

Jutta Eming

manic wunder wilde

Zur epistemischen Verunsicherung zwischen Schein und Sein im *Partonopier* Konrads von Würzburg

Abstract

This article examines occurrences of glamour and glowing in some passages of the Middle High German courtly romance *Partonopier and Meliur* by Konrad von Würzburg (late thirteenth century). It relates these occurrences to a specific understanding of the marvelous in literature and its representation of knowledge. According to this concept, the marvelous originates to a considerable degree in knowledge traditions: It builds on transfers of elements from various historical learned discourses, including historiography, theology, natural history, and medicine. These tidbits of traditional knowledge form new patterns of representation in 'the marvelous', which can be grasped transculturally from the twelfth century onwards. More specifically, the article engages in a semantical and poetological discussion of the word *wunder* in Konrad's romance and its connection to *wilde*, as in *wilde wunder* (wild appearances, strange images). There is likely a strong influence exerted by the medieval scientific doctrine of *phantasia* or *imagination*, a cognitive faculty that helps people understand sensory impressions. However, this can also deceive them. *Partonopier and Meliur* features a protagonist who, confronted with a beautiful shining city, fears this possibility of sensory deception.

Keywords

Magic, Imagination, Wonder, Knowledge, Emotion, Devil, Illusion

Zwischen dem mittelhochdeutsch breit verwendeten Begriff *wunder* und dem Lexem *wild* bestehen – neben einer Reihe von wichtigen Unterschieden – semantische Nähe, welche die Fügung *wunder wilde* im späthöfischen Roman, so auch in Konrads von Würzburg *Partonopier*-Adaption, gelegentlich auf den Punkt bringt. *Wunder* und *wild* eignet ein ähnlicher Assoziations- und Konnotationsradius zu Formen des Fremden, Uneindeutigen, tendenziell Gefährlichen, zu dem, was ‚glänzend‘ zur Erscheinung kommt, und auch zum Schönen. Im vorliegenden Beitrag wird dieser Konnex mit Konrad von Würzburg am Beispiel eines Autors untersucht, der in besonderem Maße sowohl mit Erzählen von *wildekeit* als auch mit Rhetoriken von Glanz und Schein in Verbindung gebracht worden ist. Konrad, dessen Todesdatum im Jahr 1287 nachweislich ist und dessen Wirken wohl um 1257 oder 1258 einsetzte, gehört zu den vielseitigsten und produktivsten Dichtern der späthöfischen Literatur. Er hat ein umfangreiches Œuvre hinterlassen, das verschiedene Formen sangbarer Dichtungen ebenso umfasst wie Erzählungen und narrative Großformen. Es deckt thematisch ein breites Spektrum zwischen

religiösen und weltlichen Belangen sowie ihren Interferenzen ab. Nachdem Konrad von Würzburg lange – auch aufgrund seiner ausdrücklichen Bewunderung für den *Tristan*-Dichter Gottfried von Straßburg – als Epigone abgewertet worden war, haben neuere Untersuchungen zu seiner Innovationskraft auch für das Erzählen von Glanz und *wilde-keit* umso größeres Gewicht. Allerdings werden in diesem Zusammenhang gewöhnlich andere Dichtungen angeführt, nicht *Partonopier und Meliur*,¹ ein nach dem Muster des Minne- und Aventiurerromans angelegter Text um ein Liebespaar aus zwei verschiedenen Welten, hier Frankreich (Partonopier) und das zunächst als Feenreich in Erscheinung tretende Byzanz (Meliur). Doch ist gerade an diesem Roman um die temporäre Einrichtung einer Anderswelt auch die Inszenierung eines ‚schönen Scheins‘ zu verfolgen, der grundlegende epistemische Verunsicherungen verursacht, welche aus dem Status des Wunders und des Wunderbaren resultieren. Dafür ist zunächst der Begriff des Wunders mit Blick auf Fragen des Wissens etwas eingehender zu entwickeln.

1. Wunder und Wunderbares als Episteme

Mhd. *wunder* kann sich ebenso im religiösen Sinne auf das Wirken Gottes beziehen wie auf ein schönes Bauwerk, einen Automaten, eine ungewöhnliche Erscheinung in der Natur oder auf ein Monstrum. Damit deckt der Begriff in vielen Fällen auch die Geltungsbereiche der lateinischen Begriffe *miraculum* und *mirabile* ab. Wenn literarische Helden sich mit solchen schönen, unbekannten, anziehenden oder auch beängstigenden Objekten oder Erfahrungen konfrontiert sehen und die Bezeichnung *wunder* fällt, bleibt die Frage, welche Kraft sich hinter einem Wirken verbirgt, göttlich oder dämonisch, allerdings mitunter offen. Mittelalterliche Dichter der höfischen und späthöfischen Literatur schöpfen große Potenziale an Spannung aus dieser mangelnden epistemologischen – und im Horizont der Erzählungen: metaphysischen – Eindeutigkeit. Dies ist eine der Funktionsweisen des Wunderbaren als Episteme.

Grundlegend für mein Verständnis vom Wunderbaren ist ferner, dass dieses auf Transfers von Elementen aus verschiedenen historischen Wissensdiskursen und -ordnungen beruht (Historiographie, Theologie, Naturgeschichte, Medizin), die zum Beispiel entlegene Topographien und ihre Bewohner (Monstren) oder Ingenieurskunst (Automaten) beschreiben, die ‚Tugenden‘ bestimmter Steine oder das Wirken Gottes durch Wunder. Diese heterogenen Wissens Elemente werden etwa seit dem 12. Jahrhundert in Beschreibungen von Europa wie des Nahen Ostens und Ostasiens, der Antike und verschiedener Anderswelten zu Erlebnisbereichen kultureller und historischer Alterität je neu konfiguriert. Die Transfers werden in zeitlicher, räumlicher, kultureller, gattungs-

1 Insbesondere Konrads *Trojanerkrieg*, vgl. Monecke 1968, im Weiteren auch *Die Goldene Schmiede*, vgl. Müller 2006; Müller 2018.

hafter Hinsicht oder in einer Kombination aller vollzogen, wobei es gleichgültig ist, ob in den betreffenden Texttraditionen der Eindruck vermittelt wird, dass dieses Wissen gerade stabil bleibt, indem Autor:innen sich z.B. auf Autoritätenwissen berufen. In der Konsequenz werden sich im Zuge solcher *Re*-Konfigurationen gerade im *literarischen* Text Wissenstraditionen bzw. ihre Versatzstücke letztlich stets verändern. Sie werden in der Form verschiedener Objekte, Figuren, Topographien, Narrative und Konfliktkonstellationen neu inszeniert und begegnen dann zum Beispiel als Feenreiche, als deren Boten oder Bewohner, als Riesen, Zwerge oder Drachen, als Dinge mit besonderen Eigenschaften, wie Steine, Schwerter oder mechanische Apparate mit besonderen Wirkungen, aber auch als Wirken Gottes oder verschiedene Vorgänge aus dem Bereich des Magischen, wie Zauber und Transformationen.²

Entscheidend ist, dass auch und gerade in diesen literarischen *Re*-Konfigurationen und durch sie das Wunderbare grundsätzlich Wissen vermitteln kann, wobei die jeweiligen Wissensinhalte aus der *Re*-Konfiguration und ihrer Inszenierung heraus allererst bestimmt werden müssen. Das so entstehende literarische Wissen verstehe ich dabei als Wissen mit Geltungsanspruch, der allerdings nicht notwendig nur über explizite Formulierungen manifest werden muss, sondern auch über spezielle Formen der materiellen und medialen Repräsentation zum Ausdruck kommen kann. Angelehnt an das bisher Dargelegte ist das Wunderbare nicht nur als Objektbereich zu verstehen – *mirabilia* wie Magnetberge oder monströse Völker – und auf Seiten eines wahrnehmenden Subjekts nicht nur über die emotional-intellektuelle Haltung des Staunens. Es bildet vielmehr den Gesamtzusammenhang einer Narration in einem literarischen Text, in der ein Objekt mittels einer *descriptio* und mit bewährten rhetorischen Verfahren wie der *evidentia* beim Protagonisten Verwunderung, Staunen, Furcht oder andere Emotionen hervorruft und in Interaktion mit ihm tritt. Dies insbesondere ist die Konfiguration, in der Wissen aktualisiert und rekonfiguriert wird, wozu in bestimmten Kontexten auch die Klärung gehören kann, ob das Wunderbare nur als eine Folge trügerischen Anscheins oder als erhellende Erscheinung zu verstehen ist.

2. Zur Relationierung von Wunderbarem und Wissen

Das Wunderbare wurde in seiner subjektbezogenen Variante, der Verwunderung oder dem Sich-Wundern (*thaumazein*), in einer seither immer wieder zitierten Formulierung schon früh an den Erwerb von Wissen gebunden: in Aristoteles' Setzung aus der *Metaphysik*, dass Menschen sich gewundert hätten, um den Zustand der Unkenntnis zu verlassen.³ Verwunderung oder Staunen ist das Einfallstor für Wissen und in der Folge von Wissen-

2 Vgl. zu dieser Systematisierung bereits Eming 1999.

3 Aristoteles: *Metaphysik*, S. 12 (982b, 13–17).

schaft. Dem *thaumazein* liegt ein Erkenntnismangel mit Blick auf einen Erkenntnisgegenstand zugrunde; wenn der Mangel behoben ist, hört hinsichtlich dieses Gegenstandes das *thaumazein* auf. Die Substitution von Verwunderung durch Wissen wird wissenschaftlich jedoch nicht nur auf einer systematischen, sondern auch auf einer historischen Achse abgebildet. Seit der wissenshistorischen Untersuchung von Lorraine Daston und Katherine Park gilt Verwunderung als eine traditionsreiche Einstellung in der Vor-moderne gegenüber Objekten der Erkenntnis, die im 17. Jahrhundert zur dominierenden wissenschaftlichen Haltung wird, um dann allmählich und nachhaltig von den Ansätzen Francis Bacons und der Einführung neuer empirischer Methoden verdrängt zu werden.⁴ Das historische Verhältnis von Verwunderung auf der einen und Erkenntnis oder Wissen auf der anderen Seite, das Daston und Park insbesondere an naturhistorischen und -philosophischen Diskursen verfolgen, wird seither zum Beispiel für theologische, philosophische und teilweise poetologische Diskurse weiter konzeptualisiert, und die Ersetzung des einen durch das andere wird dabei durchaus komplex und prozesshaft gedacht.⁵

Hingegen wird in der Forschung die Möglichkeit eher vernachlässigt, dass das Wunderbare nicht nur durch Wissen abgelöst wird, sondern selbst eine Form des Wissens repräsentiert. Viele – auch in Bezug auf Konrads *Partonopier* – verwendete Formulierungen selbst der neueren Mediävistik wie die einer Rationalisierung oder Entzauberung sind hier nicht hilfreich,⁶ da sie nahelegen, das Wunderbare werde qua Erklärung aufgelöst. Das Wunderbare will jedoch nicht unbedingt abgeschafft, sondern zunächst erfasst werden. Auch in naturphilosophischen und literarischen Diskursen des Mittelalters wird es nicht einfach zurückgewiesen, sondern auf Grundlage der ‚Fakultät‘ des Imaginären als Objekt erst einmal sukzessive entfaltet.⁷ Das Wunderbare evoziert eine

- 4 Daston / Park 1998. Wie auch aus dem Titel der Untersuchung hervorgeht, erachten sie diesen Prozess in der Mitte des 18. Jahrhunderts als weitgehend abgeschlossen.
- 5 Thomas Leinkauf 2015, S. 47, hat unterschiedliche Formen der Ersetzung von Verwunderung durch Rationalität in der Frühen Neuzeit beschrieben. Paradigmatisch ist der Fall des *mirabile*, das einen epistemischen Prozess einleitet und dessen Funktion darin besteht, überwunden zu werden. Das Wunderbare hat in diesem Fall einen provisorischen Charakter und ist grundsätzlich intelligibel. Davon unterscheidet Leinkauf ein *mirabile*, das am Ende eines epistemischen Prozesses eine Erkenntnisstufe markiert, auf der sich ein ‚absoluter‘ Gegenstand nur noch bestaunen lässt. Dieser ist an sich wunderbar, lässt sich nicht begrifflich fassen und ist kein Resultat eines urteilenden Aktes. Ferner kann ein *mirabile* einen ganzen Erkenntnisprozess begleiten wie der Magnetismus, für den es historisch unterschiedliche Erklärungsansätze gegeben hat. Wissen wird dieser Variante gemäß auf der begleitenden Basis von Nichtwissen gewonnen. Für alle von Leinkauf genannten Möglichkeiten – die fast alle auch für das Mittelalter anzusetzen sind – ist die Emotion der Verwunderung zwar immer Anstoß für Wissen, aber es transportiert es nicht selbst.
- 6 Vgl. bereits Steffek 1978, außerdem Bleumer 2010. Dies gilt auch unter der Voraussetzung, dass hier, wie neben Bleumer 2010 auch Wyss 1988/89 und Wawer 2000 betonen, eine Auseinandersetzung mit dem Mythos und mit mythologischen Erzählmustern erfolgt.
- 7 Karnes 2015a, S. 365.

‚investigative‘ Haltung,⁸ bei der auf die eine oder andere Weise Fragen der Art verhandelt werden: Worauf darf Erkenntnis sich unter welchen Bedingungen relativ gefahrlos richten? Wo werden literarischen Helden in der Begegnung mit dem Wunderbaren Grenzen gewiesen? Wie wird ihr Wissensdrang befriedigt, unter welchen Bedingungen wird er es nicht? Welche neuen Erfahrungen bereitet die Begegnung mit einer exotischen Fremde? Wo lässt sich eine dezidiert christliche Perspektive erkennen, welche die Phänomene auf der Diskursebene in einen theologischen Deutungshorizont einschreibt? Nur scheinbar paradox kann es auch um Wissen gehen, welches Grenzen des Wissens markiert: Geheimnisse, Mysterien, Offenbarungen, Prophetien, Täuschungen. Dieses Merkmal des Wunderbaren in der mittelalterlichen Literatur ist eigens hervorzuheben: Grenzen der Möglichkeit des Erkennens als *Teil* von Wissen allererst zu thematisieren.

Beschreibungen des Wunderbaren in höfischen Romanen setzen dafür vielfach auf eine spezifische Relationierung von Darstellung und Geheimnis. Das Geheimnis als eine Form verborgenen Wissens wird dabei nicht wirklich aufgelöst, aber in der erzählerischen Inszenierung zur Anschauung gebracht. Das Wunderbare wird dafür in der Narration prozesshaft entfaltet sowie in seinen Wirkweisen erläutert und wirft doch zugleich unablässig Fragen auf.⁹ Inszenierungsmodi des Wunderbaren können eine atmosphärische Qualität annehmen, die auch dadurch nicht unbedingt vergeht, dass literarische Helden sich dezidiert Fragen stellen.¹⁰ Ich möchte mit Blick auf diesen Komplex im Folgenden einen Erzählzusammenhang vorstellen, in dem ein jugendlicher Held mit einer ihm unbekannten Szenerie konfrontiert wird, in der er sich deshalb zurechtfinden muss, weil in ihr Schein und Anschein kaum zu trennen sind.

- 8 Nach Auffassung von Karnes 2015b, zeichnet es literarische Texte dabei aus, dass sie diese Fragen, anders als philosophische Abhandlungen, nicht explizit formulieren. Als eine der wenigen Ausnahmen erachtet sie Chaucers *The Squire's Tale*.
- 9 Ein klassisches Beispiel wäre die Gralszene im *Parzival* Wolframs von Eschenbach, die typischen Konstituenten der Begegnung mit einem Objekt des Wunderbaren folgt. Das fehlende Vermögen des Protagonisten Parzival, angesichts dieser Inszenierung in der von ihm erwarteten Weise zu reagieren, ist das zentrale epistemische Problem des Romans. Hinsichtlich Parzivals Verhalten vor dem Gral und des Fehlers, den er dabei begangen hat, geht es scheinbar um ein Geheimnis, das im Verlaufe des Romans aufgelöst wird. Oberflächlich ließe sich sagen, Nichtwissen wird in Wissen überführt, Parzival wusste nicht, wie er hätte reagieren sollen, am Ende weiß er es. Der Eindruck, den der Text hinterlässt, bleibt jedoch der, dass das rätselhafte Geschehen Mimesis eines Erzählens von Unverfügbarkeit ist. Wissen kann hier nicht erworben werden, es fällt zu. Es kann sogar trotz oder gerade wegen erheblicher Anstrengungen nicht erworben werden.
- 10 In der Germanistik wurde eine solche atmosphärische Qualität zuerst von Haug (1980; 1985) beschrieben, in der Romanistik – ohne Bezug auf Haug – insbesondere von Dubost 1991 in seiner monumentalen Studie. Beide setzen sich dafür gleichermaßen mit ästhetischen Positionen zur Phantastik auseinander, die bis dato als Kennzeichen moderner Literatur galt. Vgl. zu Darstellungsformen von Rätsel und Geheimnis in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit außerdem die Beiträge im Band Eming / Wels 2021.

3. Glanz, Schein und Leuchten auf Partonopiers Weg zu Meliur

Partonopier, der junge – dreizehnjährige – Neffe des Herzogs von Blois, verirrt sich während einer gemeinsamen Jagd hoffnungslos in den Ardennen. Für Textrezipient:innen könnte durch einige Erzählelemente deutlich werden, dass Partonopier in ein umfassendes Verführungs- und Entrückungsszenario geraten ist, wie die Gattung des Lais oder der Feenerzählung es entfaltet.¹¹ Partonopier selbst kann das nicht erkennen. Als er zufällig am Ufer eines Gewässers ein prächtig ausgestattetes Boot findet, versucht er dennoch, dies einzuordnen:

dâ von gedâhte er wider sich,
daz im durch âventiure
diu barke zeiner stiure
wær in der naht gesendet.
durch den gedanc erwendet
wart ein teil sîn ungemach.
viel schiere spürte er unde sach
eine burc und eine stat
bî dem mer, daz man getrat
in zwô schöner veste nie.
von in beiden verre gie
durchliuhtic unde liehter schîn.
viel reine und ûz der mâzen fîn
wârens unde dûhten.
si glizzen unde lûhten
als ein gestirne wûnniclich.
Partonopier dô wider sich
gedâhte in sînem muote
jâ herre got der guote,
wie sol mir aber noch geschehen?
waz wonders habe ich hier gesehen?
(PuM, V. 770–790)

Da dachte er bei sich,
dass das Schicksal
ihm das Boot zur Orientierung
in der Nacht zur Verfügung gestellt hatte.
Durch solche Überlegung war seine Not
schon ein Teil gelindert.
Bald vermeinte er auch, eine Burg
und eine Stadt in der Ferne zu erkennen
am anderen Ufer des Meeres, so schön, wie
man nie eine schönere Festung betreten hatte.
Von beiden ging von der Ferne ein
strahlender und heller Glanz aus.
Ungetrüb und außerordentlich schön
wirkten sie,
ja sie glänzten und leuchteten
wie ein schönes Gestirn.
Partonopier sagte daraufhin
zu sich selbst,
„Ja guter Gott,
was wird mir denn jetzt noch passieren?
Welche Wunder erblicke ich hier?“¹²

- 11 Die Überblendung von Lai und Roman in Konrads Fassung, seiner altfranzösischen Vorlage und auch einer mittellenglischen Version hat wesentlich dazu geführt, dass der lange eher vernachlässigte Text von der mediävistischen Forschung neu gewürdigt wurde. Vgl. für die deutsche Bearbeitung neben Steffek 1978 insbesondere Wyss 1988/89; Simon 1990; Eming 1994; Schulz 2000; ferner Eming 2006 und Gerok-Reiter 2006, jeweils mit weiteren Literaturangaben.
- 12 Konrads *Partonopier und Meliur* ist vor 1287 als Adaption des altfranzösischen anonymen *Partonopeus de Blois* entstanden, überliefert in einem einzigen (beinahe) vollständigen Manuskript von 1471 (der Text bricht vor dem Ende ab) und zwei Fragmenten (spätes 13. Jh.). Die Textzitate (im Folgenden gekennzeichnet durch die Sigle PuM) folgen der Ausgabe von Bartsch / Pfeiffer 1970. Soweit nicht anders angegeben, stammen alle in diesem Beitrag enthaltenen Übersetzungen von mir.

Zu ersehen ist hier ein paradigmatischer Verwendungszusammenhang des Wunderbaren: Dem Helden stößt etwas zu, das neu ist und das er nicht versteht, das Fragen aufwirft und ihn zugleich fasziniert. Die Offenheit der Erscheinungen ist ebenfalls typisch und hat dazu geführt, dass das Wunderbare im literarischen Text als Grenzphänomen beschrieben wird.¹³ Die hiermit thematisierte Grenze hat eine epistemische, aber auch eine emotionale Qualität. Wichtige und zugleich charakteristische Punkte sind ferner die buchstäbliche Reflexivität der Erscheinungen, die zu Fragen anregen und zum Bezug auf sich selbst, aber auch dazu führen, dass der Protagonist Wissensvorräte aktualisieren und sich im Zuge dessen selbst beruhigen kann.

