



Separatum aus:

THEMENHEFT 10

Norbert Kössinger / Astrid Lembke (Hrsg.)

Konrad von Würzburg als Erzähler

Publiziert im März 2021.

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

<http://www.erzaehlforschung.de> – Kontakt: herausgeber@erzaehlforschung.de
ISSN 2568-9967

Zitiervorschlag für diesen Beitrag:

Kragl, Florian: Konrad von Würzburg als Autor und das sprechende/erzählende Ich in der ›Goldenen Schmiede‹. Ein Gedankenexperiment über Narratologie und Poetik/Rhetorik, in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 81–111 (online).

Florian Kragl

Konrad von Würzburg als Autor und das sprechende/erzählende Ich in der ›Goldenen Schmiede‹.

Ein Gedankenexperiment über Narratologie und Poetik/Rhetorik

Abstract. Am Beispiel der ›Goldenen Schmiede‹ bedenkt der Beitrag, welche theoretischen Konsequenzen der Mediävistik aus der aktuell weit verbreiteten Privilegierung narratologischer Methoden erwachsen oder erwachsen können. Im Zentrum stehen der ›Dichter‹ bzw. ›Autor‹ von Konrads Gedicht sowie die Sprechhaltung in (kurzen) narrativen Passagen des Textes (›Erzählen in der zweiten Person‹). Die narratologische Betrachtung von sprachkünstlerischen Phänomenen, die sowohl historisch als auch systematisch in den Zuständigkeitsbereich von Poetik und Rhetorik gehören, zeitigt zwar ›belastbare‹ analytische Resultate, erzeugt aber durch Verletzung des *aptums* ein Zerrbild des poetischen Artefakts. Dies gilt – zumindest potentiell – nicht nur für nicht oder gleichsam schwach-narrative Texte wie die ›Goldene Schmiede‹, sondern auch für jene Bezirke mittelhochdeutscher *Erzähldichtung*, die und deren Agenten im weiteren Umkreis institutionalisierter literarisch-poetischer Gelehrsamkeit siedeln (höfischer Roman). Die Doppelnatur dieser Dichtung als Rede und Erzählung zugleich lässt eine Schnittstelle zwischen Narratologie und Rhetorik als dringendes methodisches Desideratum erscheinen.

Im Kontext eines Workshops sowie des hier vorliegenden, darauf basierenden Bandes zu ›Konrad von Würzburg als Erzähler‹ wird die Wahl meines Gegenstands wundernehmen: Die ›Goldene Schmiede‹ ist keine Erzäh-

lung, und ›Erzähler‹ ist dann folglich keine wesentliche poetische Kategorie. Warum diese Wahl?

Kurz zum Gegenstand (vgl. Brunner 1985, Sp. 284–286): Die ›Goldene Schmiede‹ ist ein ausführlicher Marienpreis, in dem ein sprechendes Ich die Mutter Gottes nach allen Regeln der rhetorischen Kunst rühmt. Dabei werden offenbar so gut wie alle Bilder, Vergleiche und Metaphern zusammengerafft, die traditionell (oft in der lateinischen Dichtung) schon an und mit Maria erprobt worden sind. Um es zuzuspitzen:

Die Substanz der Sachaussagen des Textes ist denkbar gering und ließe sich auf wenige Gedanken reduzieren von der Art: Maria, du bist eine tugendreiche Jungfrau und Gottesmutter, Inbegriff höchster Vollkommenheit. Hilf uns sündigen Menschen an unserem Ende! Alles übrige, der Aufwand von 2000 Versen bringt sachlich wenig Neues, führt den Gedankengang nicht fort, sondern dient im kreisenden Bereden und wiederholtem bildhaftem Einkleiden derselben Sachverhalte zur Steigerung der Wirkungsreize. Es leuchtet ein, daß viele Kompositionsteile funktional auslösbar sind, weil sie nichts zur inhaltlichen Aussage beitragen. (Schulze 1978, S. 175; vgl. ebd., S. 57f.)

Effekt ist ein im vollen Wortsinne »ornamentales« (Schulze 1978, S. 176 u. v. a. m.) Gedicht von enormer klanglicher Suggestion, das allerdings wegen seines Umfangs und wegen des iterativen Habitus des Lobpreises auch einigermaßen länglich wirkt. In Edward Schröders Ausgabe zählt die ›Goldene Schmiede‹ exakt 2000 Verse und ist dort von aller Kontingenz der Überlieferung ›gereinigt‹. Wie genau sich diese Edition zu der sehr reichen Überlieferung¹ verhält – die ›Goldene Schmiede‹ scheint einer der beliebteren (religiösen) Texte des deutschen Spätmittelalters zu sein (vgl. Ganz 1979, S. 27) –, ist auf Basis von Schröders Ausgabe kaum einzuschätzen, und man wird sehen müssen, was das von Karl Bertau begonnene, von Susanne Köbele fortgeführte Projekt einer kommentierten Neuausgabe erwirtschaften wird. Für das Folgende ist diese textkritische Unsicherheit allerdings nicht dramatisch, insofern sich meine Ausführungen auf konzeptuelle Eigenheiten des Gedichts konzentrieren, die dort in dichter Folge

aufzutreten. Wenn sie hier oder dort von Schröder in den Text eingetragen sein sollten, tut das wenig zur Sache.

Die Narratologie ist für Gegenstände dieser Art nur sehr bedingt zuständig. Zwar gibt es etwa auch narratologische Arbeiten über lyrische Texte,² aber zumindest in den Kernbereich der Narratologie fällt ein solches Mariengedicht nicht. Dass es hier dennoch im Zentrum eines narratologischen Versuchs steht, hat zwei Gründe. Zum einen ist die ›Goldene Schmiede‹ ein Text, in dem, wenn man es so sagen darf, der Dichter des Textes überdeutlich und besonders energisch sich als ein solcher inszeniert. Alleine dem Umfang nach sind die Versstrecken, in denen Konrad über sich und seine poetische Aufgabe spricht, von außerordentlicher Länge, und zwar sowohl in absoluten Zahlen als auch relativ zur Länge des Gedichts. Dieser Autor präsentiert sich nicht als der Autor eines narrativen Textes. Aber es ist dies ein Autor, der unter anderem auch narrative Texte verantwortet hat – sie sind auch Gegenstand des Themenhefts –, und wenn wir verstehen wollen, was Autorschaft im 13. Jahrhundert bedeutet, sind gerade solche genre-transzendierenden Phänomene von Interesse. Nachdenken wird man dabei auch darüber, ob Autorschaft zur Zeit der höfischen Literatur denn überhaupt primär ein narratologisches Anliegen sei, oder ob man hier in einen Bereich vorstößt, den zwar heute und in der modernen Forschung überwiegend die Narratologie in Pacht hält, der aber aus mittelalterlicher Perspektive ein Gegenstand der Poetik, wenn nicht der Rhetorik wäre: der sich mit Erzählkunst verbinden kann, aber nicht muss.

Der andere Grund für die Wahl der ›Goldenen Schmiede‹ hat zu tun mit den narrativen Einsprengseln in das Gedicht auf und über Maria. Die ›Goldene Schmiede‹ ist – wie erwähnt – kein Erzähltext. Aber es gibt in ihr immer wieder kurze bis kürzeste narrative Einwüfe, die man als Miniatur-narrationen fassen kann. Zum Teil sind dies Episoden der Heilsgeschichte, natürlich in erster Linie aus dem Leben und Wirken Mariens, die mehr oder weniger kursorisch erzählend ins Bewusstsein gerufen werden, zum Teil sind es komplex angelegte Vergleiche, die eine narrative Komponente

haben, beispielsweise narrativer Import aus dem ›Physiologus‹. In vielerlei Hinsicht sind diese Erzählungen, die kaum je mehr als ein, zwei Dutzend Verse lang laufen (wenn überhaupt), narratologisch belanglos, sie alludieren mehr auf bekannte Geschichten, als dass sie diese auserzählen. Bemerkenswert aber ist, aus welcher Haltung heraus diese Erzählungen gesprochen sind. Es spricht sie dasselbe Ich, das den Lobpreis auf Maria dichtet, und dieses Ich spricht zu Maria selbst. Aus narratologischer Perspektive ist die Erzählhaltung hyperkompliziert: Erzählt wird in der Regel in der zweiten Person (was Du getan hast), der Erzähler ist heterodiegetisch, das angesprochene Du ist homodiegetisch, wenn man nicht den Diskurs zwischen Dichter-Ich und Maria als extradiegetischen Rahmen begreifen möchte; der Erzähler erzählt auktorial, doch entspricht sein Wissen dem einer beteiligten Figur. Irgendwie ist das absurd, zumindest wenn man der Sache mit Begriffen der strukturalistischen Narratologie beikommen möchte.

Was ist das dann aber für ein Ich, das zu Maria spricht, und wie anders, wenn nicht narratologisch, könnte man es modellieren? Diese Frage berührt sich mit dem ersten Punkt zur Autorschaft des Dichters, weil der sich ja als dieses Ich inszeniert, das dann redet. Sie unterscheidet sich davon insofern, als es nun weniger um einen Dichter, seinen Gegenstand und sein Können – also die poetische Herausforderung – geht und mehr um die Sprechhaltung, die dieses Ich einnimmt. Wieder aber ist dies ein Anliegen, das, weil es um eine Sprechhaltung geht, in den Zuständigkeitsbereich von Poetik und Rhetorik zeigt.

