

## Flore und Blanscheflur im *bilde* Bild-Erzeugung und Bild-Übertragung in Konrad Flecks Floreroman

MORITZ WEDELL

Dass Bilder wie Nomaden sind, indem sie von einem Bildträger zum nächsten wandern, von einem Medium in das andere übergehen, hat die Bildwissenschaft klar herausgestellt. Besonders der Kunsthistoriker Hans BELTING hat das komplexe und bewegliche Verhältnis von Bild und Bildträger programmatisch ins Bewusstsein der Forschung gehoben und die fächerübergreifende Perspektive dieses Zugangs gezeigt.<sup>1</sup> Dass die Bilder von Beginn an ihren Ort auch in der Literatur haben und mitunter für deren poetologische Durcharbeitung konstitutiv sind, beschäftigt seit einiger Zeit auch die Literaturwissenschaften und hier nicht zuletzt die mediävistischen Disziplinen.<sup>2</sup> Lässt sich in einer Reihe von Texten eine bewusste Verwendung von Bildern als Grundkonstituente literarischer Poetik herausarbeiten,<sup>3</sup> so gibt es doch wenige, die das Wandern der Bilder durch unterschiedliche Medien als Mittel literarischer Wirkungs- und Produktionsästhetik so differenziert herausstellen wie der Roman ‚Flore und Blanscheflur‘ von Konrad Fleck.<sup>4</sup> Der Text liest sich nicht nur wie eine paradigmatische Bestätigung der neueren bildtheoretischen Fragestellungen, sondern ist zugleich ein beispielhaftes Zeugnis für literarische Medienreflexion. Dabei korrespondiert die poetologische Rolle des Bildgebens und -nehmens mit der textsemantischen Akzentuierung des Wortes *bilde*. Der mittelhochdeutsche Ausdruck gewinnt über den großen Spielraum hinaus, den er mit dem neuhochdeutschen Wort „Bild“ teilt, einen bei Fleck starken performativen Akzent. Er hebt besonders den Aspekt der Gestaltung hervor und, mehr noch als die Abbildlichkeit, die Bild-Wirkung. Damit gliedert sich der vorliegende Beitrag, neben der Bildlichkeitsfrage, auch in die zuletzt intensiver geführte Diskussion zur historischen Semantik poetologischer Begriffe ein.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Hans Belting, *Medium – Bild – Körper*. Einführung in das Thema. In: Ders., *Bild-Anthropologie*. Entwürfe für eine Bildwissenschaft. München 2001, S. 11–55.

<sup>2</sup> Stellvertretend nenne ich hier nur Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild*. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

<sup>3</sup> Christine Ratkowitsch, *Descriptio picturae*. Die literarische Funktion der Beschreibung von Kunstwerken in der lateinischen Großdichtung des 12. Jahrhunderts (Wiener Studien. Beiheft 15). Wien 1991; Linda M. Clemente, *Literary objet d'art. Ekphrasis in Medieval French Romance 1150–1210*. New York u. a. 1992; James A. W. Heffernan, *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, London 1993; Mary J. Carruthers, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400–1200* (Cambridge Studies in Medieval Literature 34). Cambridge 1998; Haiko Wandhoff, *Ekphrasis. Kunstbeschreibungen und virtuelle Räume in der Literatur des Mittelalters* (Trends in Medieval Philology 3). Berlin, New York 2003.

<sup>4</sup> Der Roman ist wohl in der ersten Hälfte des 13. Jh., sicher aber vor den Dichtungen von Rudolf von Ems im Elsass oder dem Basler Land entstanden. Angesichts seiner Vielschichtigkeit wird er, obwohl sich das Augenmerk der Forschung mittlerweile stärker auf ihn richtet, noch lange nicht angemessen wahrgenommen. Zur Datierung s. Peter Ganz, *Konrad Fleck*. In: *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Bd. 2 (1980), Sp. 744, zur Verbreitung des Stoffes im europäischen Raum s. die Monographie Patricia E. Grieve, *Floire and Blanscheflur and the European Romance*. Cambridge 1997.

<sup>5</sup> Vgl. die Beiträge in Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes*. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter (Trends in Medieval

Ausgangspunkt der folgenden Darlegung sind drei Schlüsselmomente der Erzählung, die als *bilde* markiert und durch eine strukturelle Ähnlichkeit auffällig miteinander verbunden sind: (1) die Beschreibung zweier Automaten, die Flore und Blanscheflur darstellen und die wesentlich an der Initialisierung des Handlungsverlaufes beteiligt sind, (2) das Auftreten der lebendigen Hauptfiguren vor einer Gerichtsversammlung, mit der der Reise- oder Abenteuerteil der Erzählung abgeschlossen wird, und (3) die Beschreibung der literarisch imaginierten Erzählsituation, als deren Zeugen wir von der Geschichte erfahren. Diese Konstellation von Bildbeschreibung, Figurendarstellung und Erzählsituation legt, wie ich zeigen möchte, eine Lektüre des Romans in rhetorischen Kategorien nahe. Sie unterfüttert die Phänomene der poetischen Bild-Übertragung zwischen den Darstellungsebenen mit einem theoretischen Modell und legt den Blick für Konrad Flocks umfassende Konzeption der Bild-Erzeugung frei. Diese erstreckt sich sowohl auf die Erzeugung von Vorstellungsbildern als auch auf die Generierung von „vor-Bild-haftem“ Handeln.

### I. *werc*: Blanscheflurs Scheingrab als Bildnis

„Flore und Blanscheflur“ beginnt als die Geschichte zweier Kinder unterschiedlicher Abkunft, die zwar am heidnischen Königshof in Spanien gemeinsam heranwachsen, deren Liebe jedoch aus politischen und religiösen Gründen illegitim ist.<sup>6</sup> Der für das Gattungsschema des Liebes- und Reiseromans konstitutiven Trennung der Liebenden geht dann bei Konrad Flock eine vorläufige Trennung der Kinder voraus. Während die christliche Sklaventochter Blanscheflur bei ihrer Mutter am Königshof bleibt, wird der heidnische Königsohn Flore zu Verwandten nach Montore geschickt, um dort auf andere Gedanken gebracht zu werden (V. 1387–1397).<sup>7</sup> Die Erfolglosigkeit dieser Maßnahme – *ern mohte sich getroesten niht* („Er konnte keinen Trost finden“; V. 1400, und stärker 1428–1431) – führt das Herrscherpaar zu dem Beschluss, das ungelittene Mädchen an reisende Händler zu verkaufen. Der exorbitante Kaufpreis umfasst unter anderem einen goldenen Pokal, der sich neben seinem unermesslichen Wert und seiner magischen Wirkungskraft vor allem durch die Gravuren auszeichnet, die seine Oberfläche mit einer Darstellung des Trojanischen Krieges und insbesondere der Paris-Liebe schmücken.<sup>8</sup> Außerdem geben sie, um Flore zu

---

Philology 10). Berlin, New York 2006, Ludolf Kuchenbuch u. Uta Kleine (Hgg.), ‚Textus‘ im Mittelalter. Komponenten und Situationen des Wortgebrauchs im schriftsemantischen Feld (Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte 216). Göttingen 2006 und im Themenband der Scientia Poetica 10 (2006).

<sup>6</sup> Zur Erzählstruktur und der damit verbundenen Gattungsfrage s. Klaus Ridder, *Mittelhochdeutsche Minne- und Aventiureromane. Fiktion, Geschichte und literarische Tradition im späthöfischen Roman: Reinfried von Braunschweig, Wilhelm von Österreich, Friedrich von Schwaben* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 12 [246]). Berlin, New York 1998, S. 1–36.

<sup>7</sup> Ich zitiere nach der Ausgabe Konrad Flock, *Flore und Blanscheflur*. Hrsg. v. Emil Sommer (Bibliothek der gesamten deutschen National-Literatur 12). Quedlinburg, Leipzig 1846. Die Übersetzungen stammen von mir, M. W. Eine Neuedition wird derzeit von Christine Putzo vorbereitet (Universität Hamburg, Institut für Germanistik I).

<sup>8</sup> Dieses Bildkunstwerk ist der Ausgangspunkt von Ingrid Kastens Aufsatz, der (mit dem von Werner Röcke [Anm. 51]) am Beginn des neuerlichen Interesses für den Floreroman steht und den Pokal als beweglichen Bildträger interpretiert, der die Flore-Liebe präfiguriert und dem Leser während des gesamten Reisetils vor Augen führt. S. Ingrid Kasten, *Der Pokal in ‚Flore und Blanscheflur‘*. In: Harald Haferland u. Michael Mecklenburg (Hgg.), *Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit* (Forschungen zur Geschichte der älteren deutschen Literatur 19). München 1996, S. 189–198. Vgl. Elisabeth

befrieden, vor, Blanscheflur sei eines natürlichen Todes gestorben (V. 1930–1946). Um ihre Aussage glaubhaft zu machen, lassen sie ein aufwendiges Grabmal errichten (V. 1947–2117).<sup>9</sup> Das Scheingrab bildet den Mittelpunkt eines prächtigen Gartens und wird als architektonisch komplexes Monument entwickelt. In seinem Zentrum befinden sich zwei Skulpturen, die Flore und Blanscheflur nachgeformt sind und die sich, wenn der Wind weht, als Automaten entpuppen. Die metallenen Figuren (*bilde*) gleichen ihren Vorbildern nicht allein in der Körpergestalt, sondern auch im Habitus und in der Rede:

*die wermeister macheten  
zwei kint alsô sie lacheten  
und als sie samet spilten.  
Blanscheflur der milten  
was daz eine gelîch  
von golde clâr und rîch,  
Flôren daz ander.  
swer sie sach, und erkander  
wie diu kint geschaffen wâren,  
der sach diu zwei gebâren  
jenen zwein gelîche.  
Flôre hôveschliche  
siner frîundin eine rôse bôt  
gemachet ûzer golde rôt,  
dâ wider bôt im sîn frîundin  
ein gilje, diu was guldin.  
[...]  
dâ was wonders mê gemaht.  
an des grabes vier orten  
die meister mit zouberworten  
ûzer antwerc gemachet hâten:  
sô die winde wâten,  
sô truogen sie den wint  
innerhalb unz an diu kint.  
von zouberlisten daz geschach.  
daz schoene gesmîde sprach*

---

Schmid, Über Liebe und Geld. Zu den Floris-Romanen. In: Silvia Bovenschen, Stephan Fuchs u. Winfried Frey (Hgg.), *Der fremdgewordene Text. Festschrift für Helmut Brackert zum 65. Geburtstag*. Berlin, New York 1997, S. 42–57 und die Dissertation von Katja Altpeter Jones, *Trafficking in Goods and Women. Love and Economics in Konrad Fleck's 'Flore und Blanscheflur'*. Dissertation Abstracts International. Section A: The Humanities and Social Sciences, 64:12 (2004), S. 4480; ferner Haiko Wandhoff, *Bilder der Liebe – Bilder des Todes. Konrad Flecks Flore-Roman und die Kunstbeschreibungen in der höfischen Epik des deutschen Mittelalters*. In: Christine Ratkowitzsch (Hg.), *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken. Eine literarische Tradition der Großdichtung in Antike, Mittelalter und früher Neuzeit* (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Phil.-hist. Klasse. Sitzungberichte 735). Wien 2006, S. 55–76.

<sup>9</sup> Zur Pragmatik des Grabmals im Handlungszusammenhang vgl. Klaus Ridder, *Ästhetisierte Erinnerung – erzählte Kunstwerke. Tristans Lieder – Blanscheflurs Scheingrab – Lancelots Wandgemälde. Literaturwissenschaft und Linguistik 27* (1997), S. 62–85, bes. S. 71–74. Die Rezeption des Grabmals auf der Erzählebene analysiert in emotionsgeschichtlicher Hinsicht Jutta Eming, *Emotion und Expression. Untersuchungen zu deutschen und französischen Liebes- und Abenteuerromanen des 12.–16. Jahrhunderts* (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 39 [273]). Berlin, New York 2006, S. 144–152.

*in lebender liute wîse.  
 ez macheten zwêne smide wîse,  
 Vulcân und Orphanus.  
 Flôren bilde sprach alsus:  
 ‚kisset mich, frouwe sîeze.  
 daz im übel geschehen müeze  
 der uns dirre minne nîde;  
 wan ich niemer doh vermîde  
 ich ensî iu rehte holt.‘  
 dô sprach daz ander golt,  
 daz Blanscheflur was gelîch,  
 ‚ist daz wâr, sô bin ich rîch;  
 wan ich iuch in mînem sinne  
 vor al der werlde minne;  
 alsô helfe mit nû got,  
 daz ist mîn ernest âne spot.‘  
 dar nâch unterkusten sich  
 diu bilde (daz was wunderlîch)  
 mê danne tûsent stunt;  
 ungerouwet was ir bêder munt,  
 unz des windes kraft zergie  
 und ers iegnôte ruowen lie. (V. 1991–2048)*

Die Werkmeister fertigten / zwei Kinder, wie sie lachten / und wie sie miteinander spielten. / Blanscheflur der Herzensguten / glich das eine / aus Gold klar und üppig / Flore das andere. / Wer sie sah und erkannte, / wie die Kinder beschaffen waren, / der sah die zwei gebaren, / gleich jenen beiden. / Flore nach aller höfischen Tugend / bot seiner Freundin eine Rose, / gefertigt aus rotem Gold, / dar wider bot ihm seine Freundin / eine Lilie, die golden war. / [...] / da war noch mehr Wunderbares gemacht. / An den vier Seiten des Grabes / hatten die Meister mit Zauberworten / [folgendes] an das Kunstwerk angebracht: / Wenn die Winde gingen, / trugen sie den Wind / von innen an die Kinder heran. / Durch Zauberlist war das möglich. / Das schöne Geschmeide sprach / in der Art lebender Menschen. / Zwei weise Schmiede haben es gemacht, / Vulkan und Orpheus. / Flores *bilde* sagte dieses: / „Kisst mich, süße Dame. / Dass dem Unglück beschert sein werde, / der uns diese Minne missgönnte; / da es niemals anders sein wird, / als dass ich Euch lieben werde.“ / Da sprach die andere goldene Figur, / die Blanscheflur glich: / „Wenn das wahr ist, dann bin ich beglückt; / weil ich Euch in meiner ganzen Neigung / mehr als die ganze Welt liebe; / deswegen helfe mir Gott, / so meine ich es aufrichtig ohne Scherz.“ / Danach küssten sich / die *bilde* (das geschah wie durch ein Wunder) / mehr als tausend Mal; / ihrer beiden Münder wurden es nicht leid, / bis die Kraft des Windes verebbte / und er sie es vermissen ließ.

Dabei handelt es sich allem voran um technische Bildnisse, die erst im Effekt lebensähnliche Wirkung erzeugen.<sup>10</sup> Johanna BELKIN hat die literarische Entfaltung der Technizität eingehend erörtert.<sup>11</sup> Als Konstruktion (*antwerc*) verweisen die Automaten zunächst auf die

<sup>10</sup> Zur literarischen wie realgeschichtlichen Tradition der Automaten s. Klaus Grubmüller u. Markus Stock (Hgg.), *Automaten in Kunst und Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit* (Wolfenbütteler Mittelalter-Studien 17). Wiesbaden 2003.

<sup>11</sup> Johanna Belkin, *Das mechanische Menschenbild in der Floredichtung Konrad Flecks*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 100 (1971), S. 325–346.

Kategorien von *machina* bzw. *instrumentum* sowie auf das *artificium*, das kunstfertige Handeln selbst.<sup>12</sup> Urheber sind der Schmied Vulkan, mit dem sich die Vorstellung des *deus artifex* und die Assoziation der frühesten Androiden verbindet, und Orpheus, der auf Weisheit und die Verfügung von Zauberkräften verweist.<sup>13</sup> Unter Bezug auf das bei der *descriptio* verwendete Vokabular (*smit, antwerc, list, wise, zouber, zouberwort*) weist BELKIN nach, dass die Beschreibung eng in zeitgenössische mythologische und naturwissenschaftliche Diskurse eingebunden ist, „daß Konrad Fleck den Vorgang bildenden und lebensnachahmenden Kunstschaffens abgeleitet denkt von göttlich-übernatürlichen Kräften, von den Elementen der Natur und der Kraft der Mechanik, und daß die Disziplinen der *ars magica* und der *ars mechanica* zusammenwirken, um in gemeinsamem Bemühen im *corpus* des Bildes das den Körper Belebende, die *anima*, darzustellen, deren Merkmal Sprache und Bewegung ist.“<sup>14</sup> Die technische Raffinesse erzeugt Lebensähnlichkeit: Der kundige Betrachter sieht die Figuren *gebâren / jenen zwein geliche* (V. 2000 f.).<sup>15</sup>

Dass Flore und Blanscheflur in den Automaten so klar erkennbar sind, beruht nicht zuletzt darauf, dass die beweglichen Statuen ihren *habitus* nachbilden. Die von den Automaten vorgeführten Worte und Handlungen schließen nahtlos an das Gebaren der Liebenden *in actu* an (vgl. V. 748–805). Sie verkörpern szenische Elemente der von den Kindern in Vollendung beherrschten höfischen Sprache der Liebe. Damit verweist das mechanische Menschenbild auf die spätere Handlung voraus, in der sie sich als adlige Körper vorbildlich bewähren werden, aber es verweist auch auf die Zeit ihres Lernens zurück, auf die Ausformung ihrer adligen Körper.

## II. *habitus*: Handelnde Personen als Bilder

Nachdem Flore im Angesicht des Grabes seiner Geliebten von maßloser Trauer ergriffen wurde (V. 2166–2195, vgl. schon 1428–1431) und am Suizid erst in letzter Sekunde gehindert werden konnte, ihn die Königin schließlich über Blanscheflurs Verbleib informiert hat, er den Weg seiner Geliebten verfolgen, sie im Harem des Admirals von Babylon aufspüren konnte und mit List in ihre Gemächer eingedrungen ist, werden die beiden von einem Knecht des Herrschers schließlich doch entdeckt und sollen hingerichtet werden. Es gelingt Flore zunächst, die Hinrichtung bis zum bevorstehenden Hoftag aufzuschieben. Dort erhalten sie im letzten Moment so starke Fürsprache, dass sie vor ihrer schon beschlossenen Verbrennung auf dem Scheiterhaufen doch noch vom Herrscher zur Rede gestellt werden. Die Szene ist wiederum in einem aufwendig gestalteten Hofgarten lokalisiert (V. 6513, 4403–4448) und auf Zeugenschaft ausgerichtet:

*ritter [...] burgaere,  
arme oder riche,  
sie kaemen alle geliche.* (V. 6510–6512)

Ritter [...] Bürger, / Arme oder Reiche, / sie kamen alle gleichermaßen.

<sup>12</sup> Belkin [Anm. 11], S. 326 f., 338.

<sup>13</sup> Belkin [Anm. 11], S. 328–335. Belkins Referenzen auf diese weniger bekannte Orpheus-Überlieferung werden häufig zitiert, bleiben allerdings unscharf und sind noch nicht weiter verfolgt worden.

<sup>14</sup> Belkin [Anm. 11], S. 337.

<sup>15</sup> Vgl. zur Lebendigkeitwirkung der übrigen Figuren auf dem Grabmal V. 1954–1971.

Die Liebenden werden von einem Herzog in die Mitte des Hofes geführt:

*dô kômen die gevangen  
mitten ûf den hof gegangen  
under al die menegin. (V. 6791–6793)*

Da kommen die Gefangenen / mitten auf den Hof gegangen / von der Menge umschlossen.

Anstelle einer dramatischen Entfaltung der Szene, wie man sie nun erwarten würde, kommt es zu einer detaillierten Ausbuchstabierung des Moments ihrer Ankunft: Die Liebenden, choreographisch im Mittelpunkt des Geschehens, werden zum Objekt der versammelten höfischen Blicke. Der hohe Stellenwert, der diesem Augenblick eingeräumt wird, fordert dazu heraus, seine verschiedenen Komponenten und seine Öffnung in die Choreographie der Szene näher zu betrachten.

In einem Aufsatz zu „Blickbewegungen vor der Perspektive“ hat Christina LECHTERMANN die spezifische Verbindung von platonischer Sehstrahltheorie und Galens anatomischem Wissen herausgearbeitet, die die literarische Inszenierung des höfischen Blicks dominiert.<sup>16</sup> Die Affizierung von Personen durch Anblicke, die sich ihnen bieten, oder durch Blicke, die sie treffen, ist demnach in einem medizinisch-pharmazeutischen Sinne zu verstehen. Infektion und Heilung sind die Extreme dessen, was Blicke bei dem, den sie treffen, bewirken können. Der Sehstrahl als Verlängerung des Körpers wird durch die Verbindung von Luft und Sehpneuma übertragen und entfaltet eine taktile Qualität. So erzeugen die Unmittelbarkeit, mit der die Verurteilten den gebündelten Blicken der Hofgesellschaft ausgesetzt sind, und die Direktheit, mit der die sensationslustigen Blicke ihre Körper treffen, eine Bedrängnis (*missevallen*; V. 6798, und *leide*; V. 6953), die über die physische Bedrohung hinaus moralisch und religiös kodiert ist.<sup>17</sup>

Und dennoch bewirkt die bloße Präsenz der Vorgeführten eine krasse Wendung ihrer Lage. Denn was die Höflinge sehen, ist nicht ein Bild des Hässlich-Normbrüchigen, sondern der gesenkte Blick der demütigen Ergebenheit und die Anmut höfischer *disciplina morum*. Die überwältigende Schönheit der Liebenden ist hier mehr als ein literarisch-bildkünstlerischer Topos.<sup>18</sup> Die körperliche Schönheit wird in Flecks Bearbeitung der welschen Fabel anhand der Beschaffenheit aller maßgeblichen Körperteile ausbuchstabiert (V. 6816–

<sup>16</sup> Christina Lechtermann, Alise. Nebenwirkungen. Blick-Bewegungen vor der Perspektive. In: Ulrich Schmitz u. Horst Wenzel (Hgg.), Wissen und neue Medien. Bilder und Zeichen von 800 bis 2000 (Philologische Studien und Quellen 177). Berlin 2003, S. 93–111.

