



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:

Meyer, Matthias: Vom Erzähler zum Regisseur. Konrads von Würzburg ›Minneleich‹, in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 11–25 (online).

Matthias Meyer

Vom Erzähler zum Regisseur. Konrads von Würzburg ›Minneleich‹

Abstract. Der Beitrag geht der Frage nach, wie Konrad von Würzburg in seinem sogenannten ›Minneleich‹ sein Thema präsentiert. Dabei stellt sich die Frage, ob wirklich eine mythologische Erzählung vorliegt oder ob Konrad nicht viel mehr eine Abfolge von Bildern präsentiert, die zwar einer Bildlogik gehorchen, deren narrative Verknüpfung der Text aber gerade nicht leistet. Im Beitrag wird neben der Präsentation der Bilder auch dem Einsatz formaler Mittel nachgegangen. Konrad erweist sich in dem Text eher als Regisseur (lebender) Bilder denn als genuiner Erzähler in einer zumindest im deutschsprachigen Bereich per se nicht erzählenden Gattung.

Konrads Erzählen ist durch eine seltsame Mischung aus hoher Experimentierfreude und beinahe ebenso hoher Konventionalität gekennzeichnet. Diese Mischung wird auch (und vielleicht sogar besonders) in seinem nicht narrativen Schaffen deutlich: Sein Minnesang treibt das Variieren des Immergleichen auf die Spitze (auch wenn der Grundgedanke wiederum eine weitestgehende Neuerung sein mag), bei gleichzeitiger formaler und sprachlicher Varianz und Gesuchtheit, die wiederum ein hohes Maß an Konventionalisierung (etwa in der Häufigkeit bestimmter Reime wie im Aufbauschema) erkennen lässt. Eine ebensolche Ambivalenz zwischen Neuerung, Experimentierfreude und Konventionalität lässt sich auch in Konrads beiden Leichs feststellen, wobei die folgenden Überlegungen den ›Minneleich‹ und die Frage nach dem Erzählen in dieser lyrischen Gattung ins Zentrum stellen.

Beide Leichs lassen einen dreiteiligen Aufbau erkennen (der wiederum mit der Dreistrophigkeit als Aufbauprinzip des Konrad'schen Minnesangs korrespondiert). Entspricht diese Dreiteiligkeit im religiösen Leich der Dreiheit von Gott Vater, Christus und Maria – wobei die Trennung zwischen Christus und Maria, dem Inkarnationsgeschehen folgend, weitgehend aufgehoben zu sein scheint –, besteht sie im ›Minneleich‹ aus den Parteien Venus und Amor, Mars und Discordia und irdischen Männern und Frauen, wenn man vom Personal des Textes ausgeht. Formal ist der ›Minneleich‹ in drei Großabschnitte (V. 1–66; 67–126; 127–138 – dies nach Ingeborg Glier) gegliedert, die eine feinere Unterteilung aufweisen: Der erste Abschnitt ist wiederum dreigeteilt (Venus; Mars und die Vertreibung Amors; Wendelmuot/Discordia);¹ die beiden Unterteile des zweiten Abschnitts beginnen mit dem Anrufen von Amor und Venus, so dass sich unter der Dreiteilung mit den sechs Abschnitten eine weitere Dreiteilung (3x2) verbirgt. Diese Gliederung – der ich in meiner Inhaltsanalyse folge – zeigt deutlich, dass, auch wenn sie die meiste Zeit des Textes schläft, der Venus-Partei doch der größte Textanteil gewidmet ist und damit schon rein textmengenmäßig der optimistische Schluss nicht so unvorbereitet kommt, wie er auf einige Interpreten gewirkt hat.² Ein kurzer Textdurchgang soll das Spezifische des Leichs fokussieren und dann in Überlegungen zur Frage münden, wie man Konrads Rolle als Erzähler beschreiben kann.