Das mit diesen beiden Anliegen definierte Gedankenexperiment über Narratologie und Poetik/Rhetorik hat mit der Wahl der ›Goldenen Schmiede‹ eine deutliche Schlagseite. Bei der Konfrontation von Narratologie und Poetik/Rhetorik am Beispiel eines Textes, der genuin kein Erzähltext ist, sondern ein »Kabinetstück gelehrter Rhetorik« (Huber 2015, S. 195), sind die Karten gezinkt. Doch geht es nicht darum, eins gegen das andere auszuspielen. Ziel ist zu überlegen, inwieweit nicht Phänomene, die wir heute in der Mediävistik mit stillschweigender Selbstverständlichkeit

vor allem narratologisch anschauen – wie eben Autorschaft und Ich-Erzählen –, nicht ein mindestens ebenso intensives poetisches und rhetorisches Zusehen einforderten (angeregt zu diesen Überlegungen hat mich initial ein Vortrag von Sonja Glauch, der inzwischen publiziert vorliegt: Glauch 2018). An der ›Goldenen Schmiede‹ ist diese Dringlichkeit besonders evident, und darum ist das Beispiel ein dankbares, um diesen Gedanken experimentell zu entfalten. Was sich an ihr beobachten lässt, dürfte man aber vielleicht auch auf andere, dann nicht länger so eindeutig gelagerte Fälle – bis hin zu ›echten‹ Erzähltexten wie höfischen Romanen – übertragen. Darüber wird am Ende des Beitrags ausblickhaft nachzudenken sein. Zuerst sei, was bisher nur behauptet worden ist, an konkreten Textbeispielen aus der ›Goldenen Schmiede‹ entfaltet.

1. Der Dichter Konrad von Würzburg

Konrad von Würzburg nennt sich in der ›Goldenen Schmiede‹ zweimal: im Prolog und in einem späteren Exkurs (dem ›Mittelprolog‹), der die Prologthematik nochmals aufgreift.

Der Prolog gehört mit 138 Versen zu den längeren seiner Art in der Literatur der höfischen Zeit; es sind knapp sieben Prozent der Versstrecke von Konrads Gedicht. Konzeptueller Kern des Prologs ist ein Unfähigkeitstopos, der nach und nach zum Bescheidenheitstopos mit Gnadengesuch (an Maria, natürlich) mutiert, damit – mit bescheidenen Mitteln – möglich wird, was anfangs eben unmöglich scheinen wollte: dass das Ich, das da spricht, einen Lobpreis auf Maria dichtet. Die argumentative Struktur ist luzide, und dass dieser relativ prägnante Gedankengang so lange Verse währt, liegt an der üppigen metaphorischen Bildlichkeit, mit der Konrad seinen Weg ausstattet. Dessen Stationen sind diese:³

- Anliegen: Das Ich möchte in der Schmiede seines Herzens das *lop* auf die *wirde* der *hohen himelkeiserin* produzieren. Diese Himmelskaiserin ist auch Adressatin der Rede, in der das Ich mit Pronomina, die auf dieses Ich

selbst verweisen, nicht geizt: *ich, min* (V. 1–9). (Zur Disposition der Pronomina speziell im Prolog, aber auch in der ›Goldenen Schmiede‹ generell siehe Bertau 1987, S. 182f.)

- Unfähigkeit des Ichs: Das Ich weiß sich an *der künste liden* nicht so *meisterliche* ausgestattet, dass es mit seinem Zungenhammer so schlagen, dass er seinen Mund so waschen könnte, dass es zu ihrem *prise* taugte (V. 10–15). Ein Exempel illustriert den Gedanken: Selbst wenn die *rede* des Ichs hochflöge wie ein Adler, könnte es ihr *lop* niemals *mit sprüchen überhæhen*. Denn ihre *wirde* – dies bleibt der zentrale Termin für den Gegenstand des Lobs – entfleucht seinem Verstand immer wieder, sodass er ihrer hohen *ere* nicht habhaft wird (V. 16–23). Der Witz dieses Bildes liegt wohl im Ungesagten: Ein Adler jagt nämlich abwärts, nicht aufwärts, und das unterstreicht die Unmöglichkeit viel deutlicher als die Frage, wer da wie hoch fliegt. Dieses Auf und Ab wird in einem metaphorischen Diptychon illustriert: Wenn sein Gedanke sich zu ihrem Lob aufschwingen möchte, dann *sweimet* dieses am Himmel oben *als ein flücke z vederspil* (V. 24–27). Der Greifvogel ist nun das Lob Mariens. Wenn aber das Ich hier unten dieses Lob suchen will, dann reicht die Tiefe seiner Gedanken nicht aus, um die Tiefgründigkeit des Lobes zu erfassen oder erreichen. Selbst wenn das Ich *biz uf den dillestein* grübe, es könnte es niemals finden (V. 28–33).

- Generelle Unmöglichkeit: Das letzte Verspaar deutet schon an, dass diese Unfähigkeit des Ichs in einer Unmöglichkeit gründet, deren Geltung absolut ist (was die individuelle Unfähigkeit des Ichs lindert). Es wechselt nun die Sprechhaltung, weil das Ich nicht mehr von sich spricht, sondern von allgemein Gültigem. Die Pronomina der ersten Person fallen in dieser Sektion folglich ganz aus (jene der zweiten bleiben: nach wie vor wird zu Maria gesprochen). Diese Unmöglichkeit wird nicht direkt angesprochen, sondern mit mehreren Adynata dargestellt, die das Hoch-Tief fortführen: 1) Ehe man *diner wirde ein ort /mit tiefer* [!] *rede* finde, werden Marmor und Elfenbein mit Halmen durchbohrt (V. 34–37). 2) Ehe man *die hohen* [!] *ere* Mariens mit Worten *übergüdet*, durchgräbt man mit weichem Blei

den Adamas (V. 38–43). 3) Ehe man das *lop* Mariens *biz an den grunt* [!] entkernt, würde man das ganze Meer samt seiner Lebewesen *versiuden* (V. 44–47). Das vierte Bild formuliert den Vergleich optimistischer: anstelle von ›ehe man‹ steht ›wenn‹, was der Verlaufskurve des Prologs insgesamt entspricht: Wenn man alles Gestirn und den ganzen Sonnenstaub (hoch!), zugleich allen Sand und alles Laub (tief!) *durnehteclichen* gezählt hat, dann erst wird Mariens *pris* geschält *nach siner ganzen wirde* (V. 48–53).

- Maria entzieht sich der Macht der Sprache: Auch dieses Argument wird nicht *expressis verbis* gesagt, auch dieses Argument ist eines von allgemeiner Geltung. Anders als die Adynata davor aber bleibt es auch in seiner Bildlichkeit dunkel. Konrad sagt: Keines weisen Herzens *girde* kann Maria (ihre *tugent*, *sælde* etc.) *übergern*, und keine *stætekeit* kann so lange *gewern* wie ihr *hoher pris* (V. 54–59). Die absolute *girde*, die absolute *stætekeit* genügen nicht, auch starke und reine Abstrakta werden angesichts Mariens schwach und trübe. Die *figura etymologica* mit *girde* und *übergern* stellt das Prinzip besonders deutlich aus: Maria sprengt den Pleonasmus.

- Blumen: Die dritte und letzte Sektion von allgemeiner Bedeutung – frei von Pronomina der ersten Person – muss eine Ausflucht aus dieser verfahrenen argumentativen Lage bieten, die – im Sinne einer ›negativen Theologie‹ – auf Negationen von Möglichkeiten baut (dies ein Grundgedanke bei Schnyder [1996]; vgl. außerdem Dahnke-Holtmann 1988/89). Dies geschieht mit einer simplen Setzung: Alle bisherigen Bedenken werden verworfen, wenn es heißt: Wer Mariens *wirde schäpelin* blümen und flechten soll, der muss *der künste meienris* in seiner Brust tragen. Der Gedanke wird mit blumigen Bildern ausgeschmückt (*florieren*, *violine worte*, *wilder rime kriuter* etc.), *télos* ist *der süezen rede bluot* (V. 60–73). Der logische Anschluss nach oben ist brüchig, es könnte die Ausflucht auf einer Spitzfindigkeit aufruhem: Niemand kann hoch oder tief genug loben, um Maria gerecht zu werden, der Gegenstand ist seinem Lobpreis immer voraus. Die

wirde Mariens ist unergründlich. Aber ihr *schäpelîn* lässt sich binden: man kann sie nicht fassen oder modellieren, aber schmücken – was im Übrigen keine unpräzise metaphorisch-poetologische Beschreibung des ›ornamentalen‹ Charakters des Gedichts bedeutet.

