



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:

Philipowski, Katharina: Konrads ›Klage der Kunst‹ im Kontext von Sangspruchdichtung und allegorischem Ich-Erzählen, in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 63–85 (online).

Katharina Philipowski

Konrads ›Klage der Kunst‹ im Kontext von Sangspruchdichtung und allegorischem Ich-Erzählen

Abstract. Die ›Klage der Kunst‹ Konrads wird auf dem Hintergrund der und in Bezug zur Sangspruchdichtung sowie der Textfamilie allegorischer Erzählungen in der ersten Person untersucht. Während Strophik, Sangbarkeit und *kunst*-Thematik das Werk in den Kontext der Sangspruchdichtung rücken, stellt es sich durch seinen Umfang, seine Narrativität und das Erzähltempus, das die Handlung zwar nicht dominiert, aber rahmt, an die Seite erster früher Erzählexperimente, die Dialog, Streit oder Rede als erlebte Erfahrung eines Ich präsentieren wie das ›Frauenbuch‹ Ulrichs von Liechtenstein, das aber – ähnlich wie Konrads ›Klage der Kunst‹ – zu seiner Zeit offenbar nur mäßig erfolgreich, jedenfalls nur unikal überliefert, ist. Konrad scheint der erste zu sein, der in der höfischen Literatur das Erzählen in der ersten Person mit Allegorizität verknüpft. Er nutzt dieses neue und in der späteren Literatur so überaus fruchtbare Erzählformat geschickt, um seine eigene literarische Meisterschaft unter anderem in den Gestalten von *wildekeit* und *kunst* unter Beweis zu stellen, zu thematisieren und szenisch zu verhandeln.

Die ›Klage der Kunst‹ erzählt in 32 Strophen der »reimtechnisch anspruchsvollen, an einen Leichversikel erinnernden Form 4a, 3–b, 4a, 3–b, 4a, 3–b, 4a, 3–b« (Brunner, Sp. 283) in der ersten Person, wie sich ein Ich, das später im Text als ›Cuonrad‹ angesprochen wird, von Frau *Wildekeit* in eine idyllische Landschaft führen lässt. Dort trifft es auf die Personifikation der Gerechtigkeit in Gesellschaft anderer personifizierter Tugenden. Es beobachtet dort, wie sich die zerlumpte Kunst nähert, um Klage gegen die falsche *Milte* zu führen. Falsch ist sie, weil sie die Kunstlosen zum Schaden

der Befähigten begünstigt. Das Ich wird Zeuge davon, wie Argumente ausgetauscht werden und die Gerechtigkeit als Richterin festsetzt, dass derjenige, der nicht die *rehte* Kunst achte und wertschätze, von allen Tugenden gemieden werden solle. ›Cuonrad‹ wird von ihr als derjenige bestimmt und benannt, der dieses Urteil verbreiten soll.

Dieser kurze und unikal im Hausbuch des Michael de Leone überlieferte Text scheint innerhalb von Konrads Œuvre so marginal zu sein, dass manche Werkübersichten ihn glatt übergehen. Das hängt wohl auch damit zusammen, dass Konrad in der ›Klage der Kunst‹ »außerhalb etablierter Formtypen« (Brunner, Sp. 300 mit Verweis auf die ›Klage der Kunst‹, die ›Goldene Schmiede‹ und das ›Turnier von Nantes‹) zu bleiben scheint, obwohl er doch sonst »in der Regel« »traditionelle Gattungen auff[greift]« (Brunner, Sp. 300). Der Text stellt sich, wenn auch das Motiv des Gerichts in vielen anderen Werken Konrads verbreitet ist, Personifikationen ebenfalls in mehreren seiner Texte auftreten und Konrad »es sich in vielen seiner Werke zur Aufgabe [macht], eine der degenerierten zeitgenössischen Gesellschaft abhanden gekommene Tugend durch sein Erzählen zu restaurieren« (Laufer 2015, S. 165), innerhalb seines Œuvres auf den ersten Blick als vereinzelt dar. Er scheint als eine selbständige Personifikationsallegorie anders als etwa die Minnelieder, die Mären oder die Legenden Konrads, zu einer eigenen, weitgehend kohärenten Textgruppe zu gehören. Ist er aber deshalb ein Solitär?

Ich möchte im Rahmen dieses Beitrages ausloten, welche Bezüge dieser Text zu anderen literarischen Formen aufweist und wie die jeweilige Zuordnung zu ihnen das Textverständnis beeinflussen kann. Dabei möchte ich dem einen, der in der Forschung bislang, anders als der andere, noch nicht erwogen worden ist, etwas mehr Aufmerksamkeit schenken als dem anderen. Es handelt sich dabei erstens um die Sangspruchdichtung und zweitens um die allegorische Erzählung in der ersten Person.

Die ›Klage der Kunst‹ im Kontext der Sangspruchdichtung¹

Dass die ›Klage der Kunst‹ in den Kontext der Sangspruchdichtung gehören könnte, ist durchaus kein neuer Gedanke und in der Forschung immer wieder ins Spiel gebracht worden.²

Bereits die Strophik des Textes wirft Zweifel an einer umstandslosen Zuordnung zu den epischen Formen auf und ist ein Hinweis auf seine Sangbarkeit, die auch Arlt betont mit dem Hinweis, dass für die ›Klage der Kunst‹ »der gesungene Vortrag zumindest nicht auszuschliessen ist.« (Arlt 1987, S. 76). Wichtiger noch als ihre metrische Form aber ist, dass die ›Klage der Kunst‹ kein wirkliches Sujet entwickelt, sondern mit Anklage, Verhandlung und Urteilsfindung ein nahezu vollständig diskursives Geschehen zum Gegenstand hat. Narrativ ist an diesem Text im strengen Sinne nur der äußerst schmale Rahmen des Geschehens, also der Ein- und Austritt des Ich in die Handlung, die ihrerseits aber eine diskursive ist. Alles andere ist Gespräch, Rede und Argument, weswegen Glauch zur näheren Bestimmung der ›Klage der Kunst‹ auