (Oldenburg). Sie 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 BmE Sonderhefte ›Brevitas‹ sind das Publikationsorgan der ›Gesellschaft zur Erforschung vormoderner Kleinelik – Brevitas‹. Sie werden herausgegeben vom Vorstand (PD Dr. Silvan Wagner, Patrizia Barton, Prof. Dr. Friedrich Michael Dimpel, Dr. Mareike von Müller, Dr. Nina Nowakowski, Lydia Merten) unter Mitwirkung des [wissenschaftlichen Beirates](#). Die inhaltliche und redaktionelle Verantwortung für das einzelne Sonderheft liegt bei den jeweiligen Heftherausgebern.

<http://brevitas.org/> – <http://www.erzaehlforschung.de>
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Musiol, Marie-Luise: Raum und Figur. Effekte erzählerischer Arrangements in der ›Frauentreue‹, in: Dimpel, Friedrich Michael/Wagner, Silvan. (Hrsg.): Prägnantes Erzählen, Oldenburg 2019 (Brevitas 1 – BmE Sonderheft), S. 383–410 (online).

Marie-Luise Musiol

Raum und Figur Effekte erzählerischer Arrangements in der ›Frauentreue‹

Abstract. Der Beitrag nimmt die Leerstelle, die die Kleinepik im literaturwissenschaftlichen spatial turn darstellt, zum Anlass, nach Logiken und einer spezifischen Ästhetik und Poetik des Raumes in dieser Gattung zu fragen. Ausgangspunkt ist ein Raumbegriff, der eine Differenzierung von materiellem Raum und Räumlichkeit als eine performative Dimension zulässt. Am Beispiel der ›Frauentreue‹, einem aus dem 14. Jahrhundert überlieferten kleinepischen Text, werden verschiedene erzählerische Arrangements zwischen Raum und Figur in den Blick genommen und dabei nach dem Transformationspotenzial von Räumlichkeit gefragt.

1. Die Kleinepik als Leerstelle im mediävistischen ›spatial turn‹?

Das Interesse an Raumdarstellungen in der mittelalterlichen Literatur ist seit mehreren Jahren ungebrochen.¹ Die Erforschung von Raumkonstruktionen konzentrierte sich jedoch bislang vornehmlich auf großepische Texte, die Kleinepik erregte indes im Zuge des literaturwissenschaftlichen ›spatial turns‹ in der Mediävistik nur geringe Aufmerksamkeit. Ein Grund dafür ist möglicherweise, dass sich literarische Entwürfe von Handlungsschauplätzen in kleinepischen Texten gegenüber großepischen auf den ersten Blick deutlich unterscheiden und zwar im Hinblick auf den Umfang und die Differenzierung ihrer Ausgestaltung. Anders als etwa in den Großformen der höfischen Literatur sind ausführliche ›descriptiones‹ vergleichsweise selten. Ähnlich reduziert sind zum Teil auch die Figurenzeichnungen,

was dazu führt, dass hin und wieder von Rollen- aber auch Raumstereotypen die Rede ist. Beides auf eine der Gattung in der Vergangenheit häufig zugeschriebene Exemplarizität zurückzuführen oder als Spezifik der kleinen Form aufzufassen, wird der narrativen Komplexität der Texte nicht gerecht. Auch die weitgehende Vernachlässigung der Kategorie Raum im kleinepischen Forschungsdiskurs ist bei näherer Betrachtung kaum zu rechtfertigen. Es stellt sich vielmehr die Frage, inwieweit kleinepischen Texten ein experimenteller Umgang mit Raum eigen ist, den man möglicherweise als gattungsspezifisch bezeichnen könnte.

Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist die Beobachtung, dass sich in vielen kleinepischen Texten ein dynamisches Wechselspiel findet von Figuren und meist nur grob umrissenen räumlichen Setzungen (wie etwa Bauernhaus, Wald, Garten, Turmverließ, Kemenate, Kloster, Hof oder Turnierplatz). Es wird deshalb der Frage nachgegangen, inwieweit sich dieses Wechselspiel unter Rückgriff auf einen Raumbegriff differenzieren lässt, der sich an der Unterscheidung eines konkreten geometrisch-architektonischen Raumes einerseits von Räumlichkeit als einer performativen Dimension andererseits orientiert.²

Mit diesem Ansatz wird der materielle Raum selbst als eine »Art Behälter aufgefasst, der in seinen wesentlichen Merkmalen von dem, was sich in ihm ereignet, nicht tangiert wird.«³ Der Begriff der Räumlichkeit bezieht sich dagegen auf eine performative Dimension, die in einem Zusammenspiel von Akteur*innen und dem materiellen Raum prozesshaft hervorgebracht wird. Diese in der Theaterwissenschaft etablierte Unterscheidung von Raum und Räumlichkeit, die zunächst auf Konfigurationen in Aufführungssituationen zugeschnitten ist, bietet auch produktive Anknüpfungspunkte für die Betrachtung von Raumkonstruktionen in der Kleinepik. Dabei tritt an die Stelle von Akteur*innen und dem sogenannten Behälterraum das erwähnte Wechselspiel zwischen Figuren und räumlichen Setzungen: Im Zusammenspiel von Figuren und materiell fixierten Räumen in einem Text, so die zentrale These des vorliegenden Beitrags, wird Räumlichkeit erzeugt.

Räumlichkeit ist nicht zwingend materiell fixiert, sondern konstituiert sich als punktuell polyvalentes Phänomen. Aufgrund der jeweiligen Einbettung in eine spezifische Konfiguration ist Räumlichkeit temporär gebunden.⁴ Das heißt, sie ist vorübergehend und kann deshalb als transitorisch gelten (vgl. Borsò 2015, S. 260). Um transitorische Dimensionen von Räumlichkeit in ihrer potenziellen Losgelöstheit vom materiellen Raum und in ihrer zeitlichen Begrenztheit zu konkretisieren, wird hier auch auf den Begriff der Sphäre zurückgegriffen.⁵ Räumlichkeit oder eine (räumliche) Sphäre ist demnach etwas, das nicht dem materiell fixierten Raum verhaftet bleiben muss oder in ihm aufgeht, sondern in einer konkreten Konfiguration von Raum und Figuren erst entstehen kann und zeitlich begrenzt ist.⁶

Daraus ergeben sich folgende Fragen: 1. Auf welche Weise manifestieren sich diese Sphären und inwieweit können sie als transitorische Phänomene beschreibbar gemacht werden? Dabei ist zu untersuchen, inwiefern diesen Phänomenen von Räumlichkeit auch ein Transgressionspotential zukommt, etwa indem sie die Fixierungen von Figuren und Räumen in Bewegung bringen oder destabilisieren. 2. Inwieweit sind diese transgressiven Effekte kleinepischen Erzählens zu in den Texten verhandelten Identitäts- und Ordnungsmodellen ins Verhältnis zu setzen? Damit rückt zudem die der Kategorie Raum eigene Zugehörigkeit und Differenz stiftende Bedeutungsdimension in den Blick.⁷