- Das Ich als blümender Zwerg: Die Argumentation führt nun zum Ich zurück, von nun an und bis zum Ende des Prologs regieren wieder Pronomina der ersten Person. Wie schon in der allgemeinen Sektion spannt sich der Bogen vom Nicht-Können (analog: ehe man ...) über ein unerreichbares So-müsste-es-gehen (analog: wenn man könnte ...) zu einer möglichen argumentativen Hintertür (analog: nicht die *wirde*, aber ihr *schäpelîn*). Ich handle die einzelnen Gedanken nun rascher ab: Das Ich entschuldigt bei der *frouw* (mit dieser Anrede öffnet der Abschnitt, die Zäsur ist deutlich) sein Unkönnen, denn des Blümens, wenn dieser Begriff erlaubt sei, ist er unfähig (V. 74–93). Meister Gottfried von Straßburg hätte es besser gekonnt, er sitzt auf Klee, der von *süezer rede* taunass ist, zugleich aber ist er ein *wæher houbetsmit*, der *guldin getihte* wirkte (V. 94–103), was das Blümen bildlogisch mit dem Schmieden verschnürt: Klammheimlich werden das Kränzchen und die *wirde* nun doch zusammengerückt! Das Ich aber ist dessen nicht fähig, es muss darum bitten, dass Maria den guten Willen fürs Werk nimmt; sie möge ihm, *an witzen ein getwerc*, erlauben, auf *der sprüche wisen* aufzusammeln, was *der vil hohen künste risen an rede* entfällt. Diese Blumenreste will das Ich an den *cloben* von Mariens *wirde* stecken (V. 104–115). Das Ich ist zum Blümer mutiert, und das Bild vom zwergischen Auflesen der Blumen der meisterlichen Riesen ist so ambivalent wie jenes von den Zwergen auf Riesenschultern (»Unfähigkeitsbeteuerung, gleichzeitig aber auch Ausdruck künstlerischer Anmaßung«; Ganz 1979, S. 32). Nicht minder verschmitzt kann man das Zusammenrücken von Dichtergeschäft und Gegenstand (Maria) auf dem Wort- und Bildfeld des Blümens, der Blüten und der Blumen nennen.⁴ Die Ironie aber, wenn man das Wort überhaupt dafür gebrauchen darf, bleibt ganz unscheinbar, sie nimmt der Sache und dem Gegenstand ihren Ernst nicht.⁵

- Bitte um Gnade für Konrad von Würzburg: Das Ich ist damit an einer argumentativen Position angelangt, aus der heraus es sinnvoll um *gnade* und *güete* und Nachsicht Mariens bitten kann. Denn dass dieses Ich prinzipiell nun an seinem eingangs markierten Vorhaben arbeiten kann, ist geklärt (V. 116–123). Es ist rhetorisch konsequent, dass an dieser Stelle, die nun ganz individuell auf das dichtende Ich verweist, dieses einen Namen erhält: *Cuonrade / von Wirzeburc* (V. 120f.). Das Ich hofft auch auf Beistand Mariens, was wiederum metaphorisch angezeigt wird (V. 124–135). Damit ist aus der Aporie ein gangbares Paradoxon geworden:

als mich din helfe wiset,
so hebe ich künstloser man
din lop mit reinem willen an.
(V. 136–138)

Die Probleme des Marienlobs – Unmöglichkeit, Unfähigkeit etc. – sind nicht formallogisch gelöst, sondern rhetorisch aufgehoben. Es kann losgehen: *Maria, muoter unde maget ...* (V. 139).

Nur der Vollständigkeit halber sei angemerkt, dass sich diese Gedankenbewegung des Prologs wie erwähnt an späterer Stelle – im sogenannten ›Mittelprolog‹ – wiederholt (V. 858–893) (vgl. Schnyder 1996, S. 59f.): Im Über-Loben Mariens hofft das Ich wieder auf ihren Beistand, wieder werden *meister wis* angesprochen (analog zu Gottfried), wieder dominiert die Unfähigkeit des Ichs, wieder weist eine Pointe den Weg aus dem Dilemma: Auch die Wolle von *einvaltigen schafen* ist *edel* und einem Kaiser gemäß (Maria hieß in Vers 6 *hohe himelkeiserin*), und so wird auch das Ich – *ich tumber CUONRAT* (V. 890) –, wenn Maria ihm denn beisteht, ihr *ab einvaltigem sinne* ein *riches erenkleit* fertigen, analog dem Kränzchen. Die Digression ist kürzer, flüchtiger, in ihrer Logik weniger sorgsam als der Prolog. Sie muss ja das bekannte Argument nicht mehr neu entfalten; es braucht nur in Erinnerung gerufen zu werden.

Qui parle? Wenn über mittelalterliche Dichtung mit dem konzeptuellen und terminologischen Arsenal der modernen Narratologie nachgedacht

wird, scheint die mediävistische Welt in zwei Hälften zu zerfallen (siehe zum Folgenden die Zusammenstellung Kragl 2019b). Sie unterscheiden sich nicht in ihren Textbeobachtungen, sehr wohl aber darin, welchen Rezeptionsrahmen sie den Texten setzen. Die eine Möglichkeit besteht in einem Beim-Wort-Nehmen der Texte. Wenn in diesem Prolog die ganze Zeit über ein Ich spricht, dieses Ich sich dann auch noch Konrad von Würzburg nennt, dann *ist* dieses Ich Konrad von Würzburg und bleibt es das ganze Gedicht über.⁶ Man ist da schnell bei der Vortragsrealität und denkt sich den Dichter, wie er sein Gedicht vor Publikum spricht, und erst sekundär würde sich dieses von seinem Urheber ablösen – dann wird der ›echte‹ Autor *volens volens* zur Rolle irgendeines Vortragenden. Die andere Option ist, diese Differenz von Anfang an einzukalkulieren. Nicht nur wissen wir gar nicht, ob die Dichter ihre Gedichte selbst und über einen längeren Zeitraum vorgetragen (vorgelesen) haben. Auch ist, was dieses Ich in Prolog und Digression ausführt, über weite Teile topisch. Wer würde denn zu Konrads Zeit kommen und behaupten, das Lob Mariens sei eine simple Fingerübung, die Geheimnisse des Glaubens wären leicht zu ergründen, Gott präzise zu fassen? Auch in theologischer Perspektive (und also weit über den Prolog hinaus) fügt sich, was Konrad betreibt, in den theologischen Diskurs seiner Zeit ein, wenn er diesen auch ästhetisch gleichsam überreizt (vgl. Prica 2012, die sich vor allem auf Thomas von Aquin bezieht). Die Ästhetisierung der ›Goldenen Schmiede‹ und ihre sprachliche Artifizialität ist überbordend, doch steht sie zugleich im Dienste eines Anliegens, das für sich genommen weder auffällig noch ungewöhnlich ist (vgl. Ganz 1979, S. 41; Müller 2018, S. 177f.). Sollte man diese, wenn der bereits erprobte Begriff erlaubt sei, Topik nicht immer schon notiert haben? Aber weshalb nennt dieses Ich sich dann dennoch Konrad von Würzburg, weshalb gibt es sich einen historischen Namen, wenn man den historischen Autor nicht mit diesem Ich gleichsetzen sollte oder dürfte?

Das narratologische Instrumentarium genügt nicht, um aus diesem Dilemma herauskommen. Seine Entwicklung an Erzähltexten des ›langen‹

19. Jahrhunderts hat dazu geführt, dass es nach vielleicht feingeschachtelten, aber klaren Relationen zwischen Autor, Erzähler, Figurenrede etc. sucht; Ebenensprünge zwischen diesen Instanzen sind im Prinzip nicht vorgesehen, und wo es sie gibt, sind sie ein poetischer Eklat. Konrads Prolog und seine Digression wirken aber gar nicht eklatant, sondern – wiewohl sehr elaboriert – im Grunde konventionell. So kann man eben ein Marienlob beginnen: Es wird zugleich der Gegenstand markiert und seine absolute Erhabenheit (oder Tiefgründigkeit), also seine Unfassbarkeit, was ja schon der erste Schritt des Lobes und der Darstellung des Gegenstands ist. Mittel zum Zweck sind rhetorische Techniken, die den konventionellen Gestus bedingen, wenn sie auch von Konrad sehr individuell geprägt und sehr kunstreich entfaltet werden: Unfähigkeitstopos, latent vermischt mit einem Bescheidenheitstopos, Figuren der Unmöglichkeit, ›Musenanrufung‹.

Dass das Ich sich Konrad nennt, stärkt diese rhetorischen Pirouetten: Ein Ich mit einem konkreten historischen Namen gibt, wie man neudeutsch sagen möchte, der topischen Argumentation *credibility*, reißt sie ein kleines Stück weit aus ihrer topischen Natur heraus oder macht diese vergessen (einen ähnlichen Gedanken zu Konrads ›Klage der Kunst‹ entwickelt Philipowski 2017). Wenn es erlaubt ist, für diesen Gedanken eine platte und primitive Analogie zu bemühen, würde ich auf rhetorische Dutzendware wie »ich glaube« oder »meines Erachtens« oder »in meinen Augen« oder »so wahr ich hier sitze« hinweisen, die wir bezeugt haben, seit Reden aufgeschrieben sind, und die zwar ohne Namen auskommen (können), die aber auch die Zentrierung des Ichs im Modus der Rede dazu nutzen, die Aussage punktuell zu intensivieren, und dies ganz unbesehen der Frage, ob diese Zentrierung der Sache nach und gleichsam kausallogisch-rational irgendwie sinnvoll wäre.

Es hat diese Namensnennung noch einen weiteren, zweiten Aspekt: Der Dichter markiert seine Autorschaft. Auch dies ist eine alte Technik, und eine, die über das antike Erbe (in lateinischer Dichtung, aber auch im paratextuellen Schrifttum dazu) vermittelt und einem gelehrten Dichter wie

Konrad von Würzburg gut bekannt sein wird. Konrad prägt seinem Text sein Sigel auf: seine *sphragis*. Dass sie, anders als in antiken Editionen von Gedichten oder Gedichtsammlungen, hier nicht am Schluss, sondern am Anfang steht, tut wenig zur Sache; diese Varianz ist konzeptuell alt: Vergils ›Georgica‹ haben sie am Schluss (IV,559–566); die in der Sueton-Donat-Vita zu Vergils ›Aeneis‹ erhaltenen vier Prologverse stellen sie vor den Anfang des Gedichts hin (wobei es unwesentlich ist, ob diese Verse auf Vergil zurückgehen oder auf einen Dichter der Spätantike; wichtig ist, dass die Literaturgelehrten der Spätantike diese Verse samt ihrer Positionierung für authentisch halten mochten).

An den ›Georgica‹ können wir außerdem sehen, wie die *sphragis* mit poetologischen Reflexionen im Gedicht selbst verhäkelt ist, sodass Vergil dort zur Hälfte von sich (und Augustus), zur Hälfte vom Dichten an und für sich redet: Auch das ist bei Konrad nicht anders, und auch dies ist also im besten Sinne traditionell. Das wesentliche Bindeglied bei Konrad ist der stilistische, auf den Autor und sein Vorbild Gottfried hinzielende Exkurs, der über rhetorische Tricksereien mit der topischen Argumentation verbunden (um nicht zu sagen: verknüpft) ist, der aber, streng genommen, gänzlich neben dieser verläuft: Dass Maria im Blumen besonders gut zu loben ist, kann man aus späterer, literarhistorischer Perspektive damit begründen, dass der Geblümete Stil genuin laudative Rede ist (Hübner 2000a; Hübner 2000b). Konrad steht aber am Anfang dieser stilistischen Bewegung, und da ist, was später Norm werden sollte, zunächst schlichte Setzung, nicht anders als die Gottfried-Referenz auch. Konrad entwirft das Profil seines Dichtens, und er wird als Dichterperson greifbar. Damit ist nicht gesagt, dass Konrad stets als Lobblümer aufträte. Die ›Goldene Schmiede‹ ist stilistisch nicht dasselbe wie der ›Partonopier‹ oder der ›Trojanerkrieg‹. Aber es finden über die Verbeugung vor Gottfried und die blühende Rhetorik sowie besonders über die Betonung des extravaganten Reims doch Charakteristika Erwähnung, die Konrads Dichten generell prägen. Dass diese Gedichte auf eine Dichterperson hinführen, kann man heute mit statisti-

schen Methoden, die am Wort-material orientiert sind, vorführen.⁷ Dass sie sich – je nach Gegenstand und Genre – voneinander unterscheiden, sieht man auf den ersten Blick. Dieses zweischichtige Stilprinzip ist aber aus mittelalterlicher Sicht kein Widerspruch, sondern die Norm: Vergil, der Dichter der Dichter, repräsentiert mit seinen drei Hauptwerken die drei *genera dicendi* schlechthin.⁸ Sie alle sind aber Vergil. Bei Konrad ist das nicht anders.

Das Problem narratologischer Modellierung ist, wenn sie auf derartige Paradoxien trifft, dass sie diese zu Widersprüchen schärft: Entweder spricht hier Konrad, oder er tut es nicht. Eine poetisch-rhetorische Beschreibung kommt mit diesen Paradoxien besser zurecht, weil sie sich für anderes interessiert. Sie will nicht eine saubere, konsequente Sortierung der sprechenden personalen Instanzen, sondern sie fragt nach der *Wirkung* dessen, was poetisch geschieht. Diese Wirkungsabsichten sind gerade im poetischen Rahmen der Prologtopik evident: Niemand wird in Abrede stellen wollen, dass es hier primär darum geht, den Gegenstand zu setzen und dem Text ein Dichtersigel aufzuprägen. Die ›Goldene Schmiede‹ ist besonders darin, mit welchem Aufwand Konrad diese beiden Ziele poetisch umsetzt und wie verschmitzt er sie verbindet. An den Zielen selbst ändert dies nichts. Ob man aber bei jenem *ich*, das ab Vers 1 auftritt –

Ei künde ich wol enmitten
in mines herzen smitten
getihte uz golde smelzen,
und liechten sin gevelzen
von karfunkel schone drin
dir, hohiu himelkeiserin!
so wolte ich diner wirde ganz
ein lop durluhtec unde glanz
daruz vil harte gerne smiden.

(V. 1–9)

– ob man also bei diesem *ich* an die historische Person Konrad von Würzburg denken sollte oder nicht, ob das, narratologisch gesprochen, ein Autor

oder ein Erzähler oder ›nur‹ eine Rolle wäre: diese Frage trifft den Kern der Sache nicht.

2. Erzählen in der zweiten Person

Es ist kein Leichtes, den generischen Status der ›Goldenen Schmiede‹ zu bestimmen. Sie ist eine Rede an Maria, doch diese Rede ist in sich höchst vielgestaltig. Sie setzt sich zusammen unter anderem aus laudativen, narrativen, exegetischen, didaktischen, paränetischen, gebetsartigen Passagen. Die Grenzen zwischen diesen einzelnen Partikeln sind oft fließend, sei es, dass eine Passage mehrere der genannten Funktionen erfüllt, sei es, dass die Versgrenzen zwischen verschiedenen funktionalen Partien schwach bestimmt sind. Die konsequente Reimbrechung tut ihr Übriges dazu, dass der Text gleichsam wie aus einem Guss wirkt: Nur am Ende des Prologs und am Ende des Gedichts fallen Satzgrenze und Reimklangwechsel zusammen. Schließlich ist auch die inhaltliche Komposition lose und geprägt von unzähligen thematischen Wiederholungen. Immer wieder thematisiert sind Jungfrauengeburt, Trinität, Maria als Gnadenspenderin, die Passion Christi, sein Sieg über die Hölle etc.

Entsprechend schwer fällt es, eine Inhaltsübersicht zu dem Gedicht zu geben. Grob lassen sich zwei Großteile ausmachen, deren einer zwischen dem Prolog und jener Digression, die die Prologthematik wieder aufgreift (mit zweiter Dichternennung), deren anderer aber nach diesem ›Mittelprolog‹ firmiert. Einen Epilog gibt es nicht, will man nicht den gedichtschließenden Dank und die finale Bitte um Beistand (V. ab 1978) als epilogartig werten (solche Passagen gibt es aber auch schon davor). Innerhalb der Großteile regieren die genannten thematischen Bereiche, ohne dass eine Feinsortierung unmittelbar evident wäre. Versuche, dem Ganzen doch eine klare Gliederung abzugewinnen, erscheinen angesichts der poetischen Faktur als »vergleichsweise bedeutungslos« (Brunner 1985, Sp. 285 mit Beispielen ebd.; vgl. Ganz 1979, bes. S. 27–30 u. ö.). »Der Golddraht, der die

einzelnen Bildergemmen miteinander verbindet, ist die responsionsartige Wiederholung der gleichen Motive.« (Ganz 1979, S. 36, der im Gedicht eine zyklische Struktur ausmachen will). Überzeugend ist die These von Christa Schulze, dass zwar eine grobe Ordnung innerhalb der beiden Hauptteile dadurch gegeben ist, dass die Themen und Bilder bestimmten Grobkategorien sich zuordnen lassen (z. B. eine naturkundliche Sinnreihe, V. 422–569, oder eine alttestamentarisch-apokalyptische Sinnreihe, V. 1728–1849), dass diese Tektonik aber durch verschiedene rhetorisch-poetische Techniken gezielt überspielt und verunklart wird.⁹

Auf diese Fragen der Tektonik kommt es hier auch nicht an, sondern auf die Art des Erzählens, wie es in den narrativen Splittern dieses scheinbar endlos dahinfließenden Mariengedichts begegnet, konkret: auf die narrative Kommunikationssituation. Sie ist, soweit ich sehe, selbst keinerlei Modifikationen über den Verlauf des Gedichts unterworfen, sodass einige Passagen synekdochisch fürs Ganze stehen mögen. Ich wähle jene drei Partien, in denen Konrad Anleihe bei der ›Physiologus‹-Tradition nimmt und bei denen die Erzählung länger als nur einzelne wenige Verse lang läuft (denn Bezüge zum ›Physiologus‹ gibt es natürlich sehr häufig und auch in viel kürzerer Form). Was sich an ihnen beobachten lässt, gilt aber auch für andere, auch für kürzere narrative Passagen, auch für solche, die nicht im Vergleichsmodus erzählen, sondern beispielsweise evangelisches Geschehen anreißen oder nacherzählen. Ich referiere zunächst die drei Passagen mit Blick auf ihre stoffliche Herkunft:

1) Einhorn (V. 256ff.). Anschließend an ein Lob der Jungfräulichkeit Mariens (*ein maget aller megede*, V. 255), heißt es:

du vienge an eim gejegede
des himels einhürne,
der wart in daz gedürne
dirre wilden werlt gejaget,
und suochte, keiserlichiu maget,
in diner schoz vil senftez leger.
ich meine do der himeljeger,

dem undertan diu riche sint,
jagte sin einbornez kint
uf erden nach gewinne:
do in diu ware minne
treip her nider balde
ze manger sünden walde,
do nam er, frouwe, sine fluht
zuo dir, vil hochgeborniu frucht,
unt slouf in dinen buosen,
der ane mannes gruosen
ist luter unde liehtgevar.
(V. 256–273)

Danach wird der Vergleich weitergeführt, wobei zusehends die trinitarische Thematik sich in den Vordergrund schiebt. Was hier erzählt wird, alludiert auf die als bekannt vorausgesetzte ›Physiologus‹-Tradition (verglichen sind jeweils die griechische Fassung [ed. Schönberger] sowie der ›Millstätter Physiologus‹ [ed. Maurer]). Wenn man diese nicht kennt, wird man das Bild nicht verstehen, weil die Funktionalität der Einhorn-Jagd (der Schoß einer Jungfrau als Lockspeise) von Konrad gar nicht ausgebreitet wird. Er nutzt die gebräuchliche Metapher samt ihrer längst kodifizierten Exegese, um einige Eckpunkte der Heilsgeschichte zu markieren: Menschwerdung Gottes (das Einhorn des Himmels ist geworfen ins *gedürne*, in der *sünden walde*) und Jungfrauengeburt (Fang des Einhorns im Schoße Mariens). Originell ist allenfalls die wortspielerische, rhetorische Pointe, dass der *himeljeger* sein eingeborenes Kind in die Welt jagt, was zur Einhornjagd des ›Physiologus‹ eine zweite Jagd dazustellen: Jagd als Verjagen und Jagd als Fallenstellerei (diese Zutat scheint vor Konrad nicht belegt zu sein; vgl. Salzer 1893, S. 44–50, bes. S. 49). Alles Übrige ist gesichertes Wissen der Tradition (vgl. zur Stelle die rhetorische Analyse bei Schulze 1978, S. 97–99).

2) Phönix (V. 364ff.) (sowohl diese Stelle als auch die weiter unten besprochene zum Pelikan hat auf Frauenlobs Dichtung eingewirkt; dazu Freytag

1988/89). Ohne direkten Anschluss an das Vorstehende setzt Konrad diesen Passus:

du bist ein fiur des lebetagen,
da sich der Fenix inne
von altem ungewinne
ze fröuden wider muzete:
wie sanfte er bi dir luzete
biz daz er wart erjunget wol!
din reinez herze tugentvol
uns armen hohe sælde brou.
do got sin alter schade rou,
den im der slange tet bekant,
sich do quam er alzehant
zuo dir geflogen als ein bolz,
und stiez dich, lebendez himelholz,
daz fiur sins fronen geistes an,
darinne er schiere do gewan
an fröuden wider sine jugent.
er wart von götelicher tugent
ein niuwer mensche vil gemeit,
und lie sin altez herzeleit,
daz im erwarp diu vipper,
diu næher unde sipper
machte uns übel danne guot,
do si den starken übermuot
Even unde Adame riet,
daz sich ir beider wille schiet
von gote durch ein veigez obez.

(V. 364–389)

Der Bezug zum ›Physiologus‹ ist hier freier. Dort liest man (ausführlicher) vom Phönix, der sich selbst verbrennt, um wieder neu zu erstehen; es ist ein Sinnbild (unter anderem) für die Auferstehung Jesu. Die Verknüpfung mit Maria ist in der exegetischen Praxis seltener, aber nicht ganz ungewöhnlich (siehe Salzer 1893, S. 60–63): Maria ist das Feuer, in dem sich Gott mausernd verjüngt, was *allegorice* neben die Auferstehung die Menschwerdung stellt. Außerdem trägt Konrad die motivationalen Bedingun-

gen dieser Verjüngung nach, die wiederum in überwiegend metaphorischer Rede Gestalt nehmen. Damit entfernt er sich zusehends von der exegetischen Tradition: Gott wird zum Phönix, um das alte Schlangenproblem (Adam und Eva) zu lösen, er fährt bolzengleich in Maria und entzündet diese, was den Brand zu einem autogenetischen Phänomen macht: Gott entzündet Maria, um in ihrem Feuer zu verbrennen. Konrad verbreitert mit diesen Zutaten den narrativen Horizont enorm. Was er aber sagt, sind theologische Binsenweisheiten. Originell bleibt die Überblendung verschiedener metaphorischer Logiken.

3) Pelikan (V. 468ff.). Wiederum ohne argumentativen Anschluss an die vorstehenden Verse wird gesagt:

man sol dich für daz himelnest
bezeichenlichen immer han,
da der vogel Pellican
uz und in vil schone flouc,
der bluot zu sinem herzen souc,
damite er machte siniu kint
lebende schiere, do si blint
vor im lagen unde tot.
din herze sich ze neste bot
dem süezen gote sunder wanc,
der in eins vogels bilde swanc
zuo dinem kiuschen libe guot,
und darnach sines herzen bluot
dur siniu toten kint vergoz,
damite er in vil schiere entsloz
daz leben eweclichen dort.
(V. 468–483)

Die angewandte poetische Technik ist vergleichbar jener der Stelle zum Phönix. Konrad borgt sich aus dem ›Physiologus‹ ein gängiges Bild, nämlich jenes des Pelikan, der seine Jungen (die ihn – das fehlt bei Konrad – attackieren) tötet (und zwar aus Zorn – auch das fehlt), nur damit die Pelikan-Mutter sie mit ihrem Blut am dritten Tage wieder zum Leben erweckt.

Der exegetische Horizont ist simpel (Christi Martyrium, seine geöffnete Seite etc.). Konrads Originalität liegt wiederum in der bildlogischen Verbindung mit weiterem theologischem Gemeingut, hier mit der Taube, die im Modus der Assoziation (noch ein Vogel) neben den Pelikan tritt. Diese Verbindung von Pelikan-Geschichte und Maria ist rein analogisch. Die andere Verbindung stellt Konrad her, indem er Maria ins Pelikan-Bild einsetzt, und zwar als Nest, auf dem und aus dem heraus der Pelikan agiert. Wieder sind die einzelnen exegetischen Elemente durch die Tradition abgesichert (vgl. Salzer 1893, S. 58–60 sowie umfassend Gerhardt 1979, dort zu Konrad bes. S. 33), und wieder aber ist ihre Verbindung bei und durch Konrad eigenwillig und kühn.

Alle drei referierten Passagen lassen sich als exegetisches Erzählen beschreiben. Konrad erzählt nicht primär, um zu erzählen, sondern um Glaubensinhalte auszubreiten. Die narrativen Miniaturen oder Geschichtenfragmente, die im Erzählpräteritum (!) stehen, sind stets mit exegetischen Notizen verwoben, die natürlich primär auf Maria, sekundär auf Gott, Trinität, Jesus, Heilsgeschichte verweisen. Es werden nicht die Geschichten des ›Physiologus‹ nacherzählt, sondern es wird *mit* diesen bildhaften Gleichnissen¹⁰ etwas Neues dargestellt. Erzählungen kann man dies nur sehr bedingt nennen; aber narrative Momente sind da (vgl. Schulze 1978, S. 98).

Qui parle? Diese Frage richtet sich nun nicht auf die Identität eines Autor-Erzählers, sondern auf die Sprechhaltung, aus der heraus erzählt wird. Schon eingangs ist gesagt, dass ein Ich erzählt, und Adressatin des Erzählens ist ein Du: Maria, ein Du, das zugleich Protagonist des Erzählten ist. Das Ich erzählt Maria bildhaft, was Maria getan, was sie erlebt und was sie durchlitten hat. Dabei tritt das Ich in diesen mehr oder weniger narrativen Passagen – anders als im Prolog – nicht als solches hervor, umso deutlicher aber das Du, weil es ja seine Taten sind, die erzählt werden. Narratologisch besehen muss, man diese Kommunikationssituation seltsam bis (wie oben gesagt) absurd nennen. Erzählen in der zweiten Person ist nicht ohne

Grund ein seltener narrativer Akt, denn das Du weiß ja, was es getan hat, vermutlich sogar besser als alle anderen. Sowohl in der Literatur als auch (wie ich vermute) im Alltag gibt es diese Erzählweise praktisch nicht, und wo sie doch (typischerweise in der Postmoderne) vorkommt, ist sie eine poetische Sensation (vgl. Martinez/Scheffel 2003, S. 87–89). Dazu kommt, dass in dieser Erzählweise, die eine unmittelbare kommunikative Situation zwischen einem Ich und einem Du inszeniert, auch das Ich stärker hervortritt als im Erzählen der dritten Person. Ein auktorialer Erzähler, der eine Geschichte erzählt, ist nicht nur uns heute, sondern den Menschen seit langer Zeit so selbstverständlich geworden, dass er als Erzähler ganz zurücktreten kann, ja, dass er automatisch zurücktritt, wenn er sich nicht (etwa durch Kommentare oder rhetorische Eskapaden) eigens hervortut. Bei einer so speziellen und raren Sache wie dem Erzählen in der zweiten Person ist das automatisch anders: Es ist, als würde das Publikum einen gleichsam intimen Dialog belauschen. Einen solchen wird man sich immer als von zwei persönlichen oder figürlichen Instanzen ausgetragen denken, von denen keine dieselbe Blässe annehmen kann und darf wie ein Erzähler, der unmarkiert in der dritten Person spricht.