Im Zentrum der Textpassage steht die Wahrnehmung von Glanz, Schein und Leuchten, die nicht eindeutig, aber vertrauenerweckend ist. Das im Text erwähnte *glizzen* gehört zu den von Wolfgang Haubrichs untersuchten ‚Glanz-Worten‘, die seit dem Hochmittelalter in hoher Frequenz auftreten und die Konrad von Würzburg für religiöse Gegenstände in seiner *Goldenen Schmiede* in die deutsche Literatur einführte,¹⁴ nachdem sie vorher bereits für Objekte wie Rüstungen, Waffen und auch Burgen bekannt waren. Die Nähe zwischen religiösen und höfischen Verwendungen beim selben Autor lässt aufmerken, und im vorliegenden Fall geht es dem Text darum, verschiedene Möglichkeiten zunächst semantisch im Schwebezustand zu belassen. Darüber hinaus kommt die eingangs angesprochene Konvention, epistemische Konfigurationen von Medialität und Materialität zu beschreiben, hier zum Tragen, wenn auch in manifester Unbestimmtheit: Nicht eindeutig von Gott, aber vielleicht von der *Aventiure* wurde ihm ein Schiff gesandt. Durch den Vergleich mit den Gestirnen wird die Evokation des Leitens (Leit-Stern) erzeugt, und wie Haubrichs angibt, wird gerade das Leuchten der Sterne ebenfalls vor allem seit Konrad von Würzburg als ‚Glanz‘ bezeichnet.¹⁵ Auch wenn die Quellen von Glanz, Schein und Leuchten nicht eindeutig sind, lassen sie somit Anmutungen einer glücklichen Lenkung zu und ermöglichen es dem Subjekt, sich vorsichtig zu positionieren.

Was geschieht weiter? Partonopier setzt sich in das – herrlich ausgestattete – Boot und schläft vor Erschöpfung ein. Als er wieder erwacht, befindet sich das Gefährt mitten auf dem Meer. Er erschreckt sich erneut aufs Äußerste und erwartet seinen Tod, doch dann legt das Boot selbsttätig am anderen Ufer an, und Partonopier kann erkennen, dass er in einer überaus schönen Stadt angekommen ist, in der er keine Menschen erblickt.

Die Ankunft in der Fremde, hier einer fremden Stadt, konstituiert grundsätzlich eine vulnerable Situation, in welcher der sinnlichen Wahrnehmung und dem Augenschein große Bedeutung zukommen. Jedes Detail muss erfasst und interpretiert werden, um eine Lage frühzeitig verstehen und mögliche Gefahren abwehren zu können. So

13 Vgl. Gess et al. 2017.

14 Vgl. Haubrichs 2011, S. 50.

15 Vgl. Haubrichs 2011, S. 53.

ergeht es dem Trojaflüchtling Eneas in Heinrich von Veldekes Eneasroman mit seiner Gefolgschaft, als sie am Ufer von Karthago landen und angesichts des Aussehens der Stadt ihre Chancen auf gastfreundliche Aufnahme einschätzen müssen. Eine menschenleere Stadt – wie sie auch die Ankunft in der Stadt Grippia im *Herzog Ernst* bestimmt – spitzt diese vulnerable Ausgangslage zu, weil sie die Betrachtenden nicht zuletzt auf die Materialität der Dinge zurückwirft und es umso mehr erforderlich macht, aus ihr die richtigen Schlüsse zu ziehen. Wunder-Rhetoriken sind in diesen Erzählsituationen Hinweise darauf, dass die Dinge Anlass zu positiven Erwartungen geben könnten: Was bewundernswert ist, kann dieser Logik zufolge eigentlich nichts Schlechtes erwarten lassen. Dazu gehört im vorliegenden Fall, dass die Stadt aus Gold sowie rotem und weißem Marmor errichtet ist, woran Partonopier sich nicht sattsehen kann. Zwar ist er sich nicht sicher, was er von dem Umstand zu halten hat, dass er keinen Menschen zu sehen bekommt, doch macht er sich daran, die Stadt zu erkunden:

doch reit der hovesche guote
durch die gazzen über al,
dâ manic wunderlicher sal
inne gab erwelten schîn.
(PuM, V. 830–833)

Dennoch bewegte sich der
höfische junge Mann überall
durch die Straßen, in denen viele wunderbare Säle von
innen einen exquisiten Glanz abgaben.

Der Eindruck wird als gesamter wiedergegeben, aber auch als diversifizierter (*ein iegelicher palas / schein von gezierde harte rîch*, PuM, V. 868f.; jedes Gebäude leuchtete stark von seinem Schmuck¹⁶). Durch diesen Glanz aus verschiedenen Blickrichtungen werden die Sinneseindrücke überwältigend und blenden den Betrachter geradezu bis an seine Schmerzgrenze: *ein ouge mohte ir gleston / kûme erliden und vertragen* (PuM, V. 878f.; ‚Das Auge konnte dem Glanz kaum standhalten‘).¹⁶ An diesen Formulierungen zur durchdringenden Wirkung des Scheins lassen sich Charakteristika nachvollziehen, die Bettina Bildhauer am Beispiel des *Wigalois* Wirnts von Gravenberc und des *Herzog Ernst* im Rahmen einer in Akteur-Netzwerk-Ansätzen fundierten dingtheoretischen Studie zu Glanz beschrieben hat. Glanz ist demnach im mittelalterlichen Roman kein ‚Oberflächenphänomen‘,¹⁷ sondern verfügt über eine *agency*, die aus spezieller Artifizialität resultiert, Betrachter:innen involviert und die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt verschwimmen lässt.¹⁸

16 Müller 2006, S. 303, beobachtet ähnliche Wirkungen von Glanz in Konrads *Trojanerkrieg*.

17 Ähnlich zum *Partonopier* Bleumer 2010, S. 212.

18 Bildhauer 2020, S. 57: „Their aesthetics is not just that of clarity, but also that of immersion, of sensory overload of glossy images and pleasant language that stimulates positive thoughts and feelings, and that also shows things and humans in brilliant interaction: an aesthetics of shine. The role of things in that aesthetics is that of equal partners to the human characters in the plot and to the human recipients outside it.“

Bildhauer betont die positiven Anteile solcher Interaktion, doch die Subjekt-Objekt-Verschmelzung kann prinzipiell auch, wie gezeigt, die Grenze zur Überwältigung, buchstäblichen Blendung überschreiten. Speziell der Eindruck eines Verschwimmens der Erscheinungen ruft zudem die Thesen der *Literaturtheorie* Walter Haugs in Erinnerung. Haug sah in einem „Ineinanderspielen von Himmlischem und Höllischem“, von „Gut und Böse“ den Gegensatz der Aventure-Welt zur höfischen Welt tendenziell aufgelöst und erachtete dies als Signum einer ‚nachklassischen Ästhetik‘ im späthöfischen Roman.¹⁹ Mit Blick auf solche Positionen, die dezidierte Aussagen zur mittelalterlichen Ästhetik treffen, aber auch zur speziellen Valenz von *schîn*, wie sie den vorliegenden Band interessiert, ist in einer Perspektive auf das Wunderbare festzuhalten: Der Eindruck einer Diffusion von Erscheinungen und Wirkungen, Subjekt- und Objektpositionen fasst die (Handlungs-)macht von glänzenden Dingen – Kunstwerken, Bauten, Automaten, Schmuckstücken, Rüstungen u. v. m. – treffend. Wie die allermeisten Elemente des Wunderbaren appellieren auch diese an die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen, wollen wahrgenommen werden und involvieren, und vielfach wollen sie auch gefallen. Die Wirkungen lassen sich präzise beschreiben, denn die Texte setzen sich geradezu analytisch mit ihnen auseinander. Fragen von ‚Gut und Böse‘ können dafür, wie der *Partonopier* zeigt, eine entscheidende Rolle spielen und die Praxis der ‚Unterscheidung der Geister‘ auf den Plan rufen, die sich gerade an der sinnlichen Erscheinung zu bewähren hat.²⁰ Die *agency*, die Bildhauer als Oberflächenphänomen treffend beschreibt, muss also in letzter Instanz in Fragen nach dem Schöpfer oder Konstrukteur der Dinge übergehen. Anders gesagt: Die Wirkung der Gegenstände tritt zur Frage ihrer heterologischen Verortung²¹ hinsichtlich ihres Ursprungs – insbesondere hinsichtlich der Frage, ob hier der Teufel verantwortlich zeichnet – in eine konstitutive Spannung. Bemerkenswert ist neben dem Sturm an Gedanken und Empfindungen, welche die überwältigenden Sineseeindrücke auslösen, deshalb der Umstand, dass der junge Protagonist durchgängig zu Urteilen gelangt.²² Seiner Perspektive eng folgend, können auch die Rezipient:innen sich in allem Glanz orientieren, denn eine Lichtquelle leuchtet noch stärker als alle anderen; es ist die hoch gelegene Burg: *und schein iedoche diu burc dar obe / an schœnheit rîcher unde an lobe* (PuM, V. 883 f.; ‚und trotzdem glänzte die Burg ganz oben noch herrlicher‘). Zugleich bleibt der schöne Schein grundsätzlich verdächtig:

Partonopier als er gesach
an der stât so rîch gemacht
und er niht liute drinne vant,

Als Partonopier sah, über
welche Kostbarkeiten die Stadt verfügte,
und er doch keine Leute darin vorfand,

19 Vgl. Haug 1980; Haug 1985, S. 255 und passim, vgl. auch meine Auseinandersetzung mit der These der ‚nachklassischen Ästhetik‘ in Bezug auf das Wunderbare: Eming 2020.

20 Vgl. zu diesem Punkt Largier 2005.

21 Vgl. zur Begrifflichkeit: Gerok-Reiter / Robert 2022, S. 23–26.

22 Anders Bleumer 2010, S. 217: „Diese vollständige Visualisierung ist gezielt obskur.“

dô dâhte er wider sich zehant,
 daz von der helle ein böser geist
 im ze schaden aller meist
 tribe dâ sîn goukelspil,
 daz er müeste kumbers vil
 enphâhen und erwerben.
 er wânde er solte sterben
 von ungehiuren dingen.
 diu vorhte in aber twingen
 begunde in angstbâren grûs.
 er gieng in iegelîchez hûs:
 dâ sach er tische wol bereit
 von maneger hande rîcheit
 und dar ûfe spîse gnuoc.
 (PuM V. 885–897)

da dachte er bei sich sofort,
 dass ein böser Geist aus der Hölle
 sein Gaukelspiel mit ihm
 triebe, um ihn zu verderben,
 und dass er viel Leid dadurch
 empfangen und erleben würde.
 Er fürchtete, dass er von
 schrecklichen Dingen zu Tod käme.
 Die Angst bedrängte ihn sehr
 und erzeugte heftiges Grauen.
 Er ging in jedes einzelne Haus:
 Dort sah er wohlbereitete Tische
 mit kostbarem Geschirr und
 darauf eine große Fülle von Speisen.

Die Rede vom *goukelspil* ruft Wissensordnungen der *imaginatio* auf, deren Bedeutung für die literarische Darstellung von Schein-Szenarien kaum überschätzt werden kann. *Imaginatio* (griech. *phantaseia*) bezieht sich nach antikem und mittelalterlichem Verständnis auf eine biologische, im Gedächtnis bzw. der Seele situierte ‚Fakultät‘, welche für die Erzeugung von Bildern zuständig ist.²³ Sie fungiert als eine Schnittstelle zwischen inneren und äußeren Vorgängen: Indem sie sensorische Stimulanzen aufnimmt und in innere Bilder verwandelt, schafft die Imagination bildliche Konfigurationen, welche von Phänomenen in der Realität abweichen können – einschließlich Phänomenen des Wunderbaren.²⁴ Weil die Bilder potenziell sowohl wirkliche als auch vermeintliche, ‚äußere‘ und ‚innere‘ Vorgänge repräsentieren, können sie auch täuschen. Die Imagination ist für Unverfügbares empfänglich, gerade dadurch aber auch störanfällig. Dies macht sie zum Medium einerseits für göttliche Eingebungen, die sich in Prophetien und Träumen äußern,²⁵ andererseits für Einflüsterungen von Dämonen, die illusionäre Welten schaffen können.

4. Bilde, wilde, wunder

Der Teufel verfügt über einen unerschöpflichen Vorrat an Listen und Erscheinungen, die von Budenzauber und kleineren Quälereien über schwerwiegende Irreführung bis zur manifesten Blasphemie reichen, wie Caesarius von Heisterbach im *Dialogus*

23 Grundlegend: Sudhoff 1913. Vgl. ferner Bundy 1928; Lachman 2000.

24 Einschlägige Studien zum Zusammenhang von mittelalterlichen Theorien der *imaginatio* (im lateinischen Westen und in den islamischen Kulturen) sowie zum (literarischen) Wunder hat Karnes vorgelegt, vgl. Karnes 2015a; Karnes 2015b; Karnes 2022.

25 Zu diesem Zusammenhang vgl. Gerok-Reiter / Walde 2012.

Miraculorum (1219–1223) erörtert: Der Teufel dringt in die Bonner Stiftskirche ein und stört die Lesung zur Matutin, indem er Kerzen auspustet, er führt einen Mann in Frauengestalt auf Irrwegen durch den Wald, erscheint als Bär im Chorgestühl oder gaukelt einer unerfahrenen Inkluse eine göttliche Offenbarung vor, „von trügerischem Glanz umgeben“.²⁶ Deshalb ist von Bedeutung, dass Partonopier ebenfalls jung, unerfahren und womöglich leicht zu täuschen ist. Allerdings weiß auch er bereits, dass der Teufel wie echt wirkende *bilde* erzeugen und sich dabei sogar aus dem göttlichen Reservoir der Erscheinungen bedienen kann.

Karnes hat zur parallelen Stelle im französischen *Partonopeus* festgestellt, dass der Held die Vorgänge in der leeren Stadt in ebender Weise für Täuschungen hält, wie mittelalterliche Konzepte von *imaginatio* sie erklären: „the products of someone else’s imagination or misrepresentations created by his own.“²⁷ Mir scheint demgegenüber wichtig festzuhalten, dass der Held des deutschen Romans die Möglichkeit – vom Teufel – getäuscht zu werden, zwar immer wieder in Betracht zieht, aber dann zugunsten anderer Überlegungen verwirft oder zumindest in den Hintergrund des Erlebens treten lassen kann. Angst erlangt vor allem deshalb nicht die Oberhand, weil die reich gedeckten und mit einladenden Speisen bestückten Tische vitale Impulse in ihm erwecken: Er hat offensichtlich Hunger und überlegt sich, in einem der Paläste dem Essen zuzusprechen. Das höfisch gestaltete Ambiente der Anderswelt von Meliurs Reich, auf das immer wieder hingewiesen worden ist,²⁸ schafft auch Zuversicht: Er könnte sich unter seinesgleichen befinden. Partonopier ist sogar zu einer erstaunlich kalkulierenden Reaktion in der Lage, denn er fasst die Überlegung, dass er, wenn er ohnehin verloren sei, ebenso gut am besten Ort der Stadt essen könnte, nämlich im Palast. Denn dort, sagt er sich,

sô weiz ich âne valschen wân
daz ich vinde, kum ich dar,
ûf der bürge lieht gevar
den wunsch der êren lobelich.
(PuM, V. 930–933)

das weiß ich ganz genau,
finde ich, wenn ich dorthin komme,
auf der leuchtenden Burg,
das Allerbeste.

Die mittelhochdeutsche Formulierung in Bezug auf seine Gewissheit – *âne valschen wân*, wörtlich: ‚ohne falsche Vorstellungen, ohne Täuschungen‘ – distanziert sogar ironisch seine eigenen Ängste vor Illusionen und Dämonie.²⁹ Deshalb reitet er schließlich hinauf

26 Caesarius von Heisterbach: *Dialogus Miraculorum*, S. 1113, vgl. auch S. 1112: *diabolus phantastica circumfusus claritate*. Vgl. zu den anderen Beispielen die Kapitel 49, 51, 53.

27 Karnes 2022, S. 158.

28 Vgl. Gerok-Reiter 2006, S. 257.

29 Anders Kay 2001, zum französischen *Partonopeus*, S. 277: „If all these luxuries are a delusion, at least let him exploit them ‚as if‘ they were real!“ Ich sehe die Vitalität von Partonopiers Überlegung gerade darin begründet, dass er davon ausgeht, sich realiter stärken zu können.

zur Burg und findet dort den prächtigsten Saal von allen vor, goldene Tische, gedeckt mit kostbaren Speisen, aber immer noch ohne Menschen. Als er sich hungrig an den Tisch setzt, kommt eine geisterhafte Bewegung in die Szenerie.

diu [spîse, J.E.] wart im also lîse
 gesetzt ûf den tisch daz er
 niht wizzen kunde rehte, wer
 si getragen hæte dar.
 gesindes wart er niht gewar,
 daz trinken oder ezzen sol,
 und wâren doch die tische vol
 von zame und ouch von *wilde*.³⁰
 des wart ein grôz *unbilde*
 tougenlîche dran geholt.
 vor im gesteine und edel golt
 er hete wol und trincvaz.
 und als er eine trahte gaz,
 sô kam ein ander fûr in dar
 und wurden al die tische gar
 der selben spîse vol zehant,
 diu vor des wart alsô gesant
 verborgen unde tougen.
 mit klâren sînen ougen
 spûrt er den ritter unde kneht.
 (PuM, V. 1006–1025)

Das [Essen] wurde so sachte
 vor ihm auf dem Tisch abgesetzt, dass er
 nicht erkennen konnte, wer es
 ihm dorthin trug.
 Er nahm keine Gesellschaft wahr,
 die mit ihm essen oder trinken sollte,
 und dennoch waren die Tische überladen
 mit Fleisch und Wild.
 Dann wurden heimlich noch
 viel größere Wunder herbeigeschafft.
 Vor ihm auf dem Tisch lagen in angenehmer Weise
 Edelsteine, Gold und edle Trinkgefäße.
 Und wenn er das eine gegessen hatte, wurde ihm
 schon das nächste vorgesetzt,
 und auch auf allen anderen Tischen
 wurde dasselbe aufgetragen.
 Das hatte man zuvor wieder
 heimlich dorthin hingeschickt.
 Mit seinen scharfen Augen
 suchte er Ritter und Knappen.

Angesichts der geheimnisvollen Vorgänge um die von unsichtbarer Hand durchgeführte Bewirtung wird die Beschreibungssprache selbst ambivalent, insbesondere durch das schon früher verwandte Verb *spüren*, das ‚sehen‘ meinen kann, aber auch ‚wahrnehmen, erspüren, suchen‘. Es vermittelt den Eindruck einer atmosphärisch höchst aufgeladenen Stimmung, in der Partonopiers sämtliche Sinne aktiviert sind und die Situation zu erfassen versuchen. Er spürt die Gegenwart anderer und kann sie doch nicht sehen.

In der Textstelle begegnet die Verknüpfung von *wilde* und *bilde*, die in der späthöfischen Literatur in hoher Frequenz auftritt und jedes Mal im Horizont der jeweiligen Kontexte zu verorten ist. Hier wirkt sie zitاتفörmig, als Anspielung auf andere Verwendungen, denn im vorliegenden Fall sind erst einmal Fleisch- und Tiersorten gemeint. Bekannt gerade in der späthöfischen Literatur ist die Reim-Verbindung von *wilde* mit *bilde*. *Wilde* bezeichnet dabei keineswegs, oder zumindest nicht nur, eine ‚unzivilisierte‘ oder nicht kultivierte Landschaft.³¹ *Wilde* ist abstrakter auch das, was fremd ist, ungewöhnlich, unerwartet, etwas, was womöglich nicht auf Anhieb verstanden wird. *Bilde*

30 Hervorhebungen hier und im Folgenden von mir.

31 Zur Semantik von *wilde* vgl. Haubrichs 2018.

fungiert mit Blick auf das Thema der Imagination als Zentralwort, denn es kann ein Phänomen selbst ebenso bezeichnen wie die Abbildung oder Vorstellung davon bis hin zu einer (Traum-)Vision und passt perfekt zur diesbezüglichen epistemischen Verunsicherung Partonopiers. *Wilde* ist auf *unbilde* und auf das *wunder* bezogen, aber es ist nicht mit diesem identisch.³² Vielmehr verspricht das *Wilde* ein *Wunder*.

daz aber dâ niht liute was,
dâ von beleip er ungemuot.
sîn herze ûf sich dar umbe luot
der sorgen fuoder unde ir soum.
ez dûhte in allez gar ein troum
und ein gespenste, daz er sach.
doch hæte er alsô rîch gemach,
daz er gedâhte wider sich
,betriuget hie der tiufel mich
mit der goukelfuore sîn,
doch habe ich nach dem willen mîn
getrunken unde gezenen wol.³³
(PuM, V. 1050–1061)

Dass aber keine Menschen dort waren,
blieb für ihn eine Quelle der Unruhe.
Sein Herz war beschwert vom Ausmaß
der Sorgen
Was er sah, erschien ihm alles als ein Traum
oder Trugbild,
und zugleich hatte er große Annehmlichkeiten erfahren,
so dass er bei sich dachte:
„Auch wenn der Teufel mich
hier mit seinen Täuschungsmanövern betriegt,
habe ich doch gegessen und getrunken, wie es mir
gefällt.“

Wieder werden neue Valenzen der Erscheinungen aufgefächert. Nicht zufällig ist vom *troum* die Rede, einer durch die Imaginationskraft ermöglichten Einlasssstelle für verschiedene Formen des Wissens – göttlich, dämonisch, prophetisch. Partonopiers Befremdung, die gleichwohl nie den Schrecken überhandnehmen lässt, kulminiert schließlich in der eingangs genannte Fügung *wunder wilde*:

ein *wunder* in daz dûhte
für *manic wunder wilde*,³³
daz er dâ menschen *bilde*
sach niender in dem hûse leben.
(PuM, V. 1090–1093)

Und der größte all der
befremdlichen Vorgänge
schien ihm zu sein, dass er in
dem Gebäude keinen Menschen leben sah.