Auch der als die ›Frauentreue‹ bekannte Text *Diz büechel heizet der vrouwen triuwe / got helf uns mit ganzer riuwe*⁸ weist nur Kleinstnennungen von Schauplätzen und Räumen auf. Die aus dem 14. Jahrhundert überlieferte Erzählung umfasst nur 390 Verse und entfaltet sich zwischen einer Kirche und zwei weiteren geschlossenen Räumen. Die Geschichte handelt von einem als Minnedienstler erfolgreichen Ritter, der auf der Suche nach neuer *âventiure* eine fremde Stadt besucht. Er fragt den einzig ihm bekannten Mann, wo die schönsten Frauen zu finden seien. Der Bürger empfiehlt ihm, sich am Kirchtage vor der Kirche nach der Schönsten umzusehen und ihm, sobald er fündig werde, ein Zeichen zu geben. Nach der Messe drängen

die Frauen aus der Kirche und der Ritter verliebt sich augenblicklich in die Schönste und Edelste unter ihnen. Als er dem Bürger die Auserwählte zeigt, beginnt dieser zu lachen, denn es ist seine Gattin. Während der Ritter fortan versucht, in die Nähe der Schönen zu kommen, reagiert diese ihm gegenüber reserviert. In Minnequalen lässt der Ritter ein Turnier veranstalten, bei dem er im Hemd bekleidet gegen einen Gegner antreten will. Dabei wird er lebensgefährlich verletzt und wähnt auf dem Totenbett einzig durch die von ihm begehrte Dame Heilung zu erfahren. Der Bürger bittet seine Frau, den Verwundeten zu besuchen. Die Frau weigert sich, erklärt sich nach einigen Überredungsversuchen und ihrem Mann zum Gefallen aber letztlich doch dazu bereit. Am Krankenbett bittet der Ritter sie, den Lanzen splitter aus seiner Wunde zu ziehen. Auf Drängen ihrer Zofe hin tut sie es, der Ritter wird kurz darauf geheilt und überlegt erneut, wie er die Frau für sich gewinnen könnte. Wenig später dringt er nachts durch ein Fenster ins Schlafgemach des Bürgerpaares ein und weckt die Frau, um ihr seine Liebe zu gestehen. Der Ritter umarmt sie, seine Wunde bricht auf und er verstirbt augenblicklich. Über ein kurzerhand ans Fenster gestelltes Brett befördert die Frau den toten Ritter aus dem Schlafzimmer hinaus und trägt ihn in dessen Bett. Wieder zurück neben ihrem Mann erkennt sie die Qualität der Liebe des Ritters und bittet ihren Ehemann tags darauf, dem Aufgebarten das Totenopfer erbringen zu dürfen. In der Kirche opfert sie zunächst bis auf ihren Unterrock all ihre Kleider und stirbt schließlich selbst vor Schmerz. Der Ehemann lobt in Trauer ihre Treue und lässt Frau und Ritter gemeinsam begraben.

Der Text zeichnet sich durch eine augenfällige Verdichtung von tradier ten literarischen Motiven aus.⁹ Die Verknüpfungen verschiedener Semantiken von Turnier und Verwundung, Minne, *triuwe* und Opfer bilden dabei ein Spannungsverhältnis, dessen polyvalente Dimensionen im Textverlauf ausgelotet werden. Die jüngere Forschung hat dem Text wie kaum einem anderen, teils aufgrund der nicht aufgelösten Motivreihungen, mitunter Inkohärenzen (vgl. Braun 2006; Friedrich 2012) und fehlende Kausalität

(Dimpel 2018) attestiert, dabei jedoch auch betont, dass genau darin ein spezifisches sinnstiftendes und ästhetisches Potenzial des Textes liegt. Auch das räumliche Minimalsetting ist dabei bereits in den Fokus gerückt.¹⁰ Die Frage nach einer spezifischen Poetik und Ästhetik des Raumes in kleinepischen Texten soll im Folgenden aufgegriffen und das Erkenntnispotenzial der skizzierten Unterscheidung von Raum und Räumlichkeit exemplarisch erprobt werden.

Die Handlung der Erzählung ist eingebettet ein Raumgefüge, das sich zwischen Kirche, Herberge, Turnierplatz und dem Haus des Bürgerpaares in einem nicht näher bestimmten städtischen Raum aufspannt. Im Zentrum der vorliegenden Überlegungen stehen die Relationen dieser einzelnen räumlichen Setzungen zueinander sowie das dynamisierende Potenzial, das sich im Wechselspiel zwischen den Räumen und den Figuren im Verlauf des Textes entfaltet. Von Interesse ist zunächst der Stadtraum, der als größere Setzung von Beginn an etabliert wird, sowie das trianguläre Figurengeflecht. Mit dieser Eröffnung des Textes werden zentrale Parameter der Handlung etabliert, vor deren Hintergrund komplexe Aushandlungsprozesse zwischen Räumen und den Figuren angesiedelt sind. In einem zweiten Schritt werden die beiden exklusiven geschlossenen Räume in der ›Frauentreue‹ untersucht: das Krankenlager des Ritters und die Kemenate des Bürgerpaares. Abschließend werden die unterschiedlichen im Text aufscheinenden Bedeutungsdimensionen des Kirchenraums fokussiert.

2. Stadt

Der Ritter wird als erfolg- und ruhmreicher Minnediener in die Handlung eingeführt: *ein werder degēn* (V. 23), der im Dienst für die Frauen schon *manic bluotrunst* (V. 28) davongetragen. Die Verknüpfung von Minne und Verwundung wird bereits hier – auch in Fortsetzung des Prologs (*enzundet was von ir minne gluot / sîn herze nie gescheiden wart / von ir, biz ez der*

tôt verkart. V. 14-16) – präfiguriert, geht aber an dieser Stelle in der Zitation des Minnedienstmodells auf. Trotz zahlreicher Verletzungen erreichte er bislang als Minneritter *unverdrozzen* (V. 39) das Ziel seines Werbens. Zum Anlass der Erzählung wird nun eine Begebenheit:

Der selbe ritter quam geriten
ûf âventiure nâch sînem siten,
durch ritterschaft in eine stat,
dâr ûz er nie mêr vuoz getrat.
(V. 43-46)

Mit dem Betreten der Stadt durch den Ritter wird der zentrale und zugleich einzige Großschauplatz der Handlung etabliert.¹¹ Der Stadtraum ist hier in seinen Grenzen unbestimmt, der Verweis darauf, dass der Ritter ihn nicht mehr lebend verlassen wird, verriegelt den Raum zugleich hermetisch. Parallel dazu wird hier auch der für den Ritter tödliche Ausgang der Erzählung angekündigt.¹² Woher Ritter und Bürger einander kennen, wird nicht erwähnt. Auf die Frage nach den schönsten Damen antwortet der Bürger dem Ritter:

[...] »helt, welt ir schouwen
die schönste, diu hie irgent ist,
die zeige ich iu in kurzer vrist:
morgen ist hie kirchtac.
vil wol daz geschehen mac,
daz ir si sehet alle.
swelch iu dô baz gevalle,
die zeiget mir mit winken
oder mit ougen pinken.«
[...]
si trâten vür die kirchtür dô,
die wîle dá pfaffen sungen.
die vrouwen vür si drungen.
der ritter eine da ersach.
(V. 54-67)

Beide Figuren sind männlich und es wird eine gemeinsame Blickrichtung auf die aus der Kirche heraustretenden Frauen generiert.¹³ Diese Gruppe der heraustretenden Frauen bekommt durch den kollektiven männlichen Blick den Status eines zu beurteilenden Objekts. Der Bürger möchte mit den Augen des Ritters die schönste Frau der Stadt sehen. Es ist fraglich, welche Bedeutung der Standesunterschied zwischen beiden Figuren hat und inwieweit er im gemeinsamen Schauen nivelliert oder davon überlagert wird.

Mit dem Hinweis auf den in der Zukunft liegenden Kirchtag (*morgen ist hie kirchtac*, V. 57) wird eine zeitliche Dimension in das räumliche Setting eingezogen. Im *kirchtac* überschneiden sich Raum- und Zeitachse: Die Kirche als konkreter materieller Raum wird an einem bestimmten Tag zu einem Ort der potenziellen Schau der Damen. Die Kirche ist deshalb nicht zufälliger Platz der Begegnung, sondern Ort der Präsentation. Durch die gerichtete Beobachterperspektive der beiden männlichen Figuren wird ein Machtgefälle inszeniert, in dem der Ritter die Deutungshoheit über die Schönste der Stadt innehat. Erst vor diesem Hintergrund wird plausibel, dass die Verbindung von Ritter und Bürger auch als homosozial zu beschreiben ist.¹⁴ Mitnichten jedoch fallen ihre jeweiligen durch Zugehörigkeit zu Stand und Raum determinierten Identitäten in eins. Der Bürger gehört der Stadt an, ebenso die Gruppe der Frauen, welche der Ritter als nicht der Stadt Angehöriger anderen Standes bewertet. Das *âventiure*-Begehren des Ritters wird im gemeinsamen Pakt auch zur Angelegenheit des Bürgers, ohne dass dieser aber selbst *âventiure* begehrt. Ein Blinkeln als verabredetes Zeichen markiert in Form eines eigenen Kommunikationscodes zudem die Exklusivität der Gemeinschaft. Das Festlegen des Codes im Sprechakt kann demnach als Besiegelung der homosozialen Verbindung aufgefasst werden. Gleichzeitig werden signifikante Unterschiede zwischen Ritter und Bürger offenbar. Dies äußert sich zunächst in einem Wissensmonopol des Bürgers. Während der Ritter *âventiure* sucht, weiß dieser, wo die schönen Frauen zu finden sind und nicht nur das. Er macht sie dem