<sup>17</sup> Zur moralischen Spannung zwischen Christen und Heiden bei Konrad Fleck s. Timothy R. Jackson, Religion and Love in ‚Flore und Blanscheflur‘. Oxford German Studies 4 (1969), S. 12–25 und im Vergleich mit Flecks freilich nicht einwandfrei identifizierbarem Prätext (vgl. Anm. 19) Michael Waltenberger, Diversität und Konversion. Kulturkonstruktionen im französischen und im deutschen Florisroman. In: Wolfgang Harms, C. Stephen Jaeger u. Horst Wenzel in Verbindung mit Kathrin Stegbauer (Hgg.), Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters. Stuttgart 2003, S. 25–43, bes. S. 38–43.

<sup>18</sup> V. 6801, 6816, 6868 f., 6874 f., 6930–6942, 6951; sowohl für Joachim Bumke, Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. Bd. 2. München 1986, S. 423 f. als auch Gerhard Jaritz, „Young, Rich, and Beautiful“. The Visualisation of Male Beauty in the Late Middle Ages. In: Balázs Nagy u. Marcell Sebök (Hgg.), ... The Man of Many Devices. Who Wandered Full Many Ways ... in Honor of János M. Bak. Budapest 1999, S. 61–77 bietet diese Flore-*descriptio* ein Paradebeispiel männlicher Schönheit in der höfischen Literatur des Mittelalters. Zur Topik vgl. die ebd. in Anm. 1 angegebene Literatur.

6867, 6873–6923).<sup>19</sup> Die Schönheit ist, darauf verweist der in dieser Passage gehäuft auftretende Ausdruck *getât*, eine Eigenschaft, die zunächst eine Formung durch einen handwerklichen Prozess anklingen lässt.<sup>20</sup> Schöpfer der makellosen *compositio* ihrer Glieder ist die Natur (V. 6835, 6862f.). Mehr noch ist die Schönheit eine Sache des Gebarens, der Kenntnis und Beherrschung der Codes höfischer *elegantia morum*.<sup>21</sup> Denn der Makellosigkeit ihrer Körper und Kleider (V. 6954f.) entspricht die Vollkommenheit ihres Handelns. Im Sinne Stephen JAEGERS sind sie charismatische Personen.<sup>22</sup> Zum *decorum* ihres Auftretens gehören *hilaritas* und *lepor*, ausgeglichene Heiterkeit und die Anmut kluger Eleganz. Der zu höchster Lebensnot verdichteten Lage begegnen sie *unervorhteclîche* (V. 6803), mehr noch: ... *sie kunden gebären / froelîche zuo ir leide* („... sie konnten gebären / guten Mutes trotz ihres Schmerzes“; V. 6952f.). Nicht nur dies kommt den Liebenden in dem Moment höchster Bedrängnis zugute.

In der Begegnung mit dem Amiral wird an ihnen zudem die Tugend der *amicitia* sichtbar, gemäß der Lehre, nach der wahre Liebe sich, nach Christi Vorbild, in der bedingungslosen, also im reinsten Fall bis zum Tode reichenden Hingabe für den Geliebten zeige.<sup>23</sup> Schon auf dem Weg zum Richtplatz wird für den Leser und den Grafen, der das Paar herbeiführt, diese Tugend sichtbar. Denn zwar verfügen die Liebenden über einen Wunderring, der unverletzlich macht und einem der beiden das Leben retten kann.<sup>24</sup> Aber der wechselseitige Opferwille ist so groß, dass Blanscheflur den Ring zum Erstaunen des Grafen – später wird er seine Fürsprache darauf aufbauen (V. 7026–7042) – schließlich in den Staub wirft (V. 6774–6781). Im Laufe des Verhöres wiederholt sich die Konstellation. Die wechselseitige Bereitschaft, alle Schuld auf sich zu nehmen, steigert sich zu leidenschaftlichen Selbstanklagen und dramatischen Plädoyers für die Unschuld des jeweils anderen. Sie kulminiert in dem Moment, da Flore sich ermannt (*nû bin ich doch ein man*; V. 7168), Blanscheflur handgreiflich zur Seite drängt und sich selbst unter dem erhobenen Schwert zu Boden wirft.<sup>25</sup> Blanscheflur kann dies nicht geschehen lassen und streckt unter Flehen ihrerseits

<sup>19</sup> Fleck gibt vor, eine Fassung des Stoffes von einem heute unbekanntem Ruoprecht von Orbënt zu bearbeiten (V. 142–144). Tatsächlich bezieht er sich wohl auf eine – ebenfalls nicht erhaltene – Fassung des französischen ‚Conte de Floire et Blancheflor‘. Vgl. Le Conte de Floire et Blancheflor. Hrsg. v. Jean-Luc Leclanche. Paris 1983 sowie Le Conte de Floire et Blancheflor. Übers. v. Eliane Kolmerschlag. In: Dies., Interpretation und Übersetzung des Conte de Floire et Blancheflor. Poetische Herrschaftslegitimation im höfischen Roman. Frankfurt a. M. u. a. 1995, S. 257–362.

<sup>20</sup> V. 4035, 4519, 6573, 6808, 6813, 6915, 6924.

<sup>21</sup> Zum Komplex der Einwanderung von *elegantia morum* und *disciplina* in die höfische Kultur s. C. Stephen Jaeger, *Origins of Courtliness. Civilizing Trends and the Formation of Courtly Ideals*, 939–1210. Philadelphia 1985; mit Fokus auf die hochhöfische Literatur, insb. Gottfrieds von Straßburg ‚Tristan‘, s. Ders., *Beauty of Manners and Discipline (schoene site, zuht). An Imperial Tradition of Courtliness in the German Romance*. In: Martin Bircher u. a. (Hgg.), *Barocker Lustspiegel. Studien zur Literatur des Barock. Festschrift für Blake Lee Spahr (Beihefte zum Daphnis 3)*. Amsterdam 1984, S. 27–45 (wieder in: C. Stephen Jaeger, *Scholars and Courtiers. Intellectuals and Society in the Medieval West*. Cornwall 2002, Aufsatz XI).

<sup>22</sup> Zum Begriff „Charisma“ vgl. die Einleitung in C. Stephen Jaeger, *The Envy of Angels. Cathedral Schools and Social Ideals in Medieval Europe, 950–1200*. Philadelphia 1994.

<sup>23</sup> Vgl. etwa Aelred von Rieval, *Über die geistliche Freundschaft*. Lateinisch – deutsch. Ins Deutsche übertragen v. Rhaban Haacke, eingeleitet v. Wilhelm Nyssen. Trier 1978, S. 14f. (I, 30), 50–53 (II, 69).

<sup>24</sup> Ein Geschenk von Flores Mutter, um ihn auf der Reise vor Unbill zu schützen (V. 2882–2906).

<sup>25</sup> Dieser Moment ist in der Forschung bislang vollkommen unberücksichtigt geblieben. Er gewinnt Profil im Kontrast mit der bis dahin vorherrschenden Bezeichnung *kint* für Flore (V. 1915, 1940, 2459, 3224, 4006, 4064, 4966, 6386, 6437 u. passim) und der Betonung der Geschwisterlichkeit und Freundschaftlichkeit seiner

den Nacken unter die Schneide. Dieser „Todeswettkampf“, wie die Forschung das Geschehen genannt hat,<sup>26</sup> das man sich als ein Gerangel, aber auch als bewusste, inszenierte Aufführung vorstellen kann, manifestiert den unumstößlichen Willen der Liebenden, als Opfer für den anderen das eigene Leben darzubringen (V. 7160–7181, vgl. 6765–6769).

So trifft der sensationslustige heidnische Blick der Höflinge auf den Anblick gesteigerter Demut und *triuwe* – und führt in seiner Rückwirkung zu einer überwältigenden Affizierung ihrer Herzen.

*do enmohte niemen lâzen  
er enmüeste weinen:  
was waer ein herze steinen:  
ez müeste erbarmen der strît.  
ez enwart nie vor noch sît  
dehein gerichte getân  
daz ze herzen möhte gân  
sô manegem manne alsô daz. (V. 7196–7203)<sup>27</sup>*

Da konnte sich niemand erwehren, / dass er weinen müsste: / Und wäre ein Herz aus Stein: /  
Der Streit müsste es erbarmen. / Es war niemals zuvor oder seither / ein Gericht durchgeführt  
worden, / das zu Herzen ging, / so vielen Menschen wie dieses.

Zuletzt, nach mehrfacher Aufforderung zum Hinsehen (V. 7148, 7218), kann sich auch der Amiral der Wirkung des Anblicks nicht mehr entziehen:

*Wan in diu triuwe überwant,  
die er sach eht an in beiden  
sô staete und ungescheiden. (V. 7230–7232)*

Weil ihn die Treue überwand, / die er an den beiden sah, / so fest und unzertrennlich.

Die Choreographie dieser Szene ist durch ein Schema geleitet, das sonst aus der Geschichte der politischen Kommunikation bekannt ist. Es handelt sich um eine der Spielregeln der Politik, die Gerd ALTHOFF in der höfischen Gesellschaft ausgemacht hat. Die *deditio*, die förmliche Unterwerfung, eine der weitest verbreiteten Formen gütlicher Konfliktbeilegung

---

Beziehung zu Blanscheflur (V. 599-601, 4044–4054), vor allem aber mit der Entdeckung des Eindringlings im Turm, bei der er aufgrund seiner Bartlosigkeit zunächst für eine Frau gehalten wird (V. 6328–6344, bes. V. 6343 f., 6351–6371) und erst vom Amiral selbst durch einen beherzten Griff an die Brust als Mann erkannt wird (6392–6401). Flores ostentative Beanspruchung der Männerrolle, die im Anschluss auch der Erzähler aufnimmt – *er ist nû vollecliche ein man* (V. 7774) – relativiert die Strenge der Lesart von Margreth Egidi, *Der Immergleiche. Erzählen ohne Sujet: Differenz und Identität in ‚Flöre und Blanscheflur‘*. In: Matthias Meyer u. Hans-Jochen Schiewer (Hgg.), *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag*. Tübingen 2002, S. 133–158, aber auch die Beobachtung von Eming [Anm. 9], S. 152, 156, 166, dass Flores Aneignung der Männerrolle als ein allmählicher, sich vielschrittig vollziehender Prozess des Erwachsenwerdens inszeniert werde; vgl. auch die Skizze von Eva Klingenberg, HELT *Flöre*. Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur 92 (1964), S. 275 f.

<sup>26</sup> Vgl. das Gliederungsschema in Klaus Bernhard Hupfeld, *Aufbau und Erzähltechnik in Konrad Flecks „Flöre und Blanscheflur“*. Hamburg 1967, S. 63.