Der Text beginnt mit einer Klage über die schlafende Venus, die *wilent höher minne wiert* (›Minneleich‹, V. 2), einst der höfischen Liebe befahl, wobei der euphonische Gleichklang von *wilent* und *wiert* gleichermaßen gesucht wie beabsichtigt ist und einen Kontrast zum Wehgeschrei höfischer Damen bildet, das den nächsten Vers erfüllt. Es folgt ein längerer Satz, der eineinhalb Versikel umfasst und vom potentiell idyllischen Bild der schlafenden Venus überleitet zum Resultat dieses Schlafs: Wie der Schlaf der Vernunft Monster gebiert, erzeugt der Schlaf der Venus kämpfende Männer, die statt auf die Minne auf das Kriegshandwerk schauen, klanglich im

Text umgesetzt in den Kurzversen *schürf unde schint / schâf unde rint* (›Minneleich‹, V. 12f.).

Konrad präsentiert im ›Minneleich‹ bekanntlich zwei Handlungsebenen, eine allegorische und eine reale, und es ist in der Forschung schon länger bekannt, dass diese Ebenen nicht logisch, sondern eher emphatisch oder assoziativ miteinander verschränkt werden:³ So schläft Venus und Mars herrscht – und im Text ergeht die Aufforderung an Venus, nicht etwa, was logisch wäre, gegen Mars vorzugehen (und was auch der dahinterliegenden mythischen Erzählung entsprechen würde),⁴ sondern direkt in die Herzen der Männer zu wirken, die jetzt von Mars beherrscht werden. Dies hat ja durchaus eine – wenn auch andere – Logik: Da der Krieg auf Erden stattfindet, muss auch auf Erden gegen ihn interveniert werden.⁵ Einen ähnlichen Ebenenwechsel gibt es bereits zu Beginn des Textes: Venus schläft, die Herren schinden das Vieh, Mars herrscht im Land, und, hier ein erneuter Ebenenwechsel, er hat den Gott Amor mit Raub und Brand verheert – Amors (metaphorischer? realer?) Körper wird zum Schlachtfeld des Wirkens des Kriegsgottes und wird ebenso wie das irdische Land Opfer von Brandschatzungen. Dieser verheerte Körper eröffnet ein anderes, weit persönlicheres Bild vom Krieg als die allgemeine Klage über Kriegszustände, nur wird dieses Bild, gleich nachdem es aufgerufen wurde, wieder umgelenkt (und auch nicht weiter verfolgt): Der verheerte Amorkörper ist der Grund für das Fehlen der Minne, wobei Minne, dies wird ja im folgenden Bild deutlich, keinen per se glücklichen Zustand garantiert: Riwalin und Blanscheflur, die unglücklich-glücklichen Eltern Tristans, werden als Liebesexempel – und zwar als einziges Liebesexempel des Textes – genannt. Hierbei spielt vielleicht die wichtigste Rolle, dass Konrad so auf den archetypischen und jedenfalls für Konrad stilbildenden Liebesroman Gottfrieds verweisen kann und vor allem auf das Liebespaar, das ohne Liebeschemie auskommt.

Konrad verlässt dann wieder die Ebene der allegorisch-mythologischen Figuren und beschreibt noch einmal einen Zustand auf der realen Ebene:

Herren und Bauern wollen lieber brandschatzen und rauben als lieben, das betrübt Frauen, die geliebt werden sollen – und das ist das Resultat der Herrschaft des Mars, der nun noch einmal als *der leide strîtes got* erklärt wird (›Minneleich‹, V. 32). Die ganze Situation wird in den Gegensatzpaaren von Schleppe und Lederjoppe, von Kranz und Pickelhaube visualisiert. Hier jedenfalls wird bereits etwas deutlich, das zum Prinzip des Leichs gehört: Die Visualisierung der Alternativen bedient sich etlicher Gegenstände, Requisiten, die auch als Realien leicht zu beschaffen wären.