Ritter verfügbar. Mit der Zugehörigkeit zu Stand und Raum ist offensichtlich eine Zugänglichkeit verbunden, die quer zur Standeshierarchie steht. Der Ritter höheren Standes ist bei der Erfüllung seines *âventiure*-Begehrens auf den ortskundigen rangniedrigeren Bürger angewiesen. Dass dieser selbst keinerlei *âventiure*-Begehren hat, kann hier dagegen durchaus an seinen Status als verheirateter Bürger rückgebunden werden. Daraus ergibt sich – so die These – eine Konfiguration zwischen Bürger und Ritter, innerhalb der das *âventiure*-Begehren als Minnebegehren des Ritters für den Bürger schlicht nicht lesbar ist und folglich nicht bedrohlich erscheint, wenn dessen Wahl auf seine Frau fällt:

Der burger sprach dem ritter zu:
»welhiu,« sprach er »dünket iuch nû
diu schönste? des sult ir mir verjehen.
[...]
er zeigt im sîn selbes wîp.
der burger lachen des began.
er het dar ûf keinen wân.
er bat den ritter mære,
daz er sîn gast wære.
daz versagt im der helt.
(V. 103–113)

Es tritt nun die Ehefrau des Bürgers als dritte Komponente innerhalb eines dynamischen Figurendreiecks auf den Plan. Der Bürger weiß den Ritter nicht als unmittelbaren Konkurrenten wahrzunehmen.¹⁵ Dies markiert seine Reaktion auf die Offenbarung des Ritters: er lacht und bittet ihn, sein Gast zu sein. Der Text vereindeutigt hier nicht, wie diese Reaktion zu werten ist. Es bleibt zudem offen, inwieweit hier mit Standesunterschieden letztlich auch divergierende Männlichkeitsmodelle korrelieren, mit denen sich ein jeweils anderer Anspruch auf die Frau verbindet. Diese Frage wird, wie die weitere Analyse zeigen soll, in drei signifikanten Szenen ausgehandelt.

3. Herberge und Krankenlager

Es zeigt sich, dass die Überschreitung von Raumgrenzen und die Überwindung von Distanzen unmittelbar durch das Begehren des Ritters nach der Frau motiviert ist. Dieser Vorgang vollzieht sich dabei in mehreren Schritten. Der Ritter sucht zunächst im öffentlichen Raum ihre Nähe:

swâ diu vrouwe gienge hin,
 daz er ir an den wec trat,
 beide vruo unde spât
 durch daz, daz si in grüezte
 und dâmit swære büezte.

(V. 119–124)

Die Aufeinanderfolge von *an den wec trat*, / *beide vruo unde spât* (V. 120–121) markiert die Verknüpfung der räumlichen mit einer zeitlichen Dimension. Das Wegkreuzen wird von einer einzelnen Begebenheit erst durch die stetige Wiederholung von früh bis spät zu einer dauerhaften Annäherungsbewegung. Diese dynamische Form der Kontaktaufnahme verdichtet und konkretisiert sich, indem der Ritter sodann eine feste Unterkunft bezieht. Waren seine Bemühungen bis zu diesem Punkt durch eine zirkelnde Bewegung um die Frau herum geprägt, setzt er sich nun lokal fest. Er kommt *zu næhest bi der vrouwen* (V. 131) in einer Herberge unter. Der Zweck seiner Unterbringung wird auch benannt, so heißt es: *durch daz er sî geschouwen / deste dicker mohte, / daz ime vür sorgen tohte*. (V. 132–134). Damit wird eine Steigerung dessen beabsichtigt, was eigentlich kaum noch möglich ist: eine räumliche Annäherung an die Frau.¹⁶ Wenig später wird das Turnier veranstaltet. Der Ritter wird dabei durch einen *tumben* (V. 151)¹⁷ schwer verletzt und zurück in seine Herberge gebracht:

man sach in bleich, der ê was rôt,
 man huop den werden ûf vür tôt,
 man brâht in in sîn herberge sân.
 einen arzt man im gewan,

als man zu wunden liuten pfliget.
der tût im nâhen an gesiget
het mit smerzen bitter.

(V. 157–163)

Mit dem Verweis auf diese körperliche Veränderung wird in der Gegenüberstellung von *bleich* und *rôt* (beides V. 157) erneut eine zeitliche Dimension eingezogen. Der zuvor widerständige, erfolgreiche Ritter ist nun im Turnier geschlagen, blass und dem Tode nahe – ein Kranker, der den *wunden liuten* (V. 161) zugezählt werden muss. Dieser desolat gewordene körperliche Status des Ritters und der herbeigerufene Arzt lassen seine Herberge zu einem Krankenlager werden, mit dem sich eine räumliche Dimension verbindet, die anderen Gesetzmäßigkeiten zu folgen scheint. Das wird zunächst vor allem durch eine neue Zugänglichkeit deutlich:

Manc werde vrouwe kom gegân
aldar zu trôst dem wunden man
und manger werder man alsam,
sînes herzen trût daz niht enquam.

(V. 169–172)

Der Ritter liegt versehrt auf dem Krankenlager, während *manc werde vrouwe* (V. 169) und *manger werder man* (V. 171) den Raum betreten und wieder verlassen. Die Zugänglichkeit der Unterkunft besteht demnach geschlechterübergreifend und ohne dass dem Kranken davon Trost oder eine Linderung widerfährt. Das zuvor dem Ritter allein vorbehaltene Herbergszimmer ist zu einem begehbaren Raum geworden, dessen Öffentlichkeitsstatus gewissermaßen zwischen Kirchenportal und Kemenate liegt. Auch der Ehemann der vom Ritter begehrten Frau bittet diese, dem Kranken einen Besuch abzustatten:

Do tet der selben vrouwen wirt
ein dinc, dar an er was verirt.
er begonde biten unde vlên
die vrouwen, daz si wolde gên
zu dem selben ritter wunt.

(V. 175–179)

Der Erzähler markiert die Bitte des Ehemannes als *verirt* (V. 176). Die Nachdrücklichkeit seines Wunsches, der sich in *biten unde vlên* (V. 177) artikuliert, korrespondiert mit dem bereits zu Beginn etablierten triangulären Gefüge, das sich zwischen dem Ritter, der Ehefrau und dem Ehemann aufspannt und das durch jeweils unterschiedliche Formen von Begehren dynamisiert wird. Das heißt, das bisherige Verhalten des Ehemannes als Vermittler des Kontakts kann hier auch als ein Begehren nach der Gunst des Ritters gedeutet werden, welches dazu führt, dass er seine eigene Frau bittet, ihn zu besuchen. Diese wird wiederum ihm zum Gefallen tun, worum er sie bittet. Vor diesem Hintergrund wird das ›verirrte‹ Verhalten des Ehemannes plausibel. Es wäre verkürzt, anzunehmen, der Ehemann verstünde schlicht nicht, dass der Ritter seine Frau begehrt. Vielmehr wird hier das Begehren des Ehemannes nach Ansehen beim Ritter gegen seine eheliche Bindung ausgespielt.¹⁸ Inwieweit der Ehemann den Ritter und dessen Minnebegehren als Konkurrenz wahrnimmt, lässt der Text indes offen. Die Bitte des Ehemannes selbst ist deshalb in diesem Zusammenhang insofern von Bedeutung, als sie einerseits an die Frau als Ehefrau gerichtet ist und andererseits seine Relation zum Ritter miteinschließt:

„durch mînen willen, vrou, daz tu
 und gê zu dem manne dar,
 wan ich weiz daz wol vür wâr,
 daz er mirz vür übel hât,
 sint niemant ist in dirre stat,
 ân mich, den er bekenne mêr.
 er wænet liht, daz ich dirz wer.
 ich wil sîn halt mit niht enbern,
 du enmüezest mich der bet gewern.«
 (V. 186–194)

Es ist hier der Ehemann selbst, der in direkter Rede sein eigenes Verhältnis zum Ritter der Position seiner Ehefrau gegenüberstellt, wenn er sagt, er fürchte, der Ritter könnte es ihm verübeln, wenn sie sich weiter weigert, den Kranken zu besuchen. Umso nachdrücklicher bittet er sie, ihn trotz

Widerwillen aufzusuchen. Mit dem Verweis auf die *stat* wird ein Rahmen geschaffen, innerhalb dem dieses Beziehungsgefüge verhandelt wird. Mit dem Verweis *sint niemant ist in dirre stat, / ân mich, den er bekenne mêr*. (V. 188–189) wird die Gemeinschaft der beiden männlichen Figuren beschworen und der exklusive Status ihrer Verbindung explizit.

Das Begehren der Ehefrau richtet sich zu diesem Zeitpunkt auf den Ehemann, dem zuliebe sie einwilligt, den Ritter zu besuchen: *si huop sich ûf die verte* (V. 198). Das Gespräch zwischen Ehemann und Ehefrau ist jedoch nicht nur eines über die Frage nach dem Krankenbesuch an sich. Es wird zugleich das Übertreten einer Raumbgrenze verhandelt. Stand ein Besuch der Ehefrau in der Herberge des Ritters nicht zur Diskussion, liegt ein Krankenbesuch im Bereich des Möglichen. Man könnte auch noch einen Schritt weiter gehen und sagen, dass erst durch die im Turnier provozierte Verwundung des Ritters diese Öffnung des Raumes ermöglicht wird, die wiederum letztlich dazu führt, dass auch die von ihm begehrte Frau des Bürgers ihn in seinem Herbergszimmer aufsucht. Ein Besuch der Frau lag bislang nicht nahe. Mit Blick auf die Struktur des Raumes lässt sich sagen, dass die Turnierhandlungen des Ritters und die daraus resultierende Verletzung dazu geführt hat, dass die vorherige räumliche Setzung in Form des Herbergszimmers in Bewegung gekommen ist. Dieser Vorgang kann als Dynamisierung des Raumes bezeichnet werden, die durch das ebenfalls dynamische Machtgefüge zwischen den Figuren stimuliert wird. Der Aspekt der konkreten Bewegung ist auch für die weitere Handlung von Bedeutung, da die Figuren in der Folge auf unterschiedliche Weise Distanz überwinden und an anderer Stelle wiederaufbauen. Die nun einsetzende, sich prozesshaft vollziehende Annäherung der Frau an den Ritter wird auch räumlich gespiegelt, wenn es heißt: *Dar kom diu vrouwe gegangen dô*. (V. 201) – zuvor ist es der Ritter, der zu ihr geht. Begleitet wird die Frau von einer Zofe:

die vrouwen lieplich er enpfienç
und ir dirne, diu mit ir gienc.
er bat si bî sich sizzen.
si begund vor scham erhizzen;
sam in ein glüete
si saz und kond vor güete
dem manne kûm zu sprechen.
(V. 205–211)

Das Krankenlager wird hier zunehmend zu einem intimen Raum.¹⁹ Diese Wandlung stößt zunächst der Ritter selbst an, der nun nicht mehr nur die Anwesenheit der Frau in seiner Kemenate wünscht, sondern auch innerhalb des Raumes weitere räumliche Distanzen zu minimieren sucht, indem er sie bittet, sich in seine Nähe zu setzen. Das schamhafte *erhizzen* (V. 208) der Frau kann verschiedene Bedeutungen haben; mit Blick auf das semantische Spektrum von *scham* (V. 208) jedoch lässt sich ihre Reaktion vor allem als Markierung einer Grenzüberschreitung lesen. Sie ist in diesem Zusammenhang unmittelbar an die räumliche Nähe zum Ritter – die auch zur körperlichen Nähe wird – geknüpft. Die Scham der Frau steht dabei nicht nur in Relation zum Körper des Ritters, sondern auch zum konkreten geschlossenen Raum. Auffällig ist in diesem Zusammenhang der Verlust ihrer Sprechfähigkeit und in Folge dessen ihrer Widerspruchsfähigkeit. Dies zeigt sich in ihrer Reaktion auf die Unbedingtheit, die in der Bitte des Ritters liegt, sie möge den Lanzensplitter aus seiner Wunde ziehen:

so erlœst mich von der marter bant
und ziehet mit iuwer wîzen hant
daz îsen ûz der sîten mîn,
oder ich muoz des tôdes sîn.«
diu vrouwe sich schamte harte.
diu sîeze und diu vil zarte
von scham wart si rôt, von sweize naz.
diu dirne sprach: »waz schat iu daz?«
und brâht si an mit aller nôt,
daz si ir hant zur wunden bôt,
und zôch ûz daz îsen.
(V. 233–243)

Die Frau schweigt, ihre sich steigernde Scham manifestiert sich zunehmend körperlich. Die Zofe indes kann nichts Schlimmes an der Situation finden. Auch der Erzähler bezieht daraufhin eine Position: *des wil ich sie immer prisen / baz den eine, diu zehant gereit / gewesen wæx durch ir vürwizzekeit* (V. 244–246). Die Polyvalenz der Wunde als körperliche Verletzung einerseits und Minnewunde andererseits offenbart sich hier (so auch Braun 2006, S. 60). Gleichzeitig ist die Zofe, wie schon zuvor der Ehemann und anders als die Frau, nicht imstande, die Motive des Ritters als in Minnekommunikation eingebettet zu decodieren. So wird, obschon die Zofe anwesend ist, eine Form der Intimität gestiftet, die nur dem Ritter und der Frau zugänglich ist. Mit Blick auf die Transformation der räumlichen Sphäre ist die Anwesenheit der Zofe zudem insofern von Bedeutung, als sie äußerlich den Raum weiterhin in der Sphäre des Krankenbesuchs hält, während sich in dieser ein sphärischer Binnenraum geöffnet hat, der für sie nicht wahrnehmbar ist, aber doch auf die Frau einwirkt. Deren Reaktion ist der Zofe damit ebenso unzugänglich, wie die Versuche des Minnewerbens des Ritters selbst. Die Gleichzeitigkeit beider Sphären – der Werbung einerseits und der äußerliche Rahmen des Krankenbesuchs andererseits – spiegelt sich in der Reaktion der Frau und es entsteht eine dilemmatische Situation, die sie neben der Sprechfähigkeit auch ihrer Handlungsfähigkeit beraubt. Das Drängen der Zofe überlagert *mit aller nôt* (V. 241) ihre Scham und bringt sie dazu, den Splitter aus der Wunde zu ziehen. Fragt man vor diesem Hintergrund nach der Bedeutung des Raums, wird deutlich, dass seine Valenz Aushandlungsprozessen zwischen den Figuren unterliegt, die wiederum mit Machtrelationen verbunden sind. Sowohl das Verhältnis zwischen Ehefrau und Ehemann als auch zwischen Frau und Zofe wird durch ein Zusammenspiel von Ritter und Raum dynamisiert. In der Folge heißt es: *diu vrouwe nam urloup und gienc dan;* (V. 247), kurz darauf wird der Ritter durch einen nochmals herbeigerufenen Arzt geheilt.²⁰ Die Polyvalenz der Wunde zwischen Minnemetaphorizität und körperlicher Verlet-

zung wird im Status des Geheiltseins wieder vereindeutigt. Die Minnewunde ist gestillt und so vermag auch der Arzt, der zuvor nicht helfen konnte, nun die konkrete fleischliche Wunde zu heilen. Vor diesem Hintergrund ist auch das Wiederaufbrechen der Wunde in der folgenden Sequenz im Schlafzimmer des Ehepaars von Interesse. Es ist zu fragen, ob hier von einer Oszillation der Verletzung zwischen Minnewunde und körperlicher Versehrung die Rede sein kann oder die doppelte Heilung vielmehr eine Gleichzeitigkeit betont, die mit dem Dilemma der Ehefrau am Krankenlager korreliert.