Diese Beobachtung zum kommunikativen Setting ist die eine Seite der Medaille. Deren andere Seite bildet ab, *was* und *wie* erzählt wird. Dies nun entspricht der Besonderheit der Kommunikation eben *nicht*. Was das Ich – wir können es mit Prolog und Digression weiterhin Konrad nennen – erzählt und sagt, ist in narratologischer Hinsicht geprägt weder davon, dass es Konrad (und kein anderer) erzählt, noch, dass er es dem handelnden Du hinsagt. Zwar ist Konrad ›stimmlich‹ greifbar, weil er einige originelle rhetorische Volten erprobt, was sich in erster Linie in der Überblendung vorliegender Bildmetaphern (zur Metaphorik in der ›Goldenen Schmiede‹ siehe u. a. Peil 1988/89) äußert, in zweiter Linie (darauf wurde nicht eigens hingewiesen) natürlich in seiner bildüppigen, reimklingenden Sprache. Die Inhalte aber, die Konrad auf diese Weise rhetorisch ausschmückt und verbindet, könnten genauso gut auktorial gesprochen werden. Das Wissen ist

ein kollektives, es ist nicht auf dieses sprechende Ich bezogen, Konrad agiert als Sprachrohr einer alten, stabilen Tradition, was er sagt, schöpft er nicht aus einem individuellen Wissensbestand, sondern aus Gemeingut. Ähnlich irrelevant ist es, dass Konrad in der zweiten Person erzählt. Nichts deutet darauf hin, dass die erzählten Sachen auf diese fiktive Adressatin abgestimmt wären. Was Konrad *qua* ›Physiologus‹ von Maria sagt und erzählt, richtet sich funktional nicht an Maria selbst, sondern an jene, die den Dialog ›belauschen‹. Hinter dem Erzählen in der zweiten Person versteckt sich auktoriales Erzählen eines nicht näher spezifizierten Erzählers zu einem nicht näher spezifizierten Publikum.

Narratologisch ist das ein harter Widerspruch: Die inszenierte kommunikative Situation und die Erzählinhalte bzw. deren erzählende Gestaltung fallen auseinander. Die Erzählsituation findet keinen Niederschlag im Erzählen selbst. Auch dies aber ist ein Widerspruch, der methodeninduziert ist. Wir befinden uns mit diesen narrativen Miniaturen ja stets im Kontext laudativer Rede, sie gibt den Rahmen für die narrativen Momente, und aus dieser nicht narrativen, sondern genuin rhetorischen Situation heraus ist dieses seltsame Erzählen in der zweiten Person nicht länger absurd, sondern konsequent.

Das Argument lässt sich wiederum am schnellsten über eine Analogie erarbeiten: Jeder kennt die Situation, dass ein Redner, ein Künstler, wer auch immer vor seinem Auftritt vorgestellt wird; auch dies ist meist laudative Rede, untermischt mit biographischen, also narrativen, Einsprengseln. Diese Vorstellungen richten sich, was den narrativen Gehalt angeht, an ein größeres oder kleineres Publikum, um dieses auf die Vorstellung vorzubereiten und die Erwartungshaltungen zu kanalisieren. Nicht immer aber sind diese Reden direkt oder ausschließlich ans Publikum gesprochen; sie können sich auch – teils oder zur Gänze – an jene Person richten, die da vorgestellt wird. »Sie haben in Berlin wasauchimmer studiert, nach einem Auslandsaufenthalt irgendwo wurden Sie wieder woanders mit einer Arbeit zu diesem und jenem promoviert ...« Diese Redeweise ist beides zugleich:

ein auktoriales Erzählen eines blassen Erzählers zu einem nicht weiter spezifizierten Publikum, und eine Höflichkeitsgeste – in Ansätzen kann man auch sie laudativ nennen – jener Person gegenüber, um die es geht.

Diese Analogie hat einen historischen Vorlauf. Der besondere Fall, dass in einer Rede (nicht notwendig in Dichtung!) Adressat und Gegenstand zusammenfallen, ist seit der antiken Rhetorik mehr oder minder konventionell im Bereich der Lob- und Schmähreden, wozu auch die kaiserzeitliche Panegyrik rechnet (Schöpsdau 1992, Sp. 638). Beschreiben ließe sich, was Konrad tut, als eine immens prolongierte Apostrophe, also als eine Abwendung vom Publikum hin zu einer (nicht realiter als menschliche Figur anwesenden) Instanz (Faral 1923, S. 70–72; Lausberg 1960/2008, §§ 762–765 = S. 377–379; Halsall 1992, Sp. 830–832; danach auch die folgenden Hinweise und Belege). Dass dieses Mittel zu den wirkmächtigsten, auch zu den pathetischsten der Rede gehört, wird im Rhetorikschiffturn der Antike und des Mittelalters breit behandelt (z. B. ›Rhetorica ad Herennium‹ 4,15,22; Galfred von Vinsauf, ›Documentum‹, ed. Faral 1923, II,2 § 24 = S. 275f.; ders., ›Poetria nova‹, ed. Faral 1923, 264–460 = S. 205–211), auch dass es sich dabei strukturell um einen Übergang von der ersten in die zweite oder (häufiger, besser) von der dritten in die zweite Person handelt, ist deutlich gesehen (konkret: bei Alberich von Monte Cassino, 11. Jahrhundert; Flores rhetorici VIII, § 1, zit. nach Halsall 1992, Sp. 831f.). Besonders an der ›Goldenen Schmiede‹ ist, dass Konrad diesen Redegestus so lange durchhält und dass er ihn mit insgesamt nicht wenigen, wenn auch immer sehr kurzen narrativen Elementen spickt. Dies sind aber keine qualitativen, sondern quantitative Auffälligkeiten. Strukturell besehen, bleibt die Sache im Bereich des schulrhetorisch Möglichen.

Narratologisch ist auch diese *qua* Analogie uns vertraute Höflichkeitsgeste samt ihres historischen Vorlaufs paradox. Aber wir alle wissen aus Erfahrung, dass dieses Paradoxon allenfalls als Gestaltungsmittel der Rede auffällt. Es stört dieses Mittel weder die Rede noch ihre narrativen Elemente, sondern es generiert, wie schon die antiken und mittelalterlichen

Rhetoriker bzw. Theoretiker wussten, einen rhetorischen Effekt. Auf diesen kommt es an.

3. Ausblick

Das Experiment behält Schräglage: Am Ende einiger Beobachtungen zur ›Goldenen Schmiede‹ festzustellen, dass dieser Text sich mit Mitteln der Poetik und Rhetorik präziser und treffender beschreiben lässt als mit solchen der Narratologie, ist wenig spektakulär. Gerade weil dies aber so evident ist, mag das Experiment dienlich sein, um über grundlegendere methodische Probleme im Zusammen- und Widerspiel von Narratologie und Poetik/Rhetorik nachzudenken. Zwei ausblickhafte Gedanken sollen dies wenigstens andeuten:

1) Der Fall ›Goldene Schmiede‹ führt vor Augen, wohin es uns tragen kann, wenn wir den Zuständigkeitsbereich der Narratologie zu sehr ausdehnen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass narrative Methoden bei nicht oder nur sporadisch erzählenden Texten valide und sinnvolle Resultate eintragen; es steht aber zu vermuten, dass sie es häufig nicht tun. ›Sinnvoll‹ ist hier ein bewusst gewählter Begriff: Auf dem Feld der Literaturwissenschaft lässt sich immer alles mit allen Methoden anschauen, wir kommen nie in die Situation, dass wir Gewicht in Zentimeter ausmessen, weil weder die Eigenschaften unserer Gegenstände noch unsere Maßstäbe von gleichsam naturwissenschaftlicher Präzision sind. Wir müssen uns aber davor hüten, Beobachtungen zu treffen, die an der Lebenswirklichkeit von Texten zu weit vorbeigehen. Wenn wir den Autor-Erzähler und das sprechend erzählende Ich in Konrads ›Goldene Schmiede‹ narratologisch betrachteten, liefen wir Gefahr, genau dies zu tun. Wir entwickelten eine Vorstellung eines im besten Falle extravaganten, im schlechtesten Falle desaströsen poetischen Gebildes. Wenn aber dieselben Eigenarten aus der Warte einer Disziplin, die zu Konrads Zeiten fester verankert war als die Erzählforschung, zwar sehr kunstvoll, im Grunde aber vertraut anmuten, liegt es nahe, diesen metho-

dischen Weg zu privilegieren. Gutes literaturwissenschaftliches Arbeiten trägt ja nicht eine ontologische analytische Wahrheit ein, sondern die möglichst prägnante Beschreibung eines Gegenstands, die anderen Leuten einleuchtet und das Gespräch über diesen Gegenstand (und vergleichbare Gegenstände) erleichtert.