Es folgt ein längerer überleitender Abschnitt im Namen der Discordia, die – da weit weniger prominent als Venus und Mars – mit dem deutschen Namen *Wendelmuot* (›Minneleich‹, V. 41) eingeführt wird. Das Säen der *irresâmen* (›Minneleich‹, V. 40) ist ein eher blasses mythologisches Bild, das u. a. an das Säen von Drachenzähnen durch Kadmos erinnert, das zur Entstehung von Kriegern führt, die sich so lange untereinander metzeln, bis nur noch fünf übrig bleiben, die zusammen mit Kadmos die Stammväter der Thebaner werden. Von diesem Bild aus geht es direkt wieder in die Niederungen des Stalles (Kühe und Geißen) sowie zu auf der Straße gefangenen Menschen, die zu allgemeinen, an Walthers Reichston erinnernde Formulierungen zu Gewalt und mangelndem Recht führen. Amor scheint auf, aber nur als gewaltsam überwundenes Prinzip, nicht mehr als körperhafte Figur. Noch einmal wird – passend zur Discordia – eine Exempelfigur genannt, nämlich Paris. Dass hiermit auch die Minne (oder zumindest Venus) aufgerufen ist und zwar in einer durchaus sehr ambivalenten Rolle, scheint Konrad bewusst zu ignorieren – ist sie doch im Parisurteil mit ihren Versprechungen die eigentliche Ursache des Trojanischen Krieges, der hier als Beispiel für die Auswüchse des Krieges herhalten muss. Dies macht einmal mehr deutlich, dass eine argumentative Logik wohl nicht im Zentrum des ›Minneleichs‹ steht.

Mit dem Aufruf zur Gegenwehr an den Gott Amor beginnt (nach Glier und Kreibich) der zweite Großteil, die zweite Dreierreihe des Leichs. Trotz des zuerst sehr kriegerisch klingenden Anrufens von Amor ist die folgende

Passage (die auch durch vergleichsweise lange Verse gekennzeichnet ist) eher reflexiv: Amor soll zeigen, ob er wirklich so mächtig ist, ob also das vergilische *omnia vincit amor* aus der zehnten Ekloge den Test in der Wirklichkeit bestehen kann. Vers 73, mit der Aufforderung an Amor, seine Kraft zu zeigen, klingt zunächst durchaus skeptisch, die folgenden Aufforderungen an Amor, seine Pfeile zu verschießen, assoziieren das Bildfeld des Krieges, der vorher die Welt verheert hat; die kriegerischen Männer sollen mit *sender quâle* (›Minneleich‹, V. 81) bedrückt werden, damit sie die Minne spüren – auch dies, wie schon das Riwalin und Blanscheflur-Exempel nahelegt, kein prinzipiell positives Bild, sondern eines, das auf die qualvollen Seiten der Minne abhebt – und dabei so etwas wie ein *ius talionis* darstellt, das den Männern, die die Frauen durch ihr kriegerisches Verhalten quälen, selbst Qual zufügt (vgl. ›Minneleich‹, V. 77f.).

Bemerkenswert ist die Passage V. 83–98, weil sie grammatisch eher den Gestus einer Sentenz (beginnend mit *Swenne*) oder zumindest einer präskriptiven Aussage einnimmt, von der Versstruktur aber eine erste Überleitung in die Tanzsequenz zu liefern scheint; die Melodie ist natürlich verloren gegangen, aber der Rhythmus entspricht dem Tanzruf ab V. 115. Argumentativ wird hier wenig Neues gebracht: Wann immer Männer aufhören zu kämpfen und sich stattdessen bei den Damen aufhalten, werden sie durch die *minne* der Sorgen beraubt und erhalten *hōchgemüete* (›Minneleich‹, V. 98). Hier zeigt sich Konrads auch in den Liedern mehrfach ausgedrücktes Leitmotiv vom *leitvertrîp* durch Frauen.⁶ Dass diese Minne durchaus physisch gedacht ist, machen schon die Reime deutlich: *lîben/wîben* (›Minneleich‹, V. 93, 94) bringt die Männerkörper und die Frauen zusammen, diese *kunnen wunnen* (›Minneleich‹, V. 96, 97) bringen und besagtes *hōchgemüete*, was ja doch ein kaum verhüllendes Hüllwort ist, erzeugen. Der Physis des Krieges wird ziemlich deutlich die Physis des Liebesakts entgegengesetzt.

Dem Amor-Aufruf entspricht der nun folgende Aufruf an Venus, endlich zu erwachen, da der bereits geweckte und zur Tat angestachelte Amor auf

Venus wartet: Beide sollen zusammen in den Kampf fahren. Wieder wird der Ebenenwechsel vollzogen, wenn Venus ihr Feuer in die Herzen der realen Männer werfen soll und Mars links liegen gelassen wird. Konrad verwendet hier eine Reihe konventioneller Bilder (so z. B. das Liebesfeuer, die *minnestricke*). Zwar nehmen Gewaltaspekte der Minne hier einen ganzen Versikel ein, doch geht der Satz (und damit der argumentative Zusammenhang) im nächsten Versikel weiter, und der betont die Freuden der Minne; wieder fällt das Stichwort *hōchgemüete*, dessen physische Bedeutung durch die Formulierung vom *bî ligen* bei der *herzeliebe* (›Minneleich‹, V. 114) verstärkt wird. Das Ganze beginnt – anders akzentuiert als in der parallelen vorhergehenden Amor-Passage – nicht als Sentenz, sondern als Aufforderung an Venus, das Resultat aber ist als unabweisbares Faktum des Einsatzes der Venus präsentiert.

Der letzte Abschnitt wird mit *Sô* eingeleitet (›Minneleich‹, V. 115) – und je nachdem, wie man dieses *sô* auffasst, entsteht hier eine Folgerelation oder nicht, wenn man nur von einem semantisch schwachen Füllpartikel ausgeht. Jedenfalls ist die folgende Szene ambivalent: Entweder Konrad beschreibt hier einen allgemeinen Weltzustand (Jung und Alt singen und tanzen, wenn Venus erst einmal erwacht ist) oder aber die konkrete Situation dieses Leichs, bei dessen Aufführung eben spätestens jetzt getanzt wird. Gegen die zweite Lesart spricht einerseits, dass es, grammatisch gesehen, kein wirklicher Tanzaufwurf ist, denn der Gedanke geht weiter und Konrad scheint (nur) von den Männern und Frauen zu sprechen, in die Venus direkt wirkt. Andererseits wirkt sie ja durch den Akt des Zuhörens und Tanzens bei den in der Aufführung Anwesenden, weshalb doch die reale Performanzsituation gemeint sein könnte. Jedenfalls endet der Leich mit dem Tanz und mit zwei positiven Aussagen: Da, wo man *minne* kennt, werden Rauben und Brandschatzen sofort eingestellt – eine mehr oder weniger tautologische Aussage, wenn man hier *minne* nicht nur als rein auf die Geschlechterliebe bezogene Aussage versteht, sondern generell als ›güt-

liches Übereinkommen‹ auffasst (wie es ja auch die Wörterbücher belegen). Die letzte (und eigentlich einzige) Aufforderung, die aus dem diegetischen Rahmen hinausweist, beendet den Leich. Die Frauen sollen getröstet sein, es gibt für ihre Sorge Abhilfe: Minne legt noch so manchen auf den (Brat-)Rost, der Krieg führt. Das Ende des Textes ist die Signatur Konrads, dass er den Leich (genauer: den *tanz*, ›Minneleich‹, V. 135) gesungen hat. Wie aber die Minne diese Aussage erfüllen soll und wird, das sagt Konrad eigentlich nicht, denn gerade die Minnequalen, die der Text als Durchgangsstadium vor den Minnefreuden nennt, können ja nur wirken, wenn die Männer wirklich mit den Frauen zusammenkommen, was die Kriegssituation eher verhindert, was aber die reale Aufführungssituation spiegelt.

Logisch betrachtet hat Konrad in seinem ›Minneleich‹ Probleme, die er nicht wirklich bewältigen kann: Wie soll die Minne wirken, wenn die Männer immer im Krieg sind und ihre Freude an Rauben und Brandschatzen haben? Wie soll der Umschwung von Kriegskleidung zu Ballkleidung bewirkt werden (zumal ihm die Lösung der Barockromane, die ja zur Not auch Vergewaltigungen schildern können, nicht offensteht). Hierfür hat Konrad nur den Weg der Insinuation: Wenn Venus erst einmal erwacht ist, wird sie die kriegerischen Männer schon rösten können und so in die Arme der Frauen treiben. Der Leich als Tanz wird dann zu einem ersten Beweis dieser Aussage, denn Tanz und Minne gehören zusammen. Damit ist auch das zweite Problem angesprochen: Konrad gelingt es nicht wirklich, die ›reale‹ mit der ›mythologischen‹ Ebene zu verbinden. Weil er auf zwei Ebenen agiert, dem Hier und Jetzt von Männern und Frauen und dem Dort und Ewig von Venus, Mars, Discordia und Amor, gelingt ihm keine Erzählung, sondern eine Abfolge von Bildern/Szenen.⁷ Diese sind zumeist hochkonventionell: das *senen*, die *minnestricke*, *zunder* und *fiure* der Minne. Am ungewöhnlichsten ist wohl die Präsenz von geschundenen Tieren, an denen die Grausamkeit des Krieges exemplifiziert wird, während den Männern

der Krieg ja Vergnügen zu bereiten scheint und für die Frauen die Abwesenheit von Minne bedeutet. Da aber Minne nach Konrads Grunddefinition *leitvertrîp* ist, ist eine Welt ohne Minne eine leidvolle, eine brutale.

Wie erzählt Konrad nun seine Nicht-Geschichte? Er nimmt seine Zuflucht zu montierten Beschreibungen und er erweist sich als Formkünstler ersten Ranges, wenn er, wie gezeigt, argumentative Logik durch ein Zusammenspiel und Gegeneinander von Versikelform und Syntax, von Rhythmus und Semantik ersetzt. Dies ist die Arbeit von Konrad als Lyriker. Sie wurde vermutlich unterstützt von Konrad als Komponist, der *disen tanz gesungen hât* (vgl. ›Minneleich‹, V. 135), also durch Vortrag und Melodie.

Über Konrads Melodien ist uns nichts bekannt, aber vielleicht lassen sich aus dem Rhythmus doch einige Rückschlüsse ziehen. Über die Melodien der längeren Verszeilen des Leichs lässt sich wohl wenig sagen. Bei den Versikeln, die durch den Wechsel von kürzeren und längeren Verszeilen gekennzeichnet sind, fällt ein Unterschied auf: Die ersten beiden Passagen (›Minneleich‹, V. 9–14; 55–66) weisen zwei kurze zweihebige Verse und einen langen vierhebigen auf:

Die lange sint
an minnen blint
und in den reisen wol gesehent:
schürf unde schint
schâf unde rint,
das sint die minne die si spehent.
(›Minneleich‹, V. 9–14).

Der Rhythmus scheint deutlich und die Verse lassen sich auch problemlos lesen. Allerdings kommt bei reiner Alternation mit Auftakt bei der markanten Doppelformel V. 12 und 13 jeweils der erste Teil in den Auftakt. Das ist, wie gesagt, möglich und führt auch zu keiner Tonbeugung. Allerdings wäre es – jede(r) Aufführende würde dem zustimmen – sehr viel effektvoller, die Verse ohne Auftakt mit Betonung von *schürf* und *schint* zu lesen und das zweisilbige *unde* in der Senkung zu lassen. Dadurch werden nicht nur die

kriegerischen Schlagworte akzentuiert, geradezu herausgeschrien, und das Disruptive des Krieges metrisch umgesetzt; dies kann auch als Hinweis auf den musikalisch-martialischen Charakter der Passage interpretiert werden. Schließlich kann die ganze Passage (wie auch die Parallelpassage) als stampfend, beinahe marschierend interpretiert werden. Und auch wenn diese Aussage prinzipiell für jeden alternierenden Rhythmus und somit für große Teile des Textes potentiell gelten kann, bleiben diese Passagen auffällig. Denn während andere Passagen einen Wechsel von weiblichen und männlichen Kadenz aufweisen, gibt es hier nur männliche Kadenz (und auch *gesehent* und *spehent* sind wohl als zweisilbig männlich zu lesen). Der Beginn des Leichs (*Vênus diu feine diust entslâfen*, ›Minneleich‹, V. 1) weist entweder eine schwebende Betonung oder einen Dreiertakt zu Beginn auf (wenn man keine Tonbeugung unterstellen will). All das sind Indikatoren für einen Wechsel der Melodie von einer entweder eher episch-erzählenden oder minnesängerisch-melodischen zu einer streng alternierend-martialischen in den genannten Passagen.

In den Parallelpassagen im zweiten Großteil des Leichs (›Minneleich‹, V. 87–93; 115–126) ist die Lage anders:

Ir rîten
 ir strîten
 wirt in vil gar unmaere;
 ir sinne
 diu minne
 berobet vil der swaere
 (›Minneleich‹, V. 87–92).