4. Kemenate

Kaum gesundet sucht der Ritter, noch immer von Minne gedrängt, die Frau erneut auf. Auch diesmal nimmt er, wie der Erzähler betont, Gefahren und Tod in Kauf: *wilder gedanke het er genuoc / des lebens gar er sich verwuoc* (V. 257–258). Am folgenden Szenario wird deutlich, dass sein Minnebegehren als Begehren nach der Präsenz der Frau auch auf die Aufhebung räumlicher Distanz zielt:²¹

zu einem venster in gestigen
kom er, dá er die vrouwen ligen
vant mit irem lieben man.
zu dem bette huop er sich sán,
er ruorte die vrouwen linde.
der wirt und daz gesinde
wären entslafen vaste.
daz was vil lieb dem gaste.
diu reine süeze vil sér erschrac,
als ob ein grôzer doner slac
si het mit kraft betoubet.
(V. 257–267)

Ehemann und Ehefrau liegen beieinander, als der Ritter sich durch ein Fenster Zutritt verschafft. Diese Überschreitung einer konkreten materiellen Raumgrenze ist der Beginn einer erneuten Annäherung des Ritters. Der

Raum, in den er eindringt, ist nicht nur durch den Verschluss nach außen hin charakterisiert, sondern auch durch den Schlaf und das Beisammensein der Eheleute. In der Textstruktur ist diese Szene als verkehrte Spiegelung der vorausgehenden Kemenatenszene angelegt: Der Ritter, der die Frau zuvor in die intime Sphäre seines Krankenlagers involviert hat, bricht nun seinerseits in eine ihm eigentlich unzugängliche Sphäre ein. Der Ritter berührt die Schlafende *linde* (V. 259) sodass nur sie erwacht, während Ehemann und Hausangestellte weiterhin schlafen. Der Ritter stiftet auf diese Weise eine Sphäre exklusiver und intimer Kommunikation innerhalb des Schlafgemachs, die nur die beiden Wachen umspannt und die Frau von ihrem Ehemann trennt:

vor leide diu vrouwe daz hâr ûz rouft,
ein sîdîn hemde si an slouft,
mit im von dem bette
si gienc, daz si in hette
mit listen gerne brâht von dan.
die vrouwen die umbe vienc der man
und druckte si nâhen zu im hin
vor liebe: daz was sîn ungewin.
(V. 283–290)

Augenfällig ist an dieser Stelle, dass die Frau nun ein seidenes Hemd überzieht, während der Ritter zuvor im Turnier seine Rüstung bis auf ein seidenes Hemd abgelegt hatte. Diese Doppelung wird in der Schlussequenz des Textes in der Kirche nochmals aufgegriffen. Die Frau reagiert auf den Ritter und auf dessen Einbruch in das eheliche Schlafzimmer zunächst mit Klagegesten, die als Antizipation eines Ehrverlustes interpretiert werden können (so auch Dimpel 2018, S. 113; Braun 2006, S. 61). Sie gewinnt dann jedoch ihre Fassung wieder und zunehmend an Aktionspotenzial, indem sie versucht, den Ritter *mit listen* (V. 287) vom ehelichen Bett fernzuhalten. Damit erhält sie nicht nur beide räumliche Sphären aufrecht, sondern verstärkt die Trennung sogar nachdrücklich. Anders jedoch als zuvor in der Kemenate des Ritters, in der sie auf ähnliche Weise zwischen zwei – jeweils

durch eine andere Figur markierten – räumlichen Sphären wechseln musste, ist die anwesende dritte Figur – hier der Ehemann, zuvor die Zofe – ihrer Sprechfähigkeit beraubt und deshalb nicht aktiv an Aushandlungsprozessen beteiligt.

Der Ritter drückt die Frau an sich und gerät dabei derart in Wallung, dass seine Wunde aufbricht und er an Ort und Stelle verstirbt. Dieser fatale Höhepunkt seines Minnewerbens avanciert jedoch gleichzeitig zum Wendepunkt:

si het manger hande gedanc,
wie si in von danne möht getragen.
si entorst dem manne niht gesagen,
wan als uns sagent die wîsen,
daz noch nôt bricht îsen:
ein bret si zu dem venster stalt,
den ritter nam si mit gewalt
und truoc in an sin bette wider.
zu irem manne gienc sie sider
und leite sich mit sinne,
daz er siu nie wart inne.

(V. 304–314)

Die Überlegungen der Ehefrau können hier als Selbstermächtigungstendenzen gelesen werden. Nachdem durch den Ritter die Sphäre des ehelichen Schlafs durchbrochen und die Frau in eine prekäre Situation zwischen zwei räumlichen Sphären verschoben wurde, wird sie ab diesem Punkt zur aktiv handelnden Figur. Das geschilderte Vorgehen mutet pragmatisch an: der zuvor durchs Fenster eingestiegene Ritter wird durch selbiges wieder hinaus befördert mittels eines Brettes, das als Rutsche dient.²² In dieser Form der ›Entsorgung‹ als Verkehrung der erwähnten Brautwerbungsbemühungen offenbart sich ein komisches Moment. Entscheidend ist dabei allerdings, dass die *triuwe* der Frau gegenüber ihrem Ehemann hier ein Handlungspotenzial freisetzt, das in eigentümlichem Kontrast zu ihrem bisherigen Verhalten steht. Sie trägt den Toten bis in dessen Herbergszimmer und kehrt zu ihrem Mann ins Bett zurück. Auf diese Weise sucht sie aktiv die friedlich-intime Schlafzimmersphäre wiederherzustellen, die durch

den Ritter gestört wurde. Es zeigt sich jedoch, dass dies nur teilweise gelingt, denn als die Frau wieder neben ihrem schlafenden Mann zu liegen kommt, eröffnet sich hier eine Reflexionsmöglichkeit:

alrest diu vrouwe gedächte
der grôzen liebe ahte,
die der ritter zu ir hæet;
dô was ez leider nû ze spæt.

(V. 315–318)

Mit Blick auf die Frage nach einem möglichen Transformationspotenzial von Räumlichkeit ließe sich dieser ›Sinneswandel‹ der Frau als Ergebnis eines Aushandlungsprozesses deuten. Die Frau stand auf der Schwelle zwischen beiden Sphären und damit auch zwischen zwei Formen der Zugehörigkeit. Ihre Bemühungen, den Ritter aus der Kemenate zu entfernen, markieren das Hin und Her zwischen beiden räumlichen Sphären, das sich erst bei ihrer Rückkehr und im Erkennen der Liebe des Ritters vereindeutigt.

5. Kirche

Der tote Ritter wird am folgenden Tag von einigen Kämmerern in der Herberge aufgefunden und aufgebahrt. Dort wird der Ritus gesungen und der Leichnam anschließend in die Kirche gebracht:

er wart an allen dingen,
mit lesen und mit singen,
bewart nâch sînem rehte.
sîn getriuwen knehte
truogen in zu der kirchen vru.

(V. 331–335)

Die Herberge transformiert sich hier zu einem Raum der Totenwache. Beim Eintritt der Kämmerer ist der Raum noch äußerlich Herbergszimmer, das Auffinden des Toten sowie das anschließende Lesen und Singen markiert den Wechsel, der schließlich in der Überführung des Toten in die Kirche kulminiert.

Die Frau bittet nun ihren Mann, dem Ritter das Totenopfer erbringen zu dürfen: Dies kann wiederum als Spiegelung seiner Bitte, sie möge den kranken Ritter aufsuchen, aufgefasst werden. Auch hier versteht der Ehemann das Anliegen seiner Frau, wie zuvor deren Krankenbesuch, als Geste des Anstands gegenüber dem Ritter. Die Position der Zofe jedoch hat sich verändert, wie die folgenden Verse zeigen:

der wirt noch nieman weste waz
dâ mit meinte diu reine
sunder ir dirn aleine,
diu vor bî im mit ir was
gewesen, als ich ê las.
der het diu vrouw verjehen,
wie ir was geschehen.
(V. 350–356)

Die Zofe wird als Wissende konträr zum Ehemann angelegt, das heißt, sie ist auf diese Weise anders in das Geschehen involviert als noch zuvor am Krankenlager. Diesen Wechsel markiert der Erzähler selbst durch den Einschub *diu vor bî im mit ir was / gewesen* [...] (V. 353–354). Durch das gemeinsame Wissen wird auch hier eine homosoziale Gemeinschaft zwischen den Frauen gestiftet. Ähnlich wie der Ritter dem Ehemann seine Perspektive auf die schönste Frau zugänglich gemacht hat, hat die Ehefrau ihre Zofe ins Vertrauen gezogen. Auch darin könnte man einen möglichen Bezug zur ersten Szene vor der Kirche sehen: Die beiden Frauen haben ebenfalls eine gemeinsame Perspektive, diesmal auf den Mann ›in‹ der Kirche, konträr zu den Frauen ›vor‹ der Kirche zu Beginn des Textes. Zugleich wird nun durch das Wissen um die Todesart und die Geschehnisse der vorangegangenen Nacht eine Analogie zur durch gemeinsames Wachsein gestifteten Sphäre in der Kemenate erkennbar.

Als die Frau in der Kirche zum Opfer schreitet, rückt noch einmal der Aspekt der Kleidersemiotik in den Blick:

mantel unde sukkenie
opfert diu valsches vr̄ie.
[...]
si opfert zu dem andern m̄al
ir gewant, daz si in dem rocke bestuont.
bleich wart ir r̄osenvarwer munt.
zum dritten m̄al tet si alsam.
si vergaz vor leide gar der scham.
si gie, d̄a der ritter lac,
sie blickt in an, ir herze erschrac,
[...]
diu vrouwe zu der erden sanc.
umb si wart ein vil gr̄oz gedranc.
(V. 359–374)

Das Ablegen der Kleider wird durch den Erzähler mehrfach als Opfer markiert (V. 358; V. 360; V. 362). Zog sich die Frau im Schlafgemach noch ein seidenes Hemd an, um sich vor dem Ritter zu bedecken, legt sie nun Kleidungsstücke ab. Dieser Bezug lässt das Ablegen ihrer Kleider auch als ein Bemühen um Nähestiftung erscheinen. Mit dem Begriff des Opfers verbindet sich jedoch auch eine spezifische Auffassung von Gaben. Auch das Ablegen der Rüstung in der Turnierszene kann durch die potenzielle Todesgefahr, die diese Handlung im Kampfgeschehen in sich birgt, als Opfer betrachtet werden. Beide Figuren geben voreinander Kleidung und Schutz auf und in Folge dessen ihr Leben.²³ Beim Anblick des Toten erschrickt die Frau erneut und stirbt. Der herbeigerufene Ehemann klagt, rauft sich die Haare, beschwört die Treue der Frau, und die beiden Toten werden gemeinsam begraben. Der Erzähler schließt mit den Worten: *sus het si im vergolden, / und tet im ganze triuwe sch̄in. / hie endet sich daz büechel̄in* (V. 388–390).²⁴ Neben dem beschriebenen wechselseitigen Selbstopfer, auf das sich dieses Ende bezieht, lässt sich indes noch ein Bezug zur Frage nach dem Raum ausmachen. Blieben die Handlungen des Ritters, die sich auf die Überwindung von Distanz richteten, zuvor erfolglos, wird die Nähe im Begräbnis fixiert. Der Bürger bringt hier ebenfalls ein Opfer, indem er die Frau dem Ritter schenkt. Dadurch wird jedoch auch dem Bürger und

dessen Anspruch auf Ansehen durch den Ritter ein Denkmal gesetzt. Mit dem gemeinsamen Grab als konkrete räumliche Setzung wird darüber hinaus zum einen die Intimität zwischen Ritter und Frau manifestiert und zum anderen die Transzendenz beschworen, die – anders als die räumlich-sphärischen Konfigurationen zuvor – weder zu transgredieren noch aufzuheben ist.

6. Schluss

Das Beispiel der ›Frauentreue‹ hat gezeigt, dass kleinepischen Texten ein spezifischer Umgang mit Räumen eignet, der im Textverlauf eine eigene Ästhetik entfaltet. Diese Ästhetik manifestiert sich in erzählerischen Arrangements, deren Effekte im Wechselspiel von Raum und Figur transitorische Phänomene von Räumlichkeit sind. Dass diesen Phänomenen von Räumlichkeit mithin ein Transformationspotenzial zukommt, legen die Aushandlungsprozesse nahe, in denen sie sich entfalten. Dies bedeutet nicht zwingend, einen Übergang der Figur von einem in einen anderen Status anzunehmen. Mit Blick auf die Protagonistin des Textes wirft die Analyse aber etwa die Frage auf, inwieweit mit der Konstitution räumlicher Sphären auch Identitätszuweisungen und Ordnungsmodelle erst verhandelbar werden. So erzeugt das Zusammenspiel von Raum und Figur auch verschiedene Deutungsmöglichkeiten des adligen Minnekonzepts, die jedoch zum Teil wieder unterlaufen werden. Es zeichnet sich zudem ab, dass sich mit den jeweiligen räumlichen Sphären auch unterschiedliche Kommunikations- und Handlungsmodi verbinden. Dies zeigen die beiden Kemenatenszenen und das breite Spektrum an möglichen Bedeutungsdimensionen des Kirchenraumes, der abhängig von der jeweiligen Konfiguration, in die er eingebunden ist, zu einem Ort der Begegnung, der Andacht oder der Trauer werden kann.

Die zu Beginn formulierte Frage nach einer kleinepischen Poetik des Raumes gewinnt insbesondere vor dem Hintergrund des hier erprobten

Raubegriffes Kontur. Das Erkenntnispotenzial, das sich mit der Unterscheidung von Raum und Räumlichkeit verbindet, besteht darin, dass vielschichtige Prozesse der Aushandlung zwischen Figuren und Räumen beschreib- und differenzierbar werden. Es wäre deshalb lohnend, die Konfiguration von Raum und Figur in kleinepischen Texten systematisch zu untersuchen.

Anmerkungen

- 1 Der transdisziplinäre Diskurs um den Raum als literaturwissenschaftliche Erkenntniskategorie, der im Kontext des ›spatial turns‹ geführt wurde, ist weit verzweigt und kann hier nicht umfänglich dargestellt werden. Es bestehen vielfach Schnittmengen und Abgrenzungspunkte zu angrenzenden ›turns‹, etwa dem ›topographical‹ oder dem ›topological turn‹. Zum ›topographical turn‹ vgl. etwa Weigel 2002. Zum ›spatial turn‹ vgl. Bachmann-Medick 2009, sowie Döring/Thielmann 2008. Zum derzeitigen Stand der Raumforschung in der Literaturwissenschaft vgl. die Beiträge im Handbuch von Dünne/Mahler 2015. Grundsätzlich zum Raum als Kategorie literaturwissenschaftlicher Analyse vgl. Günzel 2017; Nünning 2009 und Lotman 1993; eine narratologische grundsätzliche Perspektive findet sich bei Dennerlein 2009. Eine Bestandsaufnahme in der Mediävistik bieten Gerok-Reiter/Hammer 2015; sowie Studien zu einzelnen Texten etwa bei Wagner 2015 und Hammer 2018.
- 2 Zu dieser grundlegenden Differenzierung von Raum und Räumlichkeit im Kontext der Performativitätsdebatte vgl. Fischer-Lichte 2004, S. 187–200.
- 3 Fischer-Lichte 2004, S. 187.
- 4 Die Frage nach der Relation von materiell fixierten und transitorischen Räumen ist im Kontext des literaturwissenschaftlichen ›spatial turn‹ bereits aufgegriffen worden. Einen grundsätzlichen Überblick über den aktuellen Stand der Debatte bei Borsò 2015; unter Rückgriff auf Lotman bei Frank 2012.
- 5 Der Begriff wird hier in Anlehnung an den phänomenologisch akzentuierten Atmosphärenbegriff verwendet. Zum kulturwissenschaftlichen Diskurs um Atmosphäre als ästhetische Analysekatgorie vgl. grundlegend Schmitz 1969; Böhme 1995; Böhme 2001; aber auch Fischer-Lichte 2004, S. 200–209 und Schmitz 2014. Auf den an Konstellationen in Räumen gebundenen Charakter von Atmosphären verweist insbesondere Gernot Böhme (1995, S. 33–34).