2) Was ist aber nun mit ›echten‹ Erzähltexten? Auf sie ist, was hier ausgeführt ist, nur bedingt übertragbar. Es ist dann dieselbe Vorsicht geboten wie bei der methodischen Ausweitung der Narratologie. Bedenken müssen wir aber, dass gerade im hohen Mittelalter Erzählen immer auch Rede ist, vielleicht in stärkerem Maße als in schriftgebundenen Situationen, außerdem, dass alles Erzählen immer Rede bedeutet, während Rede nicht automatisch narrativ ist; denn alles, was erzählt wird, wird auch (realiter oder gleichsam) gesprochen. Die jahrtausendealte Überschneidung zwischen Rhetorik und Poetik zeugt von dieser Asymmetrie (besonders instruktiv ist der Artikel ›Poetik‹ im Historischen Wörterbuch der ›Rhetorik‹: Till 2003). Es könnte daher sein – und dieser Konjunktiv ist wörtlich zu nehmen –, dass auch in Erzähltexten der höfischen Zeit Phänomene auflaufen, die sich mit Mitteln der Poetik und Rhetorik präziser oder eben ›sinnvoller‹ fassen lassen als mit solchen der Narratologie, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten konsolidiert hat. Auch dies könnte man insgesamt Erzählforschung nennen, aber eine methodisch erweiterte.

Beispiele, an denen sich dies erproben ließe, gibt es zur Genüge. Man kann denken an die Publikumsadressen der höfischen Romane, etwa Hartmanns fiktiven Streit mit einem neunmalklugen Zuhörer anlässlich von Enites fabelhaftem Pferd (›Erec‹) (siehe z. B. die Analyse bei Worstbrock 1985, S. 20–25). Man kann denken an den Autor-Erzähler Wolfram im ›Parzival‹, wo historische Individualität (Wildenberg beispielsweise) eingeschleust wird in eine Erzählsituation, die nach diesem Import narratologisch paradox erscheint (zusammenfassend Bumke 2004, S. 12–19, 215–218). Man kann denken an den Erzähler von Gottfrieds ›Tristan‹, der zur Minnegrotte festhält, dass er zwar dort war, aber nie da (zur Stelle Kragl

2019a, S. 254f.). Oder man kann denken an das neuerdings intensiv beachtete mittelalterliche Ich-Erzählen, das von modernen Ich-Erzählungen so weit absteht, dass man nicht viel damit anzufangen weiß: ein Ich-Erzählen ohne ›echtes Ich‹, das Ich als bloße Hülse, ohne individualisierenden Grund.^[1] Dass diese narratologischen Ebenenprobleme just im Bereich der elaborierteren Genres der mittelalterlichen volkssprachlichen Dichtung auftreten, während sie im Bereich der Heldenepik seltener sein oder ganz fehlen dürften, könnte ein Indiz dafür sein, dass es hier mehr um kunstvoll-rhetorische Gestaltung geht – denn diese ist auch im 12./13. Jahrhundert institutionell verankert (siehe abermals die von Faral [1923] ausgewerteten und [teil]editierten Poetiken) und als poetisches Ziel greifbar (man denke an die poetologischen Exkurse Rudolfs von Ems) – als ums Erzählen an und für sich.

Wenn wir uns abmühen, diese Phänomene in textumgreifende, stabile und in sich stimmige Konzepte von Autor, Erzähler oder Erzählhaltung zu integrieren, dann nehmen wir möglicherweise eine Perspektive ein, die nicht nur mutmaßlich jeder historischen, sondern die auch einer modernen außeruniversitären Rezeptionsweise unangemessen ist. Diese Kunstprodukte akademischer Literaturbetrachtung haben den Vorteil, dass sie durch künstliche Schlagschatten Eigenarten poetischer Texte und poetischer Techniken sichtbar machen, die sonst verborgen blieben. Mit ihrer Entdeckung aber ist nicht immer und automatisch Wesentliches über diese Texte und Techniken gesagt.

Was also, wenn Phänomene wie die eben genannten weniger auf eine narratologisch stimmige Erzählsituation hin fabriziert wären und stärker einen rhetorischen Effekt anzielten? Bei Hartmann kann dies ein (etwas schulmeisterlicher) Witz sein; dass es bei Wolfram Witze sind, scheint ausgemacht: In beiden Fällen können wir vor und nach den entsprechenden Passagen gleich wieder vergessen, was da war, es wird der Erzähler, der die Geschichte erzählt, davon nicht ein anderer. Ähnliches gilt für Gottfried, der mit einer rhetorischen Volte das Verhältnis von Idealität und Realität

umflitzt; aber dass und wie er dies tut, können wir gut und gerne ignorieren (und tun es auch ganz automatisch), wenn wir andere Episoden des ›Tristan‹ lesen. Das Ich einer Minnerede oder einer allegorischen Erzählung wiederum ist ein Ich vom Schläger der ›Goldenen Schmiede‹: kein Ich-Erzähler, sondern ein sprechendes, sagen wir ruhig: ein rhetorisches Ich (vgl. zu Konrads ›Klage der Kunst‹ Philipowski 2017 sowie den Beitrag von Katharina Philipowski in diesem Heft).

Im Übrigen lassen sich diese mediävistischen Beispiele leicht um solche aus anderen Epochen ergänzen: Vergils ›Georgica‹, von denen schon die Rede war, haben im letzten Vers den sigelartigen Verweis auf Vergils erste ›Ecloge‹. Ich zweifle daran, dass man deshalb die ›Georgica‹ von vorne bis hinten unter dem Vorzeichen des Eclogen-Dichters lesen muss oder überhaupt kann. Eine punktuelle Pointe, ein punktuell Sinnangebot ist das allemal. Aber keines, das man vier Bücher lang und dann retrospektiv im Hinterkopf behalten müsste (selbst wenn man es vermöchte).

Mehr als Andeutungen und Anregungen können diese letzten Beispiele nicht liefern. Vielleicht wäre es an der Zeit, bei Gelegenheit ausführlicher, systematischer und auf breiter Textbasis – auch und gerade der erzählenden Dichtung – über diese rhetorisch-narratologische Schnittstelle nachzudenken.

Anmerkungen

- 1 Untersucht ist die komplizierte Überlieferung bei Knecht (1979) (mit einem Verzeichnis der Handschriften, S. 8–23), vgl. zusammenfassend ebd., S. 69. Die Zusammenstellung der Handschriften bei Bertau 1983 nennt 22 Pergament- und 14 Papierzeugen. Die metrische Varianz in ausgewählten Textzeugen ist bei Will (1991) untersucht.
- 2 Z. B. die Arbeiten von Peter Hühn, vgl. etwa den Sammelband Hühn/Schönert/Stein 2007. Für die mittelalterliche Lyrik siehe den Band Bleumer/Emmelius 2011.

- 3 Der Prolog ist mehrfach analysiert worden. Vgl. u. a. Grenzmann 1978, bes. S. 111–116 sowie das Falblatt (Anhang III) mit Parallelen zum Prolog in der mittelhochdeutschen Dichtung, wo eine ähnliche Gliederung wie im Folgenden vorgeschlagen ist. An Grenzmann orientiert sich Bertau (1987, S. 182f). Passim zu vergleichen sind die Analysen des Prologs bei Bertau (1987) und Schnyder (1996), in denen auch motivische Parallelstellen gesammelt sind. Aus Platzgründen bleiben diese im Folgenden ausgespart, sie würden zu der gegenständlichen narratologisch-rhetorischen Sache wenig beitragen. Dasselbe gilt für das von Marshall (2017, S. 361–375) sehr überzeugend nachgezeichnete bildlogische Syntagma des Prologs.
- 4 Vgl. Ganz 1979, S. 30f. Weitere ähnliche Urteile sind gesammelt bei Schnyder 1996, S. 41. Ausführlich nun (in genauer Durchsicht aller Bildfelder des Prologs) Marshall 2017, S. 361–375.
- 5 Dies im Anschluss an Schnyder 1996, S. 42 u. ö. Der harte Gegensatz zwischen Selbstüberhebung und Demut, Unernst und Ernst dürfte an der Natur des Prologs vorbeizieleen.
- 6 Von dieser Annahme getragen ist die Studie Bertau (1987) zum Ich der ›Goldenen Schmiede‹, die am Ende bei Reflexionen über das »künstlerische[] Ich-Bewusstsein auf der Schwelle zu neuzeitlichen Selbstmächtigkeitsvorstellungen« (S. 192) anlangt. Möglich ist diese Thesenbildung nur, wenn man sich das Ich konsequent als Autor denkt und das, was Konrad da über die Schwierigkeit und Unerreichbarkeit seines Gegenstands – den er dann doch erreicht und in gewisser Weise selbst sich schafft –, fest beim Wort nimmt.
- 7 Es gibt inzwischen eine Reihe von Studien von Friedrich Michael Dimpel und anderen, die Konrad von Würzburg als Beispiel heranziehen, siehe z. B. Büttner u. a. 2017. Siehe dazu auch den Beitrag von Bent Gebert im vorliegenden Heft.
- 8 Bild geworden ist das Prinzip in der *rota Vergilii*, die auf Johannes von Garlandia zurückgeht; siehe die Grafik bei Faral 1923, S. 87. Vgl. auch Curtius 1948/93, S. 207, 238; Spang 1994, Sp. 939f. Vorstufen dieses Prinzips reichen mindestens in die Spätantike zurück, z. B. in Gestalt der ›Explanatio in Bucolica Vergilii‹ des Iunus Philargyrius Grammaticus.
- 9 Schulze 1978, S. 104–119; vgl. ebd., S. 177f. sowie das Aufbauschema im Anhang ihrer Studie. Siehe zur Thematik außerdem u. a. Bertau 1987, S. 179; Hübner 2000b, S. 182–186; Köbele 2012, bes. S. 310–313 (die eine doppelte syntagmatische Verknüpfung durch Sinn und Klang demonstriert); Prica 2012, S. 5–8; Marshall 2017, S. 358–360.