<sup>27</sup> Vgl. V. 6808–6812, 6973–6975, 6990 f., 7192–7195.



des hohen und späten Mittelalters,<sup>28</sup> besteht in einer Abfolge von sich überbietenden Gesten der Unterwerfung, komplettiert durch sich steigernde Fürbitten von Vertretern der versammelten Hofgesellschaft. Entscheidend für das Verfahren ist die emotionale Verdichtung, die durch das Aufeinanderprallen von tiefer, schuldbekennender Ergebenheit, leidenschaftlicher Fürsprache und unerbittlicher, auf dem Recht beharrender Härte des Herrschers entsteht und es dem Herrscher vor dem Hintergrund der emotionalen Überwältigung des Hofes schließlich ermöglicht, ohne Gesichtsverlust auf sein Recht zu verzichten.

Auf der Ebene der Narration handelt es sich allerdings um ein „Spiel mit den Spielregeln“.<sup>29</sup> Denn die Unterwerfung des Verurteilten unter den Herrscher ist hier umgemünzt in eine Selbstanklage, die zugleich endlose Hingabe der Verurteilten aneinander demonstriert, was das politische Protokoll freilich nicht vorsieht. Die literarische Akzentverschiebung macht es möglich, nicht nur die Gnade des Herrschers herauszufordern, sondern darüber hinaus an prominenter Stelle ein Sinnbild einer nach christlichen Werten gelebten Liebe einzuführen.<sup>30</sup>

Flore und Blanscheflur bestechen durch ihre Gesten und die Bewegung des Körpers wie des Geistes (*gestus, motus corporis et mentis*), die Disziplin der Stimme und der Rede (*vox* und *sermo*) und den *habitus* in Kleidung und Gebaren.<sup>31</sup> Sie stellen die genaue Kenntnis der Codes höfischer Kommunikation im rechtlich-politischen Bereich sowie in der Domäne der Freundschaft und der Liebe unter Beweis und zeichnen sich in der Situation höchster Bedrohung durch *elegantia, venustas, suavitas morum* als vorbildliche – charismatische – Repräsentanten der höfischen Gesellschaft aus. Dieses Bild vor Augen kann der Erzähler antizipieren:

*ir kumbers was dô genuoc:  
wan daz sie daz für truoc  
daz sie wunderschoene wâren  
und darzuo kunden gebâren  
als unervorhteclîche,  
edelen kinden gelîche. (V. 6799–6804)*

Ihre Sorge hatte da eine Ende: / weil es sie rettete, / dass sie wunderschön waren / und dazu gebaren konnten / als Furchtlose, / edlen jungen Leuten gleich.

### III. *rede*: Das Bild als Erzählung in der Rahmenhandlung

Das also sieht – und erlebt – die Hofgesellschaft zu Babylon. Und im Gegensatz zu einer Hinrichtung der Fremden, die *ein unbilde* wäre und *ze maeren wilde* (V. 7103f.), lohnt der

<sup>28</sup> Gerd Althoff, Das Privileg der *deditio*. Formen gütlicher Konfliktbeendigung in der mittelalterlichen Adelsgesellschaft. In: Ders., *Spielregeln der Politik im Mittelalter. Kommunikation in Frieden und Fehde*. Darmstadt 1997, S. 99–125.

<sup>29</sup> Vgl. Otto Neudeck, Das Spiel mit den Spielregeln. Zur literarischen Emanzipation von Formen körperhaft-ritualisierter Kommunikation im Mittelalter. *Euphorion* 95 (2001), S. 287–304. Literarische Adaptionen speziell der *deditio* werden anhand mehrerer Fallbeispiele diskutiert in Christiane Witthöft, *Ritual und Text. Formen symbolischer Kommunikation in der Historiographie und Literatur des Spätmittelalters*. Darmstadt 2004, S. 244–267.

<sup>30</sup> Vgl. zur Liebeskonzeption bei Konrad Fleck Jackson [Anm. 17], zur Reflexion auf ihre Umsetzung durch die Protagonisten Waltenberger [Anm. 17], S. 40f.; ferner Kasten, Schmid u. Wandhoff [alle Anm. 8].

<sup>31</sup> Vgl. das Kapitel „*Cultus Virtutum*“ in Jaeger [Anm. 22], S. 76–117.

durch *triuwe* errungene Sieg der Liebenden eine Erzählung. Diese ist das *maere* von Flore und Blanscheflur (V. 358). Vermitteln soll es das Vor-Bild (*bilde*), das sie gegeben haben (V. 291 f.), erzählt wird es in der Rahmenhandlung von einer karthagischen Königstochter und ihrer Schwester (V. 147–358). Die mediale Vermittlung kann nur im Zusammenspiel von *rede* und Präsenz der Erzählerin gelingen. Denn entscheidend für die Übermittlung eines *bilde* ist nicht die Einhaltung konziser faktischer Wiederholung oder gar die Festlegung auf den visuellen Sinneskanal, sondern die Kohärenz zwischen der charismatischen Gegenwart der Liebenden und dem Auftritt derer, die von ihnen erzählen: *ouch sâzen sie dort / ir Worten niht ungelich* („auch saßen sie dort / ihren Worten ähnlich“; V. 250 f.), berichtet der handlungsexterne Erzähler und präzisiert ihre äußere Erscheinung:

*ir angesiht was minneclich,  
wande sie wol kunden  
mit fröuden ze allen stunden  
und mit zühten wol gebâren.  
die selben frouwen wâren  
von grôzer pârage,  
eins küniges tohter von Kartâge.* (V. 252–258)

Ihre Erscheinung war der Minne gemäß, / denn sie konnten gut / mit heiterer Stimmung zu aller Zeit / und mit protokollgerechtem Handeln passend sich bewegen. / Diese Damen waren / von hohem Adel, / Töchter eines Königs von Karthago.

Nur so kann die Rede, die ihrerseits nicht nur Teil, sondern auch Eigenschaft des Körpers ist und damit als höfische Rede den „Ausweis auch innerer Qualität bzw. Superiorität“ darbietet,<sup>32</sup> die Geltung erlangen und die charismatische Wirkung erzielen, die die Erzählung erfordert, will sie wirksame Orientierung bieten.<sup>33</sup> Die entsprechende Autorität der Erzählerinnen wird eigens hervorgehoben: Die

*... frouwen geswester  
sagten dâ wonders gemach,  
daz in niemen undersach,  
daz er iht bezzers vernaeme,  
swar er landes ie bekaeme,  
von mannen oder von wîben.* (V. 242–247)

Schwestern / erzählten in wunderbarer Weise, / [so] dass niemand / je etwas Besseres vernommen hatte, / in welches Land er auch immer käme, / von Männern oder von Frauen.

Sie wird auch durch die Rolle belegt, die die Festgemeinschaft ihnen zuschreibt, indem diese eine explizite „auditive Beobachtungssituation“ einnimmt.

<sup>32</sup> Christina Lechtermann, *von wem, ze wem, waz wie und wenne*. Redeordnungen. In: Wolfgang Harms, C. Stephen Jaeger u. Horst Wenzel (Hgg.), *Ordnung und Unordnung in der Literatur des Mittelalters*. Stuttgart 2003, S. 81–95, hier S. 83.

<sup>33</sup> Margreth Egidi, Implikationen von Literatur und Kunst in ‚Flôre und Blanscheflur‘. In: Beate Kellner, Peter Strohschneider u. Franziska Wenzel (Hgg.), *Geltung der Literatur. Formen ihrer Autorisierung und Legitimierung im Mittelalter*. Berlin 2005, S. 163–186, hier S. 175, bes. Anm. 31, die analog zum Prolog, in der Eingangsszene die schrittweise Herausarbeitung und Legitimation der Erzählerinstanz erörtert, spricht im Anschluss an Dieter Kartschoke von der „Aura“ der Erzählerin.

die minnern und die merren,  
 die frouwen und die herren  
 bat ir einiu über al  
 daz sie des hoves schal  
 under in gestilten.  
 der süezen und der milten  
 wart mit zühten gewigen;  
 ir was allez unverzigen  
 von ir guottaete zwöre.  
 ir iegeliches ôre  
 was ze losende gereit. (V. 259–269)

Die Geringeren und die Höheren, / die Damen und die Herren, / baten sie einig, / dass sie das Reden der höfischen Gemeinschaft / unter sich zur Ruhe brächten. / Den schönen und freigiebigen Damen / wurde standesgemäß Aufmerksamkeit gewidmet; / sie mussten auf nichts verzichten / durch das Können der beiden. / Ein jedes Ohr / war bereit zu hören.

Nicht zuletzt die idealtypische Prägnanz des Zusammenspiels von Ort, Zeit, Publikum und Erzähler unterstreicht die Bedeutung der Eingangsszene für die Reflexion kommunikativer Strategien durch den Roman.<sup>34</sup>

Die Rahmenhandlung ist die dritte der Schlüsselszenen, in denen agierende Körper ein *bilde* geben (Gerichtsszene), ein *bilde* in Form eines *maere* formulieren (Rahmensituation) oder schließlich ein *bilde* als Hand-*werc* vorgestellt wird (Grabmalanlage). Körperbild, Erzählung und Kunstwerk sind auf den ersten Blick nur durch szenische Analogien aufeinander bezogen. Auf den zweiten Blick aber wird deutlich, dass allen drei Bildern zudem eine Verbindung von *praesentia*, *actio* und *sermo*, Gegenwart, Handlung und Rede, gemein ist. Bilder sind bei Konrad Fleck multisensorisch erfahrbare szenische Figurationen, die auf orthopraktischen Fertigkeiten beruhen: *disciplina morum*, Handwerk, gestaltete Rede.<sup>35</sup> Schließlich wird klar, dass sie eine Reihung darstellen, in der schrittweise von der charismatischen Gegenwart der Liebenden abstrahiert und die Wirkung handelnder Körper in den Bild- und Wortkünsten ausgleichend nachgebildet wird.

#### IV. *imagines agentes*: Die Erzeugung von Gedächtnisbildern

In der Reihe der Figurationen ist eine Reflexionsebene zu benennen, die bis jetzt nur angeklungen ist: der Text selbst. Stehen die *wercmeister* des Grabmals für die Einbindung der Handlung in die antike mythologische Tradition, signalisiert der literarisch inszenierte Autor

<sup>34</sup> Das heben auch Ludger Lieb u. Stephan Müller, Situationen literarischen Erzählens. Systematische Skizzen am Beispiel von ‚Kaiserchronik‘ und Konrad Flecks ‚Flöre und Blanscheflur‘. In: Wolfgang Haubrichs, Eckart Conrad Lutz u. Klaus Ridder (Hgg.), *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Saarbrücker Kolloquium 2002 (Wolfram-Studien 18). Berlin 2004, S. 33–57, bes. S. 46–56 hervor, wenn sie anhand der Rahmenerzählung die spezifische Bedingtheit höfischen Erzählens auf dem Weg der „Institutionalisierung“ erörtern.