Zwar kann man auch hier durchgängig zwei Hebungen in den Kurzversen lesen, wenn man von beschwerten Hebungen und damit zweisilbig-klingender Kadenz ausgeht. Dies geht auch in den längeren Zeilen und damit ist ein Gleichmaß zu den ersten beiden Passagen hergestellt. Doch ist schon diese Lesart keine stringente Alternation mehr und daher eine deutliche Änderung gegenüber den von mir als martialisch gelesenen Passagen. Man

kann aber auch einen Wechsel von einem sozusagen verborgenen, versübergreifenden Dreiertakt zu einem Zweiertakt (der ggf. auch durch eine Verdoppelung der Notenwerte auf den Betonungen in einen Dreiertakt verändert werden kann) annehmen – wenn man hier überhaupt von einer taktbezogenen Realisation ausgehen will, was allerdings bei einem Tanz naheliegt. Jedenfalls sind die textlichen Indikatoren deutlich genug, um hier von einem Wechsel in der musikalischen Realisation auszugehen. Und sollte Konrad nicht nur ein euphonischer Dichter, sondern auch ein guter Komponist gewesen sein, so gibt es immer Möglichkeiten, Melodien so zu strukturieren, dass der Übergang vom stampfenden Zweier- zum hüpfenden Dreiertakt möglich wird; systematisch gibt etwa die Operette hierfür genug Beispiele. So viel spekulativ zu Konrad als Musiker, der Konrad den Leichdichter unterstützt, der statt einer logischen Argumentation musikalische Evidenz erzeugt.

Konrad als Erzähler einer Handlung ist nicht präsent – auch nicht implizit. Der Leich beginnt mit dem Entwerfen eines Bildes der eingeschlafenen Venus, das sofort in eine Schilderung der klagenden Frauen umgemünzt wird, dann folgt die Evokation der Missstände unter der Herrschaft des Mars; und die Verheerung des Amor-Körpers wird genannt (ein weiteres Bild, das nicht auserzählt wird). Die literarischen Anspielungen von Gottfried bis Walther, die den Mittelteil und den Auftritt der Discordia tragen, evozieren weitere Bilder, aber erzählen ebenfalls keine Geschichte. In diese Schilderung hinein folgen zwei Aufrufe, an Venus und an Amor, die den ultimativen Triumph der Liebe als gegeben darstellen; das Ende bietet die Tanzszene und der aus der Textwelt herausragende Aufruf an die Frauen, doch getrost in die Zukunft zu schauen (wenn man, was wohl richtig ist, in ›Minneleich‹, V. 133f. von einem futurischen Präsens ausgeht).

Konrad erzählt also nicht, er arrangiert und evoziert Bilder, dies zum Teil aus dem konventionellen Vorrat (etwa was Minne angeht und in den herbeizitierten literarischen Traditionen) und aus einer mythischen Erzählung vom Schlaf der Venus und dem gegenteiligen erhofften Resultat, dem

Schlaf des Mars im Schoß der Venus, den Konrad entweder nicht kennt oder absichtlich nicht evoziert. Entweder kann er sie bei seinem Publikum voraussetzen oder es ist ihm schlicht nicht wichtig, weil sein Ziel nicht die mythologische Ebene ist, sondern die Iteration seines minnesängerischen Credos von der heilenden Kraft der Frauenliebe.

Fragt man aber nach der Aufführungssituation, so ließe sich eine theatrale Bilderfolge realisieren, kommentiert vom beschreibenden Sänger, die am Schluss in einen gemeinsamen Tanz mündet. Die Bilder sind 1. Die schlafende Venus, 2. Der kriegerische Mars (ob mit oder ohne Tiere ist eine Frage des betriebenen Aufwandes, die Requisiten sind ja im Text genannt), 3. Discordia (und der goldene Apfel?), 4. Der erwachende Amor, 5. Die erwachende Venus, 6. Der allgemeine Tanz, zu dem musikalisch bereits vorher übergeleitet wird. Konrad wäre dann kein eher schlechter Erzähler in einer ja nicht eigentlich erzählenden Gattung, sondern ein (musikalischer) Regisseur oder, dem Mittelalter angemessener: Spielleiter, in einer Szenenfolge, die in lebenden Bildern realisiert werden könnte. Denn die Bilder, so konventionell sie sind, haben ja gerade dadurch den Vorteil der einfachen Realisierbarkeit (dies gilt am wenigsten für Discordia). Diese Überlegung kann natürlich nur ein Gedankenspiel bleiben, sie ist nicht beweisbar und vielleicht auch nicht wirklich wahrscheinlich. Sie erklärt aber die hinter dem Text liegende bildliche und assoziative Verknüpfung, die in eine im Leich schlussendlich selbst beschriebene Tanzszenerie – die ja als reale zumindest gedacht wird – auch realiter münden kann. Immerhin wird dadurch auch der ›Erzähler‹ des Textes, der zu einem reinen Bildpräsentator (oder eben szenischen Spielleiter) wird, von den Zwängen einer narrativen Logik entlastet.