- 10 Die formale und allegorische Struktur der bildhaften Gleichnisse der ›Goldenen Schmiede‹ – gleichsam ihre Grammatik – ist untersucht bei Grenzmann 1978, die aber auf semantische Belange nur am Rande eingeht.
- 11 Dies ein häufiges Motiv in der Forschung, die vor allem die Arbeiten von Sonja Glauch befeuert haben. Eine Art Summe liegt nun vor im Sammelband Glauch/Philipowski 2017.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Konrad von Würzburg: Die Goldene Schmiede, hrsg. von Edward Schröder, Göttingen 1926.
- Ad C. Herennium De ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium), with an English translation by Harry Caplan, Cambridge (The Loeb Classical Library), Mass. 1954, reprint 1964.
- [Millstätter] Physiologus, in: Die religiösen Dichtungen des 11. und 12. Jahrhunderts, nach ihren Formen besprochen und hrsg. von Friedrich Maurer, Bd. 1, Tübingen 1964, S. 169–245.
- Physiologus, Griech./Dt., übers. und hrsg. von Otto Schönberger (RUB 18124), Stuttgart 2001.

Sekundärliteratur

- Bertau, Karl: Vorläufiges kurzes Verzeichnis der Handschriften der ›Goldenen Schmiede‹ des Konrad von Würzburg (Stand 1.8.1981), in: Germanistik in Erlangen. Hundert Jahre nach der Gründung des Deutschen Seminars, hrsg. von Dietmar Peschel (Erlanger Forschungen A 31), Erlangen 1983, S. 115–126.
- Bertau, Karl: Beobachtungen und Bemerkungen zum Ich in der ›Goldenen Schmiede‹, in: Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters, Fs. für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag, hrsg. von Ludger Grenzmann, Hubert Herkommer und Dieter Wuttke, Göttingen 1987, S. 179–192.
- Beumer, Hartmut/Emmelius, Caroline (Hrsg.): Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/New York 2011 (Trends in Medieval Philology 16).
- Brunner, Horst: Konrad von Würzburg, in: ²VL 5 (1985), Sp. 272–304.

- Bumke, Joachim: Wolfram von Eschenbach. 8., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart/Weimar 2004 (Sammlung Metzler 36).
- Büttner, Andreas [u. a.] (Hrsg.): ›Delta‹ in der stilometrischen Autorschaftsattribu- tion, in: Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften (2017) (online).
- Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Tübingen/Basel ¹¹1993 [1948].
- Dahnke-Holtmann, Dagmar: Die dunkle Seite des Spiegels. Das Verneinen in der ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, in: JOWG 5 (1988/89), S. 157–166.
- Faral, Edmond: Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge, Paris 1923 (Bibliothèque de l'école de hautes études 238).
- Freytag, Hartmut: Beobachtungen zu Konrads von Würzburg ›Goldener Schmiede‹ und Frauenlobs ›Marienleich‹, in: JOWG 5 (1988/89), S. 181–193.
- Ganz, Peter: »Nur eine schöne Kunstfigur«. Zur ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, in: GRM 60 (1979), S. 27–45.
- Gerhardt, Christoph: Die Metamorphosen des Pelikans. Exempel und Auslegung in mittelalterlicher Literatur, Mit Beispielen aus der bildenden Kunst und einem Bildanhang, Frankfurt a. M. [u. a.] 1979 (Europäische Hochschulschriften I 265; Trierer Studien zur Literatur 1).
- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina (Hrsg.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26).
- Glauch, Sonja: Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede? Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers und ihr diegetischer Standort, in: Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung 1 (2018), S. 86–107 (online).
- Grenzmann, Regina Renate: Studien zur bildhaften Sprache in der ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, Göttingen 1978 (Palaestra 268).
- Halsall, A. W.: Apostrophe, in: HWbRh 1 (1992), Sp. 830–836.
- Huber, Christoph: Kristallwörtchen und das Stilprogramm der *perspicuitas*. Zu Gottfrieds ›Tristan‹ und Konrads ›Goldener Schmiede‹, in: Andersen, Elisabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf/Berlin/Boston 2015, S. 191–204.
- Hübner, Gert: Die ›geblünte Rede‹. Zur Theorie und Praxis einer poetischen Technik im späteren Mittelalter, in: JOWG 12 (2000), S. 175–184 [a].
- Hübner, Gert: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der ›Geblünten Rede‹, Tübingen/Basel 2000 [b] (Bibliotheca Germanica 41).

- Hühn, Peter [u. a.] (Hrsg.): Lyrik und Narratologie. Text-Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, Berlin/New York 2007 (Narratologia 11).
- Knecht, Peter: Zur Überlieferung der ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, Erlangen-Nürnberg, MA (masch.) 1979.
- Köbele, Susanne: Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburg ›Goldener Schmiede‹ (mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben), in: Becker, Anja/Mohr, Jan (Hrsg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, Berlin 2012 (Deutsche Literatur 8), S. 303–333.
- Kragl, Florian: Gottfrieds Ironie. Sieben Kapitel über figurenpsychologischen Realismus im ›Tristan‹, Mit einem Nachspruch zum ›Rosenkavalier‹, Berlin 2019 [a].
- Kragl, Florian: Autor und Erzähler – Mittelalter, in: von Contzen, Eva/Tilg, Stephan (Hrsg.): Handbuch historische Narratologie, Berlin 2019 [b].
- Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, Stuttgart 2008 [1960].
- Marshall, Sophie: Dimensionen der Bildlichkeit im Marienpreis. Untersuchungen zum ›Melker Marienlied‹ und zur ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, in: PBB 139 (2017), S. 345–376.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie, München 2003.
- Müller, Jan-Dirk: Überwindern – überwildern. Zur Ästhetik Konrads von Würzburg, in: PBB 140 (2018), S. 172–193.
- Peil, Dietmar: Bildfeldtheoretische Probleme in der ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, in: JOWG 5 (1988/89), S. 169–180.
- Philipowski, Katharina: Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Klage der Kunst‹), in: PBB 139 (2017), S. 377–410.
- Prica, Aleksandra: *Wildez wunder* der Transformation. Formveränderung und Erkenntnisprozess in Konrads von Würzburg ›Goldener Schmiede‹, in: DVjs 86 (2012), S. 3–26.
- Salzer, Anselm: Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters. Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie, Linz 1893.
- Schnyder, Mireille: Eine Poetik des Marienlobs. Der Prolog zur ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, in: Euphorion 90 (1996), S. 41–61.
- Schöpsdau, Klaus: Anrede. B.I. Antike, in: HWbRh 1 (1992), Sp. 637–642.
- Schulze, Christa: Parallelen des ornamentalen Stils in der Goldenen Schmiede Konrads von Würzburg und in der gotischen Baukunst. Mit einem methodenkriti-

- schen Beitrag zum Problem der wechselseitigen Erhellung der Künste, Göttingen 1979 (Diss. [masch.]).
- Spang, K[urt]: Dreistillehre, in: HWbRh 2 (1994), Sp. 921–972.
- Till, Dietmar: Poetik, in: HWbRh 6 (2003), Sp. 1304–1393.
- Will, Ursula: Der verschriftlichte Vortragsvers. Untersuchungen zur Metrik dreier Überlieferungen der ›Goldenen Schmiede‹ Konrads von Würzburg, Erlangen 1991 (Erlanger Studien 86).
- Worstbrock, Franz Josef: Dilatio materiae. Zur Poetik des ›Erec‹ Hartmanns von Aue, in: Frühmittelalterlicher Studien 19 (1985), S. 1–30.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Florian Kragl
Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg
Department Germanistik und Komparatistik
Lehrstuhl für Deutsche Philologie im europäischen Kontext
Bismarckstr. 1
91054 Erlangen
E-Mail: florian.kragl@fau.de