<sup>35</sup> Der Begriff „Orthopraxis“ wurde von Peter Gehl in den Religionswissenschaften eingeführt, um einen praxeologischen Gegenbegriff zur Orthodoxie zu schaffen. In Abgrenzung von der rechten Auslegung der Schrift sollte er die rechten Routinen und Praktiken bezeichnen, die habituell durch die Teilnahme am Leben der jeweiligen Religionsgemeinschaft übertragen werden. Von der Mediävistik wurde er zunächst in Bezug auf die gelehrte Memorialkultur des Mittelalters ausgearbeitet, wird aber zunehmend auch zur Beschreibung höfischer Memoria verwendet. Vgl. Carruthers [Anm. 3], S. 1 f.

die Anbindung der Erzählung an die außertextliche Wirklichkeit. Ihm stehe, wie er in einer Reihe von Unfähigkeitstopoi in Prolog und Epilog beteuert, keine Möglichkeit offen, dem Inhalt seiner Erzählung auf Augenhöhe zu begegnen: *ich muoz iu leider schriben / in eime wâne drumbe* („ich muss euch leider schreiben / bloße Vermutungen darüber“; V. 96f.). Als poetologische Aussage ist diese äußerste Zurückhaltung eine Hervorhebung der Leistung der literarischen Poetik. Deren wenig bescheidene Funktion ist es, ein *bilde* in das Gedächtnis seiner Rezipienten zu implantieren:

*dar an gedenken alle  
die minne verwâzen:  
wan den ist bilde gelâzen  
die sich minne underwinden  
bî diesen zwein kinden,  
daz sie getriuweliche minnen.* (V. 7940–7945)

Daran mögen alle denken, / die die Minne missachten: / denn denen ist ein *bilde* gelassen, / die sich der Minne annehmen, / durch diese beiden Höflinge, / dass sie in Treue lieben mögen.

Die Reihe der erzählten Bilder ist rhetorisch auf eine Fortsetzung im Gedächtnis des Lesers hin konzipiert. Die Bilder sind stets an Orten umfassender festlicher Öffentlichkeit und intensiver Raumerfahrung situiert: *ritter und vrouwen* (V. 161) bilden das Publikum in der Rahmenerzählung, *beidiu arme und rîche* (V. 2054) haben Zugang zu der Grabmalanlage, und auch zum Hoftag ist schier die Gesamtheit aller dem Amiral Untergebenen geladen (V. 6510–6512). Erlesen gestaltete Lustorte, die deutlich von ihrer jeweiligen Umgebung abgehoben sind, charakterisieren die Schauplätze: Geometrische Konstellationen von kostbaren, Schatten spendenden Bäumen bestimmen den räumlichen Rahmen (V. 190–211, 2056–2077, 4403–4405); durch ihren wohltuenden Geruch heben sie, von Blumen umstanden, den Ort als Duft- raum hervor (V. 190f., 2080–2085, 4420–4423), durch den Gesang der Vögel als Klangraum (V. 182–284, 2087–2089, 4406–4408). Die Bäume besonders im Garten des Admirals und der Grabmalanlage sind ausgesprochen selten, tragen ganzjährig Laub und haben wunderbare, teils magische Wirkungen (V. 2057–2077, 4404f., 4431–4435, 4496–4503). Alle Orte lösen so eine Affizierung und Beglückung aus, von der jeder, der in die paradiesischen Räume eintritt, unwillkürlich erfasst wird (V. 166f., 2091–2098, 4410–4429).<sup>36</sup>

Durch ihre Kontinuität stellen die multisensorisch erfassbaren, einzigartigen Räume eine wiederkehrende Ordnung und einen festen Bezugsrahmen her. Im Zentrum jedes dieser Räume ist je eines der Bilder so installiert, dass es szenische Elemente höfisch prämierten Auftretens bündelt und – als ihrerseits bewegte Figuration – bei den Betrachtern starke Emotionen auslöst. Die Bilder als *imagines agentes* in wiederkehrenden Gedächtnisräumen zu installieren,<sup>37</sup> ist Flecks Antwort auf den Verlust des Körpers in der Literatur: Er wendet sich an ein anonymes, literarisches Publikum – an *alle* [...] / *die ez hoeren oder lesen* („alle, /

<sup>36</sup> Zur Einordnung der Gärten in die mittelalterliche Tradition der Paradiesgärten vgl. Ursula Frühe, *Das Paradies ein Garten – der Garten ein Paradies. Studien zur Literatur des Mittelalters unter Berücksichtigung der bildenden Kunst und Architektur*. Frankfurt a. M. 2002, S. 244–293 (Teil IV, Kap. 3: Die paradiesischen Eigenschaften der Garten- und Lustortszenerien in der Literatur des hohen und beginnenden späten Mittelalters), bes. S. 289–293.

<sup>37</sup> Zur Ausgestaltung von Gedächtnisräumen vgl. *Rhetorica ad Herennium* III, xvi, 29–32; dazu Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge Studies in Medieval Literature 10). Cambridge 1990, S. 269–280.

die es hören oder lesen“; V. 7978f.). Die literarische Strategie besteht darin, durch eine Parallelschaltung der Gedächtnisräume die Erzählebenen im wirkungsästhetischen Effekt zu verwischen und im Leser ein synästhetisches, szenisch-figuratives Erinnerungsbild zu erzeugen. Der Text ist so organisiert, dass er hinter die von ihm erzeugten Bilder zurücktritt. Damit korrespondiert auch die programmatische, und nicht allein topische, Namenlosigkeit des Erzähler-Autors:<sup>38</sup> Übrig bleibt im Gedächtnis seiner Leser und Hörer nur das *bilde*, das Vor-Bild der Erzählung.

#### V. Lesefrüchte 1: *imaginatio*

Was tun mit einem derartigen Bild in der Erinnerung? Anstelle einer expliziten Auskunft hat Konrad Fleck die Antwort in die Handlung eingespiegelt: Ein Gedächtnisbild formieren die Raum-Bild-Konstellationen nicht nur zur nachhaltigen Erinnerung bzw. Vergegenwärtigung der vorbildlich Liebenden. In ihren einlässlichen Studien zur mittelalterlichen Theorie und Praxis der Memoria hat Mary CARRUTHERS die zweite antike Tradition des Gedächtnisses stärker ins Bewusstsein gerückt.<sup>39</sup> *Memoria* wird hier nicht wie bei Aristoteles inhalts- und zeitbezogen aufgefasst, sondern nach Cicero hinsichtlich ihrer kognitiven Organisationsleistung.<sup>40</sup> Die lokationale Durchgestaltung des Gedächtnisses und die Verortung der darin bewahrten Erinnerungsbilder nach assoziativen Zusammenhängen, sachlichen und emotionalen, wird zu einer Sache der Produktionsästhetik.<sup>41</sup> Als profitiere sie von der Lektüre ihrer eigenen Geschichte, greift Blanscheflur in diesem Sinne selbst auf ein Bild zurück. Gekauft vom Amiral zu Babylon und festgesetzt in seinem Frauenturm, ringt sie in einem Klagemonolog um Selbstvergewisserung:

*owê der schoenen ougen,  
diu mich ane lacheten  
und mich dicke frô macheten.  
joch sint sie sô rehte clâr;  
brûne brâ, reidez hâr,  
minneclîchiu wangen  
mit zarter varwe bevangen,  
gemischet rôt unde wîz,  
über der nâtûre flîz;  
sô geschicket iuwer munt,  
als er solte küssen ze aller stunt  
und sich erzeigte dem gelich  
daz er alles spraeche ‚küsse mich‘;  
und iuwer snêwîzez tinne,  
blanke zene, wîzez kinne. (V. 1830–1844)*

O weh, der schönen Augen / die mich anlachten, / und mich so froh machten. / Fürwahr sind sie so besonders klar; / braune Brauen, gelocktes Haar, / liebliche Wangen / mit zarter Farbe

<sup>38</sup> V. 7998–8006; nur durch zwei Nennungen bei Rudolf von Ems kennen wir den Namen Konrad Fleck. Vgl. Ganz [Anm. 4], Sp. 744. Zum Verhältnis von topischer Zurückhaltung des Erzählers und dem Anspruch seines Erzählens s. Egidi [Anm. 33], S. 170 f.

<sup>39</sup> Carruthers [Anm. 3]. S. auch ihren Beitrag in diesem Heft.

<sup>40</sup> Carruthers [Anm. 3], S. 13.

<sup>41</sup> Carruthers [Anm. 3]. S. 14 f.

belegt, / rot und weiß gemischt, / durch die Sorgfalt der Natur; / Euer Mund ist so gemacht, / als sollte er unentwegt küssen, / und erscheint mir so, / als würde er ständig sagen „Küsse mich“; / und Eure schneeweiße Stirn / blanke Zähne, weißes Kinn.

Blanscheflur zeichnet kein individuelles Portrait. Ihr Wortbild des Geliebten basiert auf dem rhetorischen Muster der *personarum descriptio a corpore*.<sup>42</sup> Während die Beschreibung einerseits streng dem vorgegebenen Schema folgt – von den Augen über die Brauen, Haare, Wangen, Mund, Stirn, Zähne bis zum Kinn –, bietet das Muster jedoch auch Raum für die Ausgestaltung ihrer persönlichen Erinnerung: an die Augen, die sie anlachten und mit Freude erfüllten (V. 1832 f.), und an den Mund, der ihr erschien, als sollte er sie unentwegt küssen und als spräche er immerzu: „Küsse mich“ (V. 1840–1842).

Flores Anblick wird zusätzlich aufgewertet, indem Blanscheflur neben *der nature fliz* (V. 1838) Gott selbst als Bildner seiner Gestalt anspricht:

*daz got daz iu geschaffen hat  
ân alle valsche missetât  
und âne missewende,  
dâ von kumet daz ich ellende  
iuwer nimer vergizze.* (V. 1845–1849)

Dass Gott Euch so geschaffen hat / ohne irgendeinen Missgriff / und ohne Makel, / davon kommt es, dass ich Unglückliche / Euch nie mehr vergesse.

Die rhetorisch angeleitete, durch eigene Erfahrung gesättigte und religiös überhöhte Idealisierung Flores verbietet umso stärker die vom Amiral geforderte emotionale Abkehr von ihrem Geliebten.

*dâ von hân ich mich berâten  
daz ich durch bete noch durch drô  
ân iuch niemer wirde frô.* (V. 1856–1858)

Dadurch habe ich mich beraten, / dass ich weder durch Bitten noch durch Drohungen / ohne Euch jemals glücklich werde.

Grundlage der Selbstvergewisserung und Erneuerung ihrer *staete* ist die Imagination, das Gedächtnisbild, das ganz im Sinne der antiken Rhetorik zunächst die Sprecherin selbst affiziert.<sup>43</sup> Basis für die *imaginatio*, die Ausgestaltung des inneren Bildes, ist die *memoria* als Wegbereiterin der *inventio*.<sup>44</sup>

## VI. Lesefrüchte 2: *imitatio*

Die offengebliebene Frage, woher Blanscheflur das rhetorische Muster bezogen hat, nach dem sie ihr Bild von Flore aufbaut, lässt sich mit Blick auf die Handlung leicht beantworten.