- 6 Räumlichkeit und (räumliche) Sphäre werden im Folgenden synonym verwendet.
- 7 Diese Überlegung schließt an intersektionelle Fragestellungen an, die seit einiger Zeit in der Mediävistik diskutiert werden. Ein Überblick über intersektionelle Zugänge in der Mediävistik findet sich in den Sammelbänden von Bedeković [u.a.] 2014 sowie Schul [u.a.] 2017. Zum kleinepischen Diskurs im Kontext der Intersektionalitätsforschung etwa die Studie von Becker 2017. Andreas Kraß (2014, S. 17) hat in diesem Zusammenhang auf die Bedeutung der Kategorie Raum hingewiesen; unter Berücksichtigung der Kategorie Raum im Kontext kleinepischen Erzählens vgl. Musiol 2017.
- 8 Der Text wird im Folgenden mit Versangabe zitiert nach der Ausgabe von Grubmüller 1996. Zur Überlieferungsgeschichte vgl. den Kommentar bei Grubmüller 1996, S. 1172–1184, hier S. 1172, und Ziegeler 1985, S. 316.
- 9 Grubmüller (1996, S. 1176) spricht hier von drei zentralen Motiven: »Zweikampf ohne Rüstung als Liebesbeweis [...], Aufbrechen einer Wunde durch die Leidenschaft der Liebesbegegnung [...], Tod einer Frau am Grab des Geliebten [...]«. Zur historisch alteritären Dimension von *triuwe* als Motiv in diesem Text vgl. zudem Braun 2006, S. 58; Ortman/Ragotzky 1987, S. 99f; grundsätzlicher zu Motivimplikationen vgl. Schirmer 1969, S. 157f. und Ziegeler 1985, S. 316f.
- 10 Insbesondere Friedrich Michael Dimpel (2018, S. 113) betont die symmetrische Raumstruktur des Textes, an dessen Anfang und Ende die Kirche steht, die wiederum mit dem Motiv des Anblickens verknüpft sei. Dieser Aspekt wird an späterer Stelle noch einmal aufgegriffen; aber auch Friedrich 2012, S. 252 und Braun 2006, S. 58 und 63.
- 11 Braun (2006, S. 59) verweist auf die grundsätzliche Diskrepanz von *aventure* und der mittelalterlichen Stadt: »Der städtische Kontext, in den die *aventure*-Fahrt (V. 44) führt, scheint für dieses Verhaltensmodell allerdings keinen adäquaten Entfaltungsraum zu bieten, handelt es sich bei der mittelalterlichen Stadt doch eigentlich um einen Friedensbezirk.«
- 12 Mit dem Verweis auf eine »prospektive Finalität« des Textes spricht Dimpel (2018, S. 108) von einer Liebestod-Prolepse; auf die hier und später aufscheinenden Bezüge zu Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹ und Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹ nehmen neben Dimpel (ebd.) auch Ragotzky/Ortmann (1987, S. 100ff.) Bezug.
- 13 Manuel Braun (2006, S. 59) verweist hier auf Bezüge zum Ehebruchschwank, ebenso Dimpel (2018, S. 109). Dimpel (ebd.) verweist zudem auf Bezüge zum Brautwerbungsschema.

- 14 Der Terminus ›Homosozialität‹ ist in der bereits 1985 erschienenen Studie ›Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire‹ der Gender- und Queertheoretikerin Eve Kosofsky Sedgwick etabliert worden und ist mittlerweile eine eingeführte literaturwissenschaftliche Analysekategorie, insbesondere, aber nicht nur, in queertheoretisch argumentierenden Positionen. Zur deutschsprachigen mediävistischen Rezeption queertheoretischer Ansätze vgl. etwa Kraß 2003, Kraß 2009, Kraß 2015. Zum Begriff der Homosozialität und Triangularität im Kontext kleinepischen Erzählens vgl. Kraß 2003 sowie Musiol 2017.
- 15 Friedrich (2012, S. 252) beschreibt diese Tendenz als »ein Spiel mit sozial unterschiedlich codierten Wertsemantiken.«
- 16 Die Aufgabe von räumlicher Distanz kann hier im Kontext einer Gabenlogik gelesen werden, die schließlich in der kurz darauf folgenden Turnierhandlung als ›Zweikampf ohne Hemd‹ kulminiert. Die Motivverschaltungen entfaltet der Kommentar von Klaus Grubmüller (1996, S. 1176-1177) mit Bezug zur Rezeptionsgeschichte. Den Zusammenhang von Turnier und Gabe entfaltet Udo Friedrich (2012, S. 250).
- 17 Mit dieser Bezeichnung wird das Turnieren im Hemd als metaphorisches Spiel markiert. *Tumb* ist der Gegner, weil er den Aufruf des Ritters wörtlich nimmt und den Schutzlosen verwundet. Dimpel (2018, S. 110) sieht mit dem Auftritt des *tumben* eine Erzählstrategie verknüpft: »Der Erzähler vermeidet das Vorführen von tapferen Taten; von einer ritterlichen Bewährung wird nichts gezeigt.«
- 18 Anders sieht Dimpel (Dimpel 2018, S. 110) den Ehemann hier erneut in der Rolle des Werbungshelfers im Rahmen eines Brautwerbungsschemas.
- 19 Mit dem Begriff der Intimität verbinden sich vielfältige Implikationen, die zu entfalten an dieser Stelle nicht möglich ist; vgl. etwa zur Rezeption des von Niklas Luhmann geprägten Intimitätsbegriffes in der Mediävistik Roth 2014; im Kontext des vorliegenden Beitrags wird mit intim/Intimität heuristisch eine exklusive Dimension der Nähe bezeichnet.
- 20 Auch Friedrich (2012, S. 250) betont, dass das Machtverhältnis zwischen Frau und Ritter hier weiterhin zur Disposition steht: »Der Gabe der Wunde folgt die Gegengabe der Heilung durch die Minnedame, doch herrscht weiter Asymmetrie, da Caritas und nicht Minne die Frau des Bürgers handeln lässt.«
- 21 Zudem hat die Art und Weise, in der hier ein Zugang gesucht wird, potenziell eine komisierende Funktion. Der Einstieg über das Fenster der Geliebten kann als Zitation einer tradierten Praktik der Brautwerbung gelesen werden, die durch die Anwesenheit des schlafenden Ehemannes ad absurdum geführt wird. Friedrich (2012, S. 250) verweist ebenfalls auf den »Rekurs auf ein Schwankmotiv«, der

- hier produktiv gemacht wird, setzt aber eine andere Querverbindung zu einer vorherigen Szene. Der Ritter »treibt seine Werbung unter Anwesenheit des Ehemannes auf die Spitze. Das Risiko der ultimativen Werbung am Ehebett wiederholt und variiert die ultimative Herausforderung im ungeschützten Zweikampf.«
- 22 Eine andere Variation findet sich im ›Rädlein‹ von Johannes von Freiberg, hier trägt die zuvor (vermeintlich) übertölpelte Frau den Mann auf ihrem Rücken in ihr Schlafzimmer. Auch in diesem Fall wird ein Szenario einer sich schrittweise vollziehenden Selbstermächtigung der Frau gegenüber der männlichen, bis dahin die Handlung bestimmenden Figur erzählt; vgl. dazu auch Klinger 2001. Im ›Rädlein‹ verstummt die männliche Figur zunehmend, gleiches könnte man auch für die ›Frauentreue‹ über den Ritter sagen: seine Annäherungen kommen im Tod zum Erliegen. Die Handlung nimmt in der Folge einen anderen Verlauf.
- 23 Mit Blick auf die Frage nach der Semantik der Gabe im Kontext des Liebestodes resümiert auch Friedrich (2012, S. 253): »Im metaphorisierten, narrativierten und konkretisierten Liebestod kommen gesellschaftliche, natürliche und religiöse Gabenlogik zu Deckung.«
- 24 Braun (2006, S. 63) deklariert auch den Tod des Ritters als »Selbstopfer aus Liebe. Als solches ist es vorbildhaft und erzwingt gleichsam eine Erwiderng.«

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- ›Die Frauentreue‹, in: *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, hrsg., übersetzt und kommentiert von Klaus Grubmüller, Frankfurt a.M. 1996 (Bibliothek deutscher Klassiker 138), S. 470–491.