Wild(e) ist als das bezeichnet worden, was sich *entzieht*.³⁴ Aber *wilde* ist gerade in Verbindung mit *wunder* auch das, was *anzieht*, Neugier weckt und Fragen aufwirft, einen Übergang in unbekanntes Terrain und eine Grenze dorthin markiert, die auch überwunden werden kann. An den betrachteten Textpassagen bedeutet dies, dass der literarische Held vertraute Wissensordnungen – hier das Wissen über die Möglichkeit von

32 Vgl. auch die Ausführungen von Müller 2018 zur Schwierigkeit, beider Verhältnis in Konrads *Goldener Schmiede* mit Blick auf die Uneinholbarkeit der sprachlichen Vergegenwärtigung Gottes zu beschreiben und in diesem Zusammenhang den Status der Ästhetisierung zu bestimmen.

33 Vgl. auch die Beobachtungen von Müller 2006, S. 298, zu einer ähnlichen Ambivalenz von *wunder* in Verbindung mit *wilde* in Konrads *Trojanerkrieg*.

34 Vgl. Köbele 2018, S. 12.

Machinationen des Teufels³⁵ – aufrufen und diesen zugleich skeptisch begegnen muss. Hinter allen Erscheinungen steckt nämlich – dies ist die Pointe des Romans – nicht der Teufel, sondern eine magiekundige junge Frau: Meliur. Sie hatte Partonopier ohne sein Wissen zum Ehemann erwählt, mit ihren Zauberkünsten in ihr Reich geleitet und dafür ihren Hofstaat in Konstantinopel visuell zum Verschwinden gebracht. Kurz nach den Erlebnissen im Speisesaal wird Partonopier in ihre Kemenate geleitet werden und ihr dort – in völliger Dunkelheit – zum ersten Mal begegnen. Dass sie vollkommen vertrauenswürdig ist, wird allerdings erst im weiteren Verlaufe des langen Romans, viele tausend Verse später, endgültig offenbar. Vorher erfordert ihr Anspruch, dass Partonopier zunächst einige Jahre eine Beziehung mit ihr unterhalten soll, ohne sie einmal sehen zu dürfen, einige emotionale Kraft aufseiten des Protagonisten. In der skizzierten Situation ist er fähig, diese Kraft aufzubringen, welche durch die Ästhetik der Darbietungen selbst provoziert wird. Aller erlernter Mahnungen hinsichtlich der Wirkweisen des Teufels zum Trotz und obwohl Partonopier „geradezu von einem Angstzustand in den anderen [fällt]“, ³⁶ gelangt er immer wieder zu der Erkenntnis, dass das, was derart blendend schön ist, derart wohl tut und, ja, so gut schmeckt, nicht ganz schlecht sein kann. Diese Erkenntnis wird indessen nicht explizit artikuliert, sondern äußert sich in seiner Verwunderung und Bewunderung der prächtigen Stadt und ihrer einladenden Räume, die wie für ihn gemacht scheinen – und es auch sind.

Resümierend lässt sich festhalten, dass Wunderbares und Wissen immer neu relationiert werden und sich wechselseitig herausfordern. Im literarischen Text, dies wurde hier an Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur* nachvollzogen, kann das Wunderbare zum Anlass werden, Wissensordnungen aufzurufen, auf ihre Stabilität hin zu überprüfen und neue Erkenntnisse zu gewinnen. In meinen Beispielen stehen die beschriebenen ästhetischen Modi von Glanz und Leuchten bis hin zum Schein der Kerzen im Zeichen eines umfassenden und ambivalent wirkenden Szenarios der Verführung, das alle Register magischer Lenkung zieht und ein hinterhältiges Täuschungsmanöver des Teufels sein *könnte*, doch stattdessen einen Diskurs über Vertrauen in Liebesbeziehungen eröffnet, wie der weitere Romanverlauf zeigt.³⁷ Die an das Wunderbare geknüpfte ästhetische Erfahrung wird Modus einer umfassenden Verunsicherung des Gewohnten, die dem Protagonisten hohe intellektuelle – und emotionale – Kompetenz abverlangt. Diese Verunsicherung in Bezug auf erworbenes Wissen, die sich aus der Aufschlusskraft der Elemente des Wunderbaren und ihres Glanzes zwischen Schein und Anschein ergibt, wird am Ende jedoch in eine neue epistemische Konfiguration überführt.

35 Damit handelt es sich nicht einfach um eine ‚relative‘, das heißt ganz aus der Figurenperspektive entworfene ‚Erkenntnis‘, wie Rikl 1996, S. 68–70, hier S. 69, vermutet, die den geschilderten Wahrnehmungsvorgang ebenfalls genau verfolgt.

36 Gerok-Reiter 2007, S. 140.

37 Vgl. auch Karnes 2022, S. 160, zum Wunderbaren als probatem Mittel zu einer Liebesprobe in den *Melusine-* und *Partonopeus-*Romanen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Aristoteles: Metaphysik. In der Übersetzung von Friedrich Bassenge, Berlin 1990.
- Caesarius von Heisterbach: *Dialogus Miraculorum*. Dialog über die Wunder. Bd. 3, eingeleitet von Horst Schneider. Übers. und komm. von Nikolaus Nösges und Horst Schneider, Turnhout 2009 (Fontes Christiani 86).
- PuM = Konrad von Würzburg: *Partonopier und Meliur*. Aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer, hg. von Karl Bartsch. Mit einem Nachw. von Rainer Gruenter in Verbindung mit Bruno Jöhnk / Raimund Kemper / Hans-Christian Wunderlich, Berlin 1970 (Deutsche Neudrucke: Texte des Mittelalters).

Sekundärliteratur

- Bildhauer 2020 = Bildhauer, Bettina: *Medieval Things. Agency, Materiality, and Narratives of Objects in Medieval German Literature and Beyond*, Columbus 2020 (Interventions: New Studies in Medieval Culture).
- Bleumer 2010 = Bleumer, Hartmut: Entzauberung des Wissens. Ästhetik und Kritik in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*, in: Martin Baisch / Elke Koch (Hgg.): *Neugier und Tabu. Regeln und Mythen des Wissens*, Berlin / Wien 2010 (Scenae 12), S. 207–233.
- Bundy 1928 = Bundy, Murray Wright: *The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought*, Urbana, IL 1928 (University of Illinois Studies in Languages and Literatures 12).
- Daston / Park 1998 = Daston, Lorraine / Park, Katharine: *Wonders and the Order of Nature. 1150–1750*, New York 1998.
- Dubost 1991 = Dubost, Francis: *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII^{ème}–XIII^{ème} siècles)*. L'Autre, l'Ailleurs, l'Autrefois, 2 Bde., Genf 1991 (Nouvelle Bibliothèque du Moyen Âge 15).
- Eming 1994 = Eming, Jutta: Geliebte oder Gefährtin? Das Verhältnis von Feenwelt und Abenteuerwelt in *Partonopier und Meliur*, in: Danielle Buschinger / Wolfgang Spiewok (Hgg.): *Die Welt der Feen im Mittelalter*, Greifswald 1994, S. 43–58.
- Eming 1999 = Eming, Jutta: Funktionswandel des Wunderbaren. Studien zum *Bel Inconnu*, zum *Wigalois* und zum *Wigoleis vom Rade*, Trier 1999 (Literatur – Imagination – Realität 19).
- Eming 2006 = Eming, Jutta: *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts*, Berlin / New York 2006 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39).
- Eming 2020 = Eming, Jutta: Wunder über Wunder. Immanente Überbietung im mittelhochdeutschen Roman, in: Cora Dietl / Christoph Schanze / Friedrich Wolfzettel (Hgg.): *Jenseits der Epigonalität. Selbst- und Fremdbewertungen im Artusroman und in der Artusforschung*, Berlin / Boston 2020 (Schriften der Internationalen Artusgesellschaft 15), S. 225–243.
- Eming / Wels 2021 = Eming, Jutta / Wels, Volkhard (Hgg.): *Darstellung und Geheimnis in Mittelalter und Früher Neuzeit*, Wiesbaden 2021 (Episteme in Bewegung 21).
- Gerok-Reiter 2006 = Gerok-Reiter, Annette: *Individualität. Studien zu einem umstrittenen Phänomen mittelhochdeutscher Epik*, Tübingen / Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 51).
- Gerok-Reiter 2007 = Gerok-Reiter, Annette: Die Angst des Helden und die Angst des Hörers. Stationen einer Umbewertung in mittelhochdeutscher Epik, in: Annette Gerok-Reiter / Sabine Obermeier (Hgg.): *Angst und Schrecken im Mittelalter. Ursachen, Funktionen, Bewältigungsstrategien in interdisziplinärer Sicht*, Bd. 1, Berlin 2007 (Das Mittelalter 12), S. 127–143.

- Gerok-Reiter / Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette / Robert, Jörg: Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391, in: Annette Gerok-Reiter / Jörg Robert / Matthias Bauer / Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin / Boston 2022 (*Andere Ästhetik – Koordinaten* 1), S. 3–51.
- Gerok-Reiter / Walde 2012 = Gerok-Reiter, Annette / Walde, Christine (Hgg.): *Traum und Vision in der Vormoderne. Traditionen, Diskussionen, Perspektiven*, Berlin 2012.
- Gess et al. 2017 = Gess, Nicola / Schnyder, Mireille / Marchal, Hugues / Bartuschat, Johannes (Hgg.): *Staunen als Grenzphänomen*, Paderborn 2017 (*Poetik und Ästhetik des Staunens* 1).
- Haubrichs 2011 = Haubrichs, Wolfgang: Glanz und Glast. Vom inflationären Wortschatz der Sichtbarkeit, in: Ricarda Bauschke / Sebastian Coxon / Martin Jones (Hgg.): *Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters*. Schriften des 21. Anglo-German Colloquium London 2009, Berlin 2011, S. 47–64.
- Haubrichs 2018 = Haubrichs, Wolfgang: *Wild, grim und wüst*. Zur Semantik des Fremden und seiner Metaphorisierung im Alt- und Mittelhochdeutschen, in: Susanne Köbele / Julia Frick (Hgg.): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (*Wolfram-Studien* 25), S. 27–51.
- Haug 1980 = Haug, Walter: Paradigmatische Poesie. Der spätere deutsche Artusroman auf dem Weg zu einer ‚nachklassischen‘ Ästhetik, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte* 54.2 (1980), S. 204–231.
- Haug 1985 = Haug, Walter: *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts*. Eine Einführung, Darmstadt 1985.
- Karnes 2015a = Karnes, Michelle: *Marvels in the Medieval Imagination*, in: *Speculum* 90.2 (2015), S. 327–365.
- Karnes 2015b = Karnes, Michelle: *Wonder, Marvels, and Metaphor in the Squire's Tale*, in: *English Literary History* 82.2 (2015), S. 461–490.
- Karnes 2022 = Karnes, Michelle: *Medieval Marvels and Fictions in the Latin West and Islamic World*, Chicago / London 2022.
- Kay 2001 = Kay, Sarah: *Courtly Contradictions. The Emergence of the Literary Object in the Twelfth Century*, Stanford 2001 (*Figurae: Reading Medieval Culture*).
- Köbele 2018 = Köbele, Susanne: *Einleitung*, in: Susanne Köbele / Julia Frick (Hgg.): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter. Zürcher Kolloquium 2016, Berlin 2018 (*Wolfram-Studien* 25), S. 9–25.
- Lachman 2000 = Lachman, Renate: *Phantasia, imaginatio und rhetorische Tradition*, in: Josef Kopperschmidt (Hg.): *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*, München 2000, S. 245–270.
- Largier 2005 = Largier, Niklaus: *Rhetorik des Begehrens. Die ‚Unterscheidung der Geister‘ als Paradigma mittelalterlicher Subjektivität*, in: Martin Baisch / Jutta Eming / Hendrije Haufe / Andrea Sieber (Hgg.): *Inszenierungen von Subjektivität in der Literatur des Mittelalters, Königstein im Taunus* 2005, S. 249–270.
- Leinkauf 2015 = Leinkauf, Thomas: *Zur Funktion des ‚Wunderbaren‘ (mirabile) in Philosophie und Poetologie des 16. Jahrhunderts*, in: Christoph Strosetzki (Hg.): *Mirabiliratio. Das Wunderbare im Zugriff der Frühneuzeitlichen Vernunft*, Heidelberg 2015 (Beihefte zum *Euphorion* 88), S. 45–67.
- Monecke 1968 = Monecke, Wolfgang: *Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der wildekeit*. Mit einem Geleitwort von Ulrich Pretzel, Stuttgart 1968 (*Germanistische Abhandlungen* 24).
- Müller 2006 = Müller, Jan-Dirk: *schîn und Verwandtes. Zum Problem der ‚Ästhetisierung‘ in Konrads von Würzburg Trojanerkrieg* (mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik),

- in: Gerd Dicke / Manfred Eikermann / Burkhard Hasebrink (Hgg.): Im Wortfeld des Textes. Wort-historische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin / New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 287–307.
- Müller 2018 = Müller, Jan-Dirk: Überwindern – überwildern. Zur Ästhetik Konrads von Würzburg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 140.2 (2018), S. 172–193.
- Rikl 1996 = Rikl, Susanne: Erzählen im Kontext von Affekt und Ratio. Studien zu Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*, Frankfurt a.M. u. a. 1996 (Mikrokosmos 46).
- Schulz 2000 = Schulz, Armin: 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).
- Simon 1990 = Simon, Ralf: Einführung in die strukturalistische Poetik des mittelalterlichen Romans. Analysen zu deutschen Romanen der *matière de Bretagne*, Würzburg 1990 (Epistemata Literaturwissenschaft 61).
- Steffek 1978 = Steffek, Hans Wolfgang: Die Feenwelt in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur*, Frankfurt a.M. / Bern / Las Vegas 1978 (Europäische Hochschulschriften 268).
- Sudhoff 1913 = Sudhoff, Walther: Die Lehre von den Hirnventrikeln in textlicher und graphischer Tradition des Altertums und Mittelalters, in: Archiv für Geschichte der Medizin 7.3 (1913), S. 149–205.
- Wawer 2000 = Wawer, Anne: Tabuisierte Liebe. Mythische Erzählschemata in Konrads von Würzburg *Partonopier und Meliur* und im *Friedrich von Schwaben*, Köln / Weimar / Wien 2000.
- Wyss 1988/89 = Wyss, Ulrich: Partonopier und die ritterliche Mythologie, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 361–372.