<sup>42</sup> S. Rüdiger Krüger, Studie. In: Ders. (Hg.), *Puella Bella. Die Beschreibung der schönen Frau in der Minnelyrik des 12. und 13. Jahrhunderts*. Stuttgart 1986, S. 120 und den von der *descriptio* Flores ausgehenden Aufsatz von Jaritz [Anm. 18].

<sup>43</sup> Zum Verhältnis von verbaler Bilderzeugung und Selbstaffektion nach Quintilian, *De institutione oratoria* VIII, xxx-xxxii s. Carruthers [Anm. 3], S. 132 f. Zur Tradition s. Rüdiger Campe, *Affizieren und Selbstaffizieren. Rhetorisch-anthropologische Näherung ausgehend von Quintilian „Institutio oratoria“ VI, 1–2*. In: Josef Kopperschmidt (Hg.), *Rhetorische Anthropologie. Studien zum Homo rhetoricus*. München 2000, S. 136–152.

<sup>44</sup> Vgl. Carruthers [Anm. 3], S. 9.

Denn im Kosmos des Romans ist Flecks Bearbeitung der *welschen fabel* (V. 142–144, 6814) nicht das einzige Buch. Als Flore das Alter von fünf Jahren erreicht, beabsichtigt sein Vater, König Fenix von Spanien, seinen Sohn im Hinblick auf sein späteres Leben in *zuht, ère unde tugent* (V. 633) unterrichten zu lassen, und *ûf der bezzerunge wân / saz er sînen sun zen buochen* („Mit der Absicht der Ausbildung / setzte er seinen Sohn an die Bücher“; V. 638f.). Flore kann durchsetzen, dass er gemeinsam mit Blanscheflur die Schulbank drücken darf, und so lernen die Kinder unter Anleitung eines Lehrers *vor den liuten / in latîne betiuten / alles daz ir wille was* („vor den Leuten / auf Lateinisch zu benennen / alles, was sie wollten“; V. 839–841). In einer dramaturgischen Wende der Erzählung lösen sich die Kinder dann von der beaufsichtigten, disziplinierten Lektüre und beginnen, die Bücher, insbesondere die Bücher von der Liebe, ungebremst zu verschlingen, und das in ihnen entfaltete Wissen beginnt, sich in ihrem Handeln zu verkörpern. Als bald ist der Code der *minne* in ihren *habitus*, ihr Auftreten, Handeln und Reden fest und sichtbar eingepägt:

*diu liute begunden nemen war  
der grüeze und der âmûr  
zwischen Flôren unde Blanscheflûr:  
des wunderte sie genuoge;  
wan sie hâten vil der fuoge,  
diu ze minnen wol gezam.* (V. 854–859)

Die Höflinge begannen, / die Gesten der Liebe wahrzunehmen / zwischen Flore und Blanscheflur: / das irritierte sie sehr; / denn ihr Benehmen hatte eine ausgesprochene Geschliffenheit, / die der Minne zukam.

Ganz unerhört für ihr Alter und konträr zur Erwartung der Öffentlichkeit erweisen sie sich als Kenner eines differenzierten Protokolls von szenischen Anweisungen und höfischen Sprachregelungen (V. 749–805). Der Weg ihrer Aneignung dieses Wissens entspricht den Merkmalen der vorbildlichen Biographie in einer charismatischen Kultur. Wie in der von Stephen JAEGER als repräsentativ herausgestellten ‚Vita Licinii‘ des Marbod von Rennes<sup>45</sup> zeichnen sich die Schüler durch eine äußerst schöne Gestalt (*exterioris formae bonitatem*<sup>46</sup>; vgl. V. 621–623), durch Freiwilligkeit des Lernens (V. 678), ein wachsendes Wohlgefühl durch das Studium der Tugenden (V. 684f.) sowie durch eine hervorragende Auffassungsgabe aus: *Audita a magistris facile capiebat et retinebat memoria. Nec ejus attentionem, sicut plerumque solet, timor verberum extorquebat, sed amor scientiae accendebat*<sup>47</sup> (vgl. V. 629, 680–683). Schon als Schüler – *in professione discipuli morum magister factus erat*<sup>48</sup> – entwickeln sie sich zu Meistern der Sitten (vgl. V. 706f., 743–745) und lassen die spätere Perfektion und Beispielhaftigkeit erkennen, *ut in eo futurae cujusdam perfectionis, et inusitati exempli species praeluceret*<sup>49</sup> (vgl. V. 6799–6812, 7940–7947).

Vor dieser Folie nehmen sich zwei Unterschiede umso stärker aus: Was in Marbods ‚Vita Licinii‘ die Lehrer, die *doctores* und *paedagogi*, bewirken, leisten bei Fleck die Bücher. Was in der ‚Vita Licinii‘ als Fortschreibung des Wissens seiner Lehrer in theologi-

<sup>45</sup> Jaeger [Anm. 21], S. 87–96.

<sup>46</sup> Marbod von Rennes, *Vita sancti Licinii episcopi Andegavensis*. In: *Patrologia Latina*. Hrsg. v. Jacques-Paul Migne. Bd. 171. Paris 1893, Sp. 1493–1504, hier Sp. 1495B.

<sup>47</sup> Marbod von Rennes [Anm. 46], Sp. 1495C.

<sup>48</sup> Marbod von Rennes [Anm. 46], Sp. 1495D.

<sup>49</sup> Marbod von Rennes [Anm. 46], Sp. 1495B.

schen und weltlichen Traktaten hervorgehoben wird,<sup>50</sup> erscheint bei Flore und Blanscheflur als eine autoreferentielle Perpetuierung ihrer literarischen Erfahrung in Briefen und Gedichten (V. 818–827). So werden, mit Werner RÖCKE, „die angelesenen Topoi der Minnewerbung zu Darstellungsmodi der eigenen Erfahrung, während diese stilisierte Erfahrung dann ihrerseits aufgeschrieben und aufbewahrt wird“.<sup>51</sup>

Die Verquickung der Erfahrung innerer Bilder, die beim Lesen entstehen,<sup>52</sup> mit den rhetorischen Mustern, in denen sie codiert sind, hat in Flecks Rezeptionspoetik eine doppelte Funktion. Erstens leitet sie die absichtsvolle Erzeugung eines Vorstellungsbildes an, wie es Blanscheflur in ihrem Klage monolog tut, zweitens bietet sie den Impuls der Nachahmung literarischer Vorbilder *in actu*.

Auch hierbei handelt es sich um den Erwerb orthopraktischer Fertigkeiten. Das gilt nicht nur für die Kunst der gestalteten, imaginationsleitenden Rede; auch die Ausbildung höfischer Handlungsformen, die „Vorbilderzeugung“ selbst, wird immer wieder in Metaphern handwerklich-künstlerischer Gestaltung beschrieben. Stephen JAEGER geht für die Kultur des 11. Jahrhunderts so weit, den Akt der künstlerischen Gestaltung sogar überwiegend auf die Kunst der charismatischen Erzeugung von Präsenz zu beziehen: „The controlled body with all its attributes – grace, posture, charm, sensuality, beauty, authority – is the work of art of the eleventh century. The human presence was the raw material ready to be shaped and formed like the clay on the potter’s wheel or the sculptor’s marble block.“<sup>53</sup> Eine derartige Prägung erhalten auch Konrad Flecks Protagonisten. Durch die Rezeption der Literatur und die Umsetzung des literarisch vermittelten Wissens erwerben Flore und Blanscheflur die entscheidende kognitive, rhetorische und körpertechnische „Formatierung“. Aus dieser erwächst das An-Sehen, selbst als Vorbilder wahrgenommen zu werden.<sup>54</sup> So ist der Roman Spiegel seiner selbst, ebenso Objekt der Lektüre wie Anleitung zum Lesen, ebenso Bild wie Bildner der höfischen Kultur.

<sup>50</sup> Marbod von Rennes [Anm. 46], Sp. 1495D: *ad magistrorum scientiam in sacris et saecularibus litteris propria industria non modicum adjecisset*.

<sup>51</sup> Werner Röcke, Liebe und Schrift. Deutungsmuster sozialer und literarischer Kommunikation im deutschen Liebes- und Reiseroman des 13. Jahrhunderts. In: Ders. u. Ursula Schäfer (Hgg.), *Mündlichkeit – Schriftlichkeit – Weltbildwandel. Literarische Kommunikation und Deutungsschemata von Wirklichkeit in der Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit*. Tübingen 1996, S. 85–108, hier S. 93. Zum Verdacht des Authentizitätsverlustes, der im Begriff der „Stilisierung“ bei Röcke sowie in der Grabmalanalyse von Ridder [Anm. 9] anklingt, vgl. die Gegenthese von Jutta Eming, Schrift und Bild als Medien des Gefühlsausdrucks. In: Peter Wiesinger (Hg.), *Akten des X. Internationalen Germanistenkongresses Wien 2000 „Zeitenwende – Die Germanistik auf dem Weg vom 20. ins 21. Jahrhundert“*. Bd. 5. Bern u. a. 2002, S. 335–340, bes. S. 338 und Eming [Anm. 9], S. 134f. sowie differenzierend Magreth Egidi, Schrift und ‚ökonomische Logik‘ im höfischen Liebesdiskurs: Flore und Blanscheflur und Apollonius von Tyrland. In: Mireille Schnyder (Hg.), *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*. Berlin, New York 2008, S. 147–164.

<sup>52</sup> Vgl. den Abschnitt: „Thinking with Images: Augustine and Alcuin“ in Carruthers [Anm. 3], S. 118–122 und den Abschnitt „*evidentia* und *imaginatio*. Der rhetorische Ekphrasis-Begriff und die mittelalterliche Vorstellung vom ‚inneren Sehen‘“ in der Einleitung von Wandhoff [Anm. 3], S. 20–30.

<sup>53</sup> Jaeger [Anm. 22], S. 7 f.

<sup>54</sup> Nur angemerkt werden kann hier, dass sich das Prinzip der höfisch-szenographischen „Formatierung“ der Protagonisten auch in der Illustration der Heidelberger Handschrift (UB, cpg 362) nachverfolgen lässt. Vgl. zur Szene, in der Flore bei Daries zu Gast ist und sein Blick auf den Pokal mit dem darauf abgebildeten Liebespaar fällt (f. 105r), Liselotte Stamm-Saurma, *Zucht und wicze: Zum Bildgehalt spätmittelalterlicher Epenhandschriften*. Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 41 (1987), S. 42–70, bes. S. 62–65.