Sekundärliteratur

- Bachmann-Medick, Doris: *Spatial Turn*, in: Dies. (Hrsg.): *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 3. neu bearb. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2009, S. 284–328.
- Becker, Lorenz: *Kreuzweise(n). Der Körper als Zentrum diskursiver Verschränkungen im ›Rosendorn‹*, in: Schul, Susanne [u.a.] (Hrsg.): *Abenteuerliche ›Überkreuzungen‹. Vormoderne intersektional*. Göttingen 2017, S. 167–191.

- Bedeković, Nataša [u.a.] (Hrsg.): *Durchkreuzte Helden. Das Nibelungenlied und Fritz Langs Die Nibelungen im Licht der Intersektionalitätsforschung*, Bielefeld 2014 (GenderCodes).
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1995.
- Böhme, Gernot: *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001.
- Borsò, Vittoria: *Transitorische Räume*, in: Dünne, Jörg [u.a.]: *Handbuch Literatur und Raum*, Berlin 2015, S. 259–271.
- Braun, Manuel: *Historische Semantik als textanalytisches Mehrebenenmodell. Ein Konzept und seine Erprobung an der mittelalterlichen Erzählung ›Frauentreue‹*, in: *Scientia Poetica* 10 (2006), S. 47–65.
- Dennerlein, Katrin: *Narratologie des Raumes*, Berlin/New York 2009.
- Dimpel, Friedrich Michael: *Poetische Gerechtigkeit, finales und lineares Erzählen im ›Begrabenen Ehemann‹ und in der ›Frauentreue‹*, in: Wagner, Silvan (Hrsg.): *Märendichtung als Grenzphänomen*, Berlin u.a. (Bayreuther Beiträge zur Literaturwissenschaft 37), 2018, S. 87–115.
- Döring, Jörg/Thielmann, Tristan (Hrsg.): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften*, Bielefeld 2008.
- Dünne, Jörg/Mahler, Andreas (Hrsg.): *Handbuch Literatur und Raum*, Berlin 2015.
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M. 2004.
- Frank, Michael C.: *Sphären, Grenzen und Kontaktzonen. Jurij Lotmans räumliche Kultursemiotik am Beispiel von Rudyard Kiplings ›Plain Tales from the Hills‹*, in: Susi K. Frank [u.a.]: *Explosion und Peripherie. Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*, Bielefeld 2012, S. 217–246.
- Friedrich, Udo: *Zur Poetik des Liebestodes im Schüler von Paris (B) und in der Frauentreue*, in: Schnyder, Mireille [u.a.] (Hrsg.): *Liebesgaben. Kommunikation, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, S. 239–253.
- Gerok-Reiter, Annette/Hammer, Franziska: *Spatial Turn/Raumforschung*, in: Ackermann, Christiane/Egerding, Michael: *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch*, Berlin [u. a.] 2015, S. 481–516.
- Günzel, Stephan: *Raum. Eine kulturwissenschaftliche Einführung*, Bielefeld 2017.
- Hammer, Franziska: *Räume erzählen – erzählende Räume. Raumdarstellung als Poetik. Mit einer exemplarischen Analyse des ›Nibelungenliedes‹*, Heidelberg 2018.
- Klinger, Judith: *Aus der Haut gekritzelt. Zur sexuellen Poetik im ›Rädlein‹ Johannes' von Freiberg*, in: Stillmark, Hans-Christian/Krüger, Brigitte (Hrsg.):

- »Worüber man [noch] nicht reden kann, davon kann die Kunst ein Lied singen«. Texte und Lektüren zur Kunst-, Literatur- und Sprachkritik, Frankfurt a. M. [u. a.] 2001, S. 211–233.
- Kraß, Andreas: Das erotische Dreieck. Homosoziales Begehren in einer mittelalterlichen Novelle, in: Ders. (Hrsg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt a.M. 2003, S. 277–297.
- Kraß, Andreas (Hrsg.): Queer denken. Gegen die Ordnung der Sexualität (Queer Studies). Frankfurt a.M. 2003.
- Kraß, Andreas (Hrsg.): Queer Studies in Deutschland. Interdisziplinäre Beiträge zur Kritischen Heteronormativitätsforschung, Berlin 2009 (Frankfurter Kulturwissenschaftliche Beiträge 8).
- Kraß, Andreas: Kritische Heteronormativitätsforschung (Queer Studies), in: Ackermann, Christiane [u.a.] (Hrsg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik, Berlin 2015, S. 317–348.
- Kraß, Andreas: Einführung. Historische Intersektionalitätsforschung als kulturwissenschaftliches Projekt, in: Bedeković, Nataša [u.a.] (Hrsg.): Durchkreuzte Helden. Das Nibelungenlied und Fritz Langs Die Nibelungen im Licht der Intersektionalitätsforschung, Bielefeld 2014 (GenderCodes), S. 7–48.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur des künstlerischen Textes, 4. Aufl., München 1993 (UTB 103).
- Musiol, Marie-Luise: Begehren, Macht und Raum. ›Die halbe Birne‹ Konrads von Würzburg, in: Schul, Susanne [u.a.] (Hrsg.): Abenteuerliche ›Überkreuzungen‹. Vormoderne intersektional, Göttingen 2017, S. 147–165.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung, in: Hallet, Wolfgang/Neumann, Birgit (Hrsg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn, Bielefeld 2009, S. 33–52.
- Ortmann, Christa/Ragotzky, Hedda: Zur Funktion exemplarischer ›*triuwe*‹-Beweise in Minne-Mären. Die treue Gattin Herrands von Wildonie, Das Hermäre Konrads von Würzburg und die Frauentreue, in: Grubmüller, Klaus [u.a.] (Hrsg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, Paderborn 1988 (Schriften der Universität-Gesamthochschule-Paderborn. Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 10), S. 89–109.
- Roth, Ninja: Freundschaft und Liebe. Codes der Intimität in der höfischen Epik des Mittelalters, Frankfurt [Hessen] 2014 ([online](#)).
- Schirmer, Karl-Heinz: Stil- und Motivuntersuchungen zur mittelhoch-deutschen Versnovelle, Tübingen 1969.

- Schmitz, Hermann: System der Philosophie. Bd. III: Der Raum, 2. Teil: Der Gefühlsraum, Bonn 1969.
- Schmitz, Hermann: Atmosphären, Freiburg i. Breisgau 2014.
- Schul, Susanne [u.a.] (Hrsg.): Abenteuerliche ›Überkreuzungen‹. Vormoderne intersektional, Göttingen 2017.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire, New York [u.a.] 1985.
- Wagner, Silvan: Erzählen im Raum. Die Erzeugung virtueller Räume im Erzählakt höfischer Epik, Berlin 2015 (Trends in Medieval Philology 28).
- Weigel, Sigrid: Zum »topographical turn.« Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik 2, Heft 2 (2002), S. 151–165.
- Ziegeler, Hans-Joachim: Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereiden, Bispeln und Romanen. München/Zürich 1985 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 87).

Anschrift der Autorin:

Marie-Luise Musiol M.A.
Universität Paderborn
Fakultät für Kulturwissenschaften
Institut für Germanistik u. Vergleichende Literaturwissenschaft
Abt. Ältere deutsche Sprache und Literatur
Warburger Straße 100
33098 Paderborn
E-Mail: mlm@mail.uni-paderborn.de