Ein Leich ist keine erzählende Gattung – jedenfalls sind es die überlieferten deutschsprachigen Leichs nicht. Anders stellt es sich bekanntlich bei den nicht überlieferten, dafür aber erzählten Leichs dar: Tristan singt sein eigenes Leben (und vorher etwa Liebesleichs vom *Graelant*-Typ). Diese in-

tradiegetisch aufgeführten, offenkundig narrativen Leichs, auf die Gottfrieds Tristanroman hinweist (und die vielleicht auf die im deutschsprachigen Bereich auch nicht bis kaum rezipierten Leichs der Marie de France rekurrieren, vgl. Meyer 2011, S. 107–124), waren dem ›Tristan‹-Publikum offenkundig vermittelbar, es konnte mit diesen Referenzen etwas anfangen, sonst hätte sie Gottfried kaum verwenden können. Offenkundig aber war das kein Modell für die deutschsprachige Leichtradition, aus welchen Gründen auch immer.

Konrad aber hat mit seiner Idee, narrativ-kausale Logik eher zu insinuierten und sie in eine Bild-Abfolge zu überführen (und damit die narrativ-kausale Logik durch andere Formen der Evidenz-Suggestion zu ersetzen) durchaus stilbildend gewirkt. Es ist sicher kein Zufall, dass Frauenlobs ›Minneleich‹ genau diesem Prinzip zu folgen scheint – und auch dessen ›Marienleich‹ beginnt mit einer Abfolge von erzählten Bildern, bevor dann schließlich Maria selbst spricht. Für diese monologische Sprechsituation findet sich allerdings in Konrads Leichs kein Vorbild – obwohl gerade die Handlungsaufforderung an Amor und Venus hier vielleicht die Vermittlungsinstanz für Frauenlobs Marienmonolog darstellen könnte, der ja schließlich auch im zentralen Versikel ›Marienleich‹ 8,25 mit einer Sprecheraufforderung an Maria die Überleitung so gestaltet, dass unklar bleibt, wer jetzt eigentlich spricht: Maria selbst oder der Sänger, der Maria präskriptive Worte in den Mund legt. Dies aber – eine Antwort von Venus, eine Erklärung, warum sie eingeschlafen ist – enthält uns Konrad vor. Bei ihm bleibt die Wand zwischen mythischem Personal und Leich-Sprecher letztlich undurchbrochen, weil die Antwort ausbleibt – oder aber sie wird in der Aktion, dem gemeinsamen Tanz, heraufbeschworen. Dass der gemeinsame Tanz als adhortative Friedensgeste den Schluss des Leichs bildet, bleibt dann nicht nur eine Friedenshoffnung, sondern vor allem eine die Rolle der Kunst bestätigende positive Schlusswendung, die durch den wiederum bei Konrad nicht unbekannt, aber dennoch gesuchten Reim *Wirzeburc / lurc* noch einmal zumindest als Reimkunst selbstbewusst ausgestellt wird.

Anmerkungen

- 1 Soweit folge ich Ingeborg Glier (1985, S. 443f.) – Die Gliederung wird zu einem echten 2x3-Modell, wenn man, wie etwa Kreibich (2000, S. 177–179), von einer zweiteiligen Großgliederung ausgeht. Kreibich sieht wie Glier eine große Nähe des Konradschen Minneleichts zur Minnerede; wo Glier allerdings Brüche und Ebenenwechsel konstatiert, konstruiert Kreibich, mich weniger überzeugend, eine logisch glatte Kausalkette (Vgl. Kreibich 2000, S. 181f.).
- 2 Vgl. Kokott (1989, S. 176), der auch die Logik dieses Schlusses (u. a. gegen Rüdiger Brandt) hervorhebt.
- 3 Von Inkonsequenzen und Brechungen spricht bereits Glier (1985, S. 445), die Konsistenz nur auf der Sinnenebene, nicht auf der Bildebene sieht. Michael Rupp (2009, S. 43) spricht etwa davon, dass »zwei einander entgegenstehende Welten miteinander konfrontiert« werden als Ausdruck der misslichen aktuellen Lage.
- 4 So wird denn auch das umgekehrte Motiv – der Schlaf des Mars in den Armen der Venus – zu einer der zentralen erotischen Szenen der Renaissancemalerei.
- 5 Ähnlich Kokott (1989, S. 175f.), der nicht von Bildbrechung, sondern von »Verschränkung der Ebenen« (S. 176) spricht – was mir etwas optimistisch zu sein scheint, weil die Abruptheit der Bildwechsel und das – natürlich auch der Textsorte geschuldete – Fehlen logischer Argumentation ignoriert wird. Jedenfalls ist ihm zuzustimmen, wenn er meint, dass Konrads Publikum ja wüsste, dass der reale Krieg durch reale Männer, nicht schlafende oder agierende Götter ausgelöst wird. (Allerdings scheint mir das für einen poetischen Text ein schwaches Argument zu sein.)
- 6 Vgl. Konrads Lieder 16,26 und 29,23. Diese Minne-Definition »ist durchaus so eindeutig gemeint, wie sie klingt« (Kokott 1989, S. 181).
- 7 »Bei [Konrad] fungieren diese Bilder [des Mythos] als Teil eines literarischen Anspielungshorizonts, mit dessen Hilfe sich die Gegenwart komplexer beschreiben lässt.« (Rupp 2009, S. 45) – Wichtig ist an dieser Beobachtung der Hinweis auf den sich hier auswirkenden »entscheidenden Schritt der Literatur in Richtung ihrer Autonomie« (ebd., im Anschluss an Thomas Cramer); dass allerdings ein komplexeres Bild der Gegenwart entsteht, wird nicht durch diese Anspielungen bewirkt, sondern durch die gerade nicht aus dem literarischen Horizont stammenden toten Schafe und Rinder.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Frauenlob (Heinrich von Meißen): Leichs, Sangsprüche, Lieder. 1. Teil: Einleitungen, Texte, aufgrund der Vorarbeiten von Helmuth Thomas hrsg. von Karl Stackmann und Karl Bertau, Göttingen 1981.
- Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen 3. Klage der Kunst. Leiche, Lieder, Sprüche, hrsg. von Edward Schröder, 3. Auflage, Zürich 1959 (zitiert).
- Konrad von Würzburg: ›Venus du' feine, du' ist entslafen‹ (LDM C KonrW 2), hrsg. von Stefanie Seidl ([online](#)).

Sekundärliteratur

- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 249).
- Cramer, Thomas: *Sô sint doch gedanke frî*. Zur Lieddichtung Burgharts von Hohenfels und Gottfrieds von Neifen, in: Krohn, Rüdiger (Hrsg.): Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland, München 1983, S. 47-61.
- Glier, Ingeborg: Der Minneleich im späten 13. Jahrhundert, in: Fromm, Hans (Hrsg.): Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung, Bd. 2, Darmstadt 1985 (WDF 608), S. 433-456.
- Kokott, Hartmut: Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie, Stuttgart 1989.
- Kreibich, Christina: Der mittelhochdeutsche Minneleich. Ein Beitrag zu seiner Inhaltsanalyse, Würzburg 2000 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 21).
- Meyer, Matthias: Marie de France, die Tiere und die deutschsprachige Literatur. Ein Versuch, in: Klein, Dorothea (Hrsg.): Vom Verstehen deutscher Texte des Mittelalters aus der europäischen Kultur. Hommage à Elisabeth Schmid, Würzburg 2011, S. 107-124.
- Rupp, Michael: Narziß und Venus. Der lyrische Blick auf die Antike bei Heinrich von Morungen, Konrad von Würzburg und dem Wilden Alexander, in: Ackermann, Christiane [u. a.] (Hrsg.): Texte zum Sprechen bringen. Philologie und Interpretation. Festschrift Paul Sappeler, Tübingen 2009, S. 35-48.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Matthias Meyer
Institut für Germanistik
Universität Wien
Universitätsring 1
1010 Wien
Österreich
E-Mail: matthias.meyer@univie.ac.at