## VII. Bildpoetik und Bilddiskurs in Konrad Flecks ‚Flore und Blanscheflur‘

Mit einem Unterschied zwischen der Lektüre im Roman und der Lektüre des Romans muss aber doch gerechnet werden. Und möglicherweise ist hier der Kern der Fleckschen Poetik zu fassen: Wo die vollkommene Aneignung des Wissens nicht, wie in der Geschichte von *Flore und Blanscheflur*, durch die außergewöhnliche Disposition und Auffassungsgabe der Lesenden gewährleistet ist, muss die Faszination und der Anreiz zur Nachahmung künstlich erzeugt werden. Flecks Erzählung muss es deswegen darum gehen, die in die Literatur ausgelagerten (Vor-)Bilder nicht allein darzustellen, sondern sie als charismatische Figurationen erfahrbar zu machen und in einer multisensorisch codierten Szenerie dem Gedächtnis einzuprägen. Deswegen wird die Geschichte *in extenso* dargeboten und durch die formelhafte Verdichtung der Personenbeschreibung zugleich ein einprägsames Bild geformt, das als Schlüssel der Erinnerung die Geschichte vergegenwärtigen kann – und mit ihr die an die Person geknüpften Werte und Handlungsmuster. Das poetologische Ziel, die Bilder in diesem Sinne parallel zu führen und zu überblenden, korrespondiert mit einer Konzeption des Bildes, das nicht an die Medialität des Bildträgers gebunden ist. Nur so können die Bilder ohne Verluste und Überschüsse von einem Medium ins andere gehoben werden.

Dieser Rezeptionsästhetischen Funktion entspricht eine semantische Akzentuierung, die das mhd. Wort *bilde* von dem nhd. Ausdruck ‚Bild‘ abhebt. Die altdeutschen Dialekte betonen neben der Augenwahrnehmung die Formgebung. Ein *bilde* ist zunächst nicht etwas bloß Sichtbares, sondern etwas absichtsvoll Gestaltetes, in dem die Abbildlichkeit nur eine untergeordnete Rolle spielt. Im Sinne der Ähnlichkeit hat noch Georg Friedrich BENECKE den Wortstamm *\*bil* mit der Bedeutung ‚dasjenige, was einem anderen dinge *bil*, gemäß ist, ihm gleich‘ rekonstruiert – für mhd. *bilde* differenziert in: ‚das äußere ansehen eines dinges, dem gemäß es als einer gewissen classe von dingen zugehörig erkannt wird‘ sowie ‚bild‘, ein werk der bildenden kunst‘, schließlich ‚vorbild, beispiel‘<sup>55</sup> – und ist darin durch die etymologische Forschung seiner Zeit bestätigt worden.<sup>56</sup> Die zweite, jüngere, Interpretationslinie hebt jedoch stärker den Prozess der Gestaltung hervor. Sie reicht, ausgehend vom Grimmschen Wörterbuch, über Rudolf MEHRINGER und Julius POKORNY bis zu Rosemarie LÜHR<sup>57</sup> und verbindet sich mit der Annahme einer Wurzel mit der Bedeutung ‚spalten, hauen‘, so dass, nach Wilhelm GRIMM, mit *bilde* ‚das gestoene, gehauene, geknetete, gestaltete, geschaffene‘ benannt sei und, wie gr. *typos* ‚Gestalt, Abbild‘, zu gr. *typtein* ‚stoßen, schlagen‘ zu stellen sei.<sup>58</sup> Neuerdings stellt das etymologische Wörterbuch von Friedrich KLUGE<sup>59</sup> ‚Bild‘ zu lat. *fi*

<sup>55</sup> Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Mit Benutzung des Nachlasses v. Georg Friedrich Benecke ausgearb. v. Wilhelm Müller u. Friedrich Zarncke. 3 Bde. Leipzig 1854–1866 (ND Stuttgart 1990).

<sup>56</sup> So rekonstruierten schon Ende des 19. Jh. Wilhelm Wilmanns und Ferdinand Dettler einen ahd./mhd. Stamm *\*bil* mit der Bedeutung ‚gemäß, angemessen, entsprechend‘ (Wilmanns) bzw. ‚aequus‘ (Dettler). Wilhelm Wilmanns, *Deutsche Grammatik*. 3 Bde. Strassburg 1893–1909, hier Bd. 2, § 262; Ferdinand Dettler, *Etymologien*. Zeitschrift für deutsches Altertum 42 (1898), S. 53–58, hier S. 54 f.

<sup>57</sup> Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 2 (1860), Sp. 8–13 (Lemma *bild*), hier Sp. 8; Rudolph Meringer, *Wörter und Sachen III*. Indogermanische Forschungen 18 (1905/1906), S. 204–296, hier S. 282–286; Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*. 2 Bde. Bern, München 1959–1969, hier Bd. 1, S. 117 f.; Rosemarie Lühr, *Studien zur Sprache des Hildebrandliedes*. 2 Bde. Frankfurt a. M., Bern 1982, hier Bd. 2, S. 661–668.

<sup>58</sup> Diese Rekonstruktion hat nach der Einschätzung des neuen Etymologischen Wörterbuchs des Althochdeutschen den Vorzug, ‚daß als ursprüngliche Bedeutung die Bezeichnung von etwas konkretem angenommen wird: ein gehauenes oder gemeißeltes Stück Holz oder Stein, woraus sich die abstrakten Bedeutungen leicht

(„ich entstehe, werde erzeugt“) oder – unter Vorbehalt – zu lat. *filum* „Gestalt“ mit derselben Wurzelbedeutung „schlagen, spalten“ und kommt zu einem nicht bezeugten Substantiv *\*bil*, „dessen Bedeutung ‚Form‘, besonders ‚richtige Form‘ gewesen sein kann.“<sup>60</sup>

Für die mediävistische Literaturwissenschaft ist möglicherweise auch die umfangreiche, wenn auch aus der Sicht der neueren Sprachwissenschaft nicht hinreichend objektivierbare,<sup>61</sup> Studie von Alfred WOLF über „Die Sippe *bil*“ von Bedeutung.<sup>62</sup> WOLF geht noch einen Schritt weiter. Auf der Grundlage vor allem volkstümlicher Überlieferung kommt er für germ. *\*bil* zur Bedeutung: „außergewöhnliche, übermenschliche, numinose Kraft“. Angesichts zahlreicher Belege auch aus der ahd. und mhd. Literatur scheint es ihm „berechtigt, in dem Stamme *bil* eine Grundbedeutung anzunehmen, die man vielleicht am besten durch den von ahd. Tatian gebrauchten Ausdruck *megin* = ‚Kraft, magische Kraft, Wunderkraft‘ verdeutlichen könnte, und also ahd. (as.) *bilidi* ursprünglich ungefähr mit ‚magischem, geistigen Wesen‘ bzw. ‚magischer Äußerung, magischer Kraft, magischer Erscheinung‘ gleichzusetzen.“<sup>63</sup>

Dementsprechend kommt dem Bild als Schlüssel zur Poetik von ‚Flore und Blanscheflur‘ auch eine produktionsästhetische Bedeutung zu. Als poetologische Kategorie bietet der mhd. Ausdruck *bilde* das resultatative Komplement zum antiken Begriff der *energeia*, wie ihn Stephen NICHOLS in seiner Wirkung auf die spätantike und mittelalterliche Bild-Theorie beschrieben hat. Ausgangspunkt für seine Erörterung ist nicht die mediale Differenz, sondern die kognitive Aktivität:

Energeia [...] from its earliest invention in Aristotle connoted an active making or doing within the psyche. [...] Through the conception of potency and act, *energeia* is the agent that instills in matter the „power“ to „do“ form [...]. If the „doing“ here means intense mental activity, the result of that activity will take material form in speech, writing, and pictures.<sup>64</sup>

Die Bilder in Flecks Erzählung sind weniger Abbilder des einen vom anderen, als vielmehr jeweils originäre, adäquate Figurationen. Deswegen liegen die Bilder sowohl in rezeptionsästhetischer als auch in produktionsästhetischer Hinsicht auf einer Ebene. Die Bilder sind Grundpfeiler der komplexen narratologischen Architektur, steuern als rhetorische Instrumente die Übertragung der Erzählung in das Gedächtnis der Leser und unterstreichen die didaktische Methode des lehrhaften Erzählens. Diese im engeren Sinne bildpoetologische Konstitution der Erzählung wird ihrerseits durch einen Bild-Diskurs überkodiert, wie Arbeiten von Haiko WANDHOFF und Jutta EMING zeigen. Der Ausgangspunkt dieser Lesarten ist

hätten entwickeln können.“ Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen. Bd. 2 (1998), Sp. 50–53 (Lemma *bilidi*), hier Sp. 53.

<sup>59</sup> Seit Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 22. Aufl. Unter Mithilfe v. Max Bürgisser u. Bernd Gregor völlig neu bearb. v. Elmar Seebold. Berlin, New York 1989.

<sup>60</sup> Zu *bilidi* als Kollektivbildung vgl. Friedrich Kluge, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. 24., durchgesehene u. erw. Aufl. Bearb. v. Elmar Seebold. Berlin, New York 2002, S. 122 (Lemma Bild).

<sup>61</sup> So erst jüngst die Autoren des neuen Etymologischen Wörterbuchs des Althochdeutschen [Anm. 58], Sp. 52 gegen die Autoren des großen Althochdeutschen Wörterbuchs (Berlin 1952 ff.); s. Elisabeth Karg-Gasterstädt, Aus der Werkstatt des Althochdeutschen Wörterbuchs 17. Ahd. *bilidi*. Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 66 (1942), S. 291–308, hier S. 298–306.

<sup>62</sup> Alfred Wolf, Die germanische Sippe *bil*. Eine Entsprechung zu *Mana*. Mit einem Anhang über den Bilwis. Uppsala Universitets Årsskrift (Filosofi, Språkvetenskap och Historiska Vetenskaper) 1930, S. 18–56.

<sup>63</sup> Wolf [Anm. 62], S. 20.

<sup>64</sup> Stephen Nichols, Picture, Image, and Subjectivity in Medieval Culture. *Modern Language Notes* 108 (1993), S. 617–637, hier S. 624.

gerade die materiale Differenz zwischen den Bildnissen und die Überlagerung mit entsprechenden religiösen und moralischen Einordnungen.

In der heilsgeschichtlichen Perspektive, die WANDHOFF herausarbeitet, ergibt sich eine Überbietungsstruktur, die sich besonders deutlich anhand der spiegelbildlichen Anlage von Blanscheflurs Scheingrab zeigen lässt.<sup>65</sup> Die komplexe Figuration des Monuments sieht WANDHOFF einerseits durch den Frauenturm des Admirals, andererseits in der Darstellung der Liebenden in der Gerichtsverhandlung wieder aufgenommen.<sup>66</sup> Der Turmpalast weise sich durch eine Reihe von technischen und ästhetischen Eigenschaften als Analogie des Grabmonuments aus, der Auftritt der Liebenden vor der Gerichtsverhandlung sei vor allem mit Blick auf Aussehen und Gebaren als Widerpart der goldenen Statuen auf dem Grabmal konzipiert.<sup>67</sup> Die Figuren auf dem Grab, wie auch die Bilder der Paris-Liebe auf dem Pokal, würden so als Präfigurationen der Liebe zwischen Flore und Blanscheflur erkennbar, die heidnische Liebeskonzeption werde schließlich durch eine christliche überboten.<sup>68</sup> Flecks Roman, so resümiert WANDHOFF mit einer Formulierung W. J. Thomas MITCHELLS,<sup>69</sup> korreliere in diesem Sinne

das ‚Andere‘ seines christlichen Weltentwurfs geschickt mit dem ‚Anderen‘ des literarischen Wortkunstwerks, indem er die vom Tode gezeichnete antike Paris-Liebe wie die mit orientalischem Zauber ins Todesreich verbannte Flore-Liebe ins Medium der Bildkunst transferiert und somit aus dem ‚Eigentlichen‘ der Literatur in ihre visuelle ‚Schwesterkunst‘ auslagert. Zugleich aber wird dieses zweifach ‚Andere‘, das Bildkünstlerisch-Heidnische, vermittelt der Ekphrasis dem Wortkunstwerk als ‚resident alien‘ inkorporiert, um es, wie gesehen, der Reise-Erzählung als zweigeteiltes Eingangsbild voranzustellen.<sup>70</sup>

Diese Deutung, die der typologischen Hierarchisierung verschiedener Bild- und Darstellungsebenen vor der rhetorischen Parallelisierung Priorität einräumt, kommt zu dem Schluss, dass am Ende des Romans „auf allen Ebenen das Leben über den Tod, die lebendige Liebe über die todgeweihte Liebe und schließlich die Ansicht der lebendigen Körper durch das Okular der deskriptiven *narratio* über die Ansicht der mechanischen Statuen durch das Okular der Ekphrasis“ triumphiere.<sup>71</sup>

Dieser Lesart entspricht die profan angelegte Deutung Jutta EMINGS. Obwohl sie, besonders im Hinblick auf die spätere Tradition des Liebes- und Reiseromans, schon bei Konrad Fleck eine „qualitative Gleichrangigkeit der Medien des Gefühlsausdrucks“ konstatiert, beobachtet sie dennoch „eine gewisse Präferenz der Schrift“ bei der Konstitution von Emo-

<sup>65</sup> Wandhoffs Lesart wird im Rahmen seiner Ekphrasis-Monographie [Anm. 3], S. 244–250, 301–309 skizziert und in einem eigenständigen Beitrag [Anm. 8] ausgeführt.

<sup>66</sup> Alfred Ebenbauer, Flore in der Unterwelt. Eine Spekulation. In: Márta Nagy u. László Jónácsik in Zusammenarbeit mit Edit Madas u. Gábor Sarbak (Hgg.), „swer sinen vriunt behaltet, daz ist lobelich“. Festschrift für András Vizkelety zum 70. Geburtstag (Budapester Beiträge zu Germanistik 37). Budapest 2001, S. 87–103 deutet das Grabmal als Eingang in die Unterwelt, aus der Flore seine Geliebte Blanscheflur befreit.

<sup>67</sup> Wandhoff [Anm. 3], S. 306–309.

<sup>68</sup> Wandhoff [Anm. 8], S. 70 f.

<sup>69</sup> W. J. Thomas Mitchell, Ekphrasis and the Other. *South Atlantic Quarterly* 91 (1992), S. 695–719.

<sup>70</sup> Wandhoff [Anm. 8], S. 75. Mit Mitchells Lesart handelt man sich freilich die implizite These ein, dass der von der mhd. Semantik gedeckte und von Konrad ostentativ gebrauchte Bildbegriff (*bilde*) kategorial aufgesprengt wird, indem die visuelle Kunst hier, die verbale Kunst dort in eine Opposition gebracht werden, und dass entsprechend auf der Textebene die kohärente literarische Visualisierungspraxis hier Ekphrasis, dort deskriptive *narratio* genannt werden muss.

<sup>71</sup> Wandhoff [Anm. 3], S. 309.

tionalität.<sup>72</sup> Mit dieser Einsicht korrespondiert bei EMING die These, dass die „Affizierung durch das Schicksal des Paares“ schließlich „den Versuch zu einer umfassenden emotionalen Umcodierung und kulturellen Neuorientierung des Hofes“ zur Folge hat.<sup>73</sup>

WANDHOFF und EMING arbeiten Bild-Codierungen heraus, die die verschiedenen Modalitäten des Bild-Seins *im* Text mit außertextlichen Mustern kultureller Semantik verknüpfen. So wird die produktions- und rezeptionsästhetisch angelegte Bild-Poetik durch spezifische Bild-Diskurse überlagert. *Bilde* benennt sowohl die medien- und erzählebenenübergreifenden Akte des Bildgebens und -nehmens als auch das je konkrete Bildnis. Die Rede von der „Bildlichkeit des Textes“ bezieht sich sowohl auf die mediale Gegenwärtigkeit des Erzählens als auch auf die figurative Verdichtung seines Wertgefüges.

Die bildpoetologische Erschließung der Erzählung legt Fleck durch die prominente Platzierung und textsemantische Profilierung des Wortes *bilde* selbst nahe. Dabei stehen Bildpoetik und *bilde*-Semantik in einem Verhältnis wechselseitiger Erhellung. Als Wort gliedert sich *bilde* damit in die Reihe der Ausdrücke ein, die ein Interesse mittelhochdeutscher Texte an poetologischer Reflexion dokumentieren. Als Begriff bleibt *bilde* jedoch auf die konkrete Anlage des einen Erzähltextes bezogen. Die Bildlichkeit des Textes wird in der poetologischen Selbstreflexion als Text-Akt wahrgenommen und benannt, nicht aber terminologisch als ein spezifisches Verfahren abgegrenzt und determiniert.<sup>74</sup>

## VIII. Schluss

Resümierend möchte ich die poetologische und diskursive Lesart der Bilder in Konrad Flecks Erzählung zusammenführen. Denn der Reiz der Erzählung liegt in meiner Sicht ganz wesentlich darin, dass sie stets auf der durchlässigen Grenze der Kulturen balanciert und selbst am Schluss auf eine radikale Neuordnung der Welt verzichtet. Die christliche Überformung und Erfüllung des Weltreiches, wie sie exemplarisch durch die Verbindung von Flore und Blanscheflur und ihre genealogische Linie zu Karl dem Großen vorweggenommen ist, erscheint ja erst am Horizont: Die vielen Tausend von Flore missionierten Heiden (V. 7798–7809) umfassen wohl nicht die 70 Königreiche, die der Amiral mit seiner despotischen Herrschaft überzieht (V. 4151–4159). Und wenn Blanscheflur Flore auf die Seite der christlichen Ehe zieht, ist Claris, die Dienerin und Freundin Blanscheflurs, spiegelbildlich durch die Hochzeit mit dem babylonischen Herrscher zur sicheren Ermordung binnen Jahresfrist bestimmt:

*vor sînen fürsten er sî nam  
nâch der gewonheit  
als iu dâ vor ist geseit. (V. 7548–7550)*<sup>75</sup>

Vor seinen Fürsten nahm er sie / nach der Sitte, / wie Euch zuvor berichtet worden ist.

<sup>72</sup> Eming [Anm. 9], S. 168.

<sup>73</sup> Eming [Anm. 9], S. 164.

<sup>74</sup> Eine Ausarbeitung dieser Skizze müsste sich insbesondere mit der methodologischen Programmatik auseinandersetzen, die in Gerd Dicke, Manfred Eikelmann u. Burkhard Hasebrink, Historische Semantik der deutschen Schriftkultur. In: Dies. (Hgg.), *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter* (Trends in Medieval Philology 10). Berlin, New York 2006, S. 1–12 und Christian Kiening, *Gegenwärtigkeit. Historische Semantik und mittelalterliche Literatur*. Scientia Poetica 10 (2006), S. 19–46 vorgestellt wird.

<sup>75</sup> Vgl. V. 7626–7629.

In beiden Fällen belässt Konrad Fleck es zunächst bei einem Gleichgewicht. Einstweilen steht der endgültige Triumph des Lebens über den Tod noch aus.

Das historische Erzählen im 13. Jahrhundert, so hat Alfred EBENBAUER auch in Bezug auf ‚Flore und Blanscheflur‘ entwickelt, bedeutet „die Rückkehr des fiktionalen Erzählens in ein heilsgeschichtliches Bezugssystem, aber ohne die Heilsgewißheit, die etwa der Legende eignet; es bedeutet [...] auch lehrhaftes und exemplarisches Erzählen, doch wird das Exemplum nicht aus der Geschichte deduziert und durch sie legitimiert.“<sup>76</sup> Für Flore und Blanscheflur sowie ihre Untergebenen geht es gut aus. Fleck organisiert den Schritt aus der heilsgeschichtlichen Geschlossenheit mithilfe der autoreflexiven Geste der Erzählung, die explizit aus der erzählten Welt hinausweist. Flore und Blanscheflur werden als Vorbilder entworfen, die auch in einer Welt des Übergangs erfolgreich agieren können, in der das babylonische Schreckensregiment noch existiert und das Christentum die Gegenwart des Todes noch nicht endgültig überwunden hat.<sup>77</sup> Deswegen werden die Bildnisse nur in der einen Perspektive materialiter differenziert, topographisch-moralisch kontrastiert, typologisch hierarchisiert und heilsgeschichtlich instrumentalisiert. In der anderen Perspektive, die ich nachzuzeichnen versucht habe, setzen sie die Zeitgenossen, ungeachtet aller medialen Rivalitäten, in Sachen Liebe ins Bild.

*Moritz Wedell*  
*Universität Konstanz*  
*Fachbereich für Literaturwissenschaft*  
*Universitätsstr. 10*  
*D-78457 Konstanz*

<sup>76</sup> Alfred Ebenbauer, Das Dilemma mit der Wahrheit. Gedanken zum „historisierenden Roman“ des 13. Jahrhunderts. In: Christoph Gerhardt, Nigel F. Palmer u. Burghard Wachinger (Hgg.), *Geschichtsbewußtsein in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Tübinger Colloquium 1983. Tübingen 1985, S. 52–71, hier S. 71.

<sup>77</sup> Zu einer didaktischen Lektüre von ‚Flore und Blanscheflur‘ s. auch Alfred Ebenbauer, *Beaflor – Blanscheflur*. Zu zwei literarischen Frauengestalten des 13. Jahrhunderts. In: Danielle Buschinger (Hg.), *Sammlung – Deutung – Wertung. Ergebnisse, Probleme, Tendenzen und Perspektiven philologischer Arbeit. Mélanges de littérature médiévale et de linguistique allemande offerts à Wolfgang Spiewok à l’occasion de son soixantième anniversaire par ses collègues et amis*. Amiens 1988, S. 73–90. Spätere Texte in der deutschsprachigen Tradition des Liebes- und Reiseromans, die Konrad Fleck eröffnet, werden in der Tat ein konkretes Interesse an der Außenwelt des Erzählens, „an historischen, vor allem auch an dynastischen Problemstellungen der gesellschaftlichen Situation“, stärker hervorheben; s. im Vergleich mit *Johanns von Würzburg ‚Wilhelm von Österreich‘* Ridder [Anm. 6], S. 102–108, hier S. 107 und mit dem ‚Friedrich von Schwaben‘ *Beate Kellner, Literarische Kontexte und pragmatische Bezugfelder im spätmittelalterlichen Roman ‚Friedrich von Schwaben‘*. In: Nikolaus Henkel, Martin H. Jones u. Nigel F. Palmer unter Mitwirkung von Christine Putzo (Hgg.), *Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter*. Hamburger Colloquium 1999. Tübingen 2003, S. 135–158, bes. S. 142, 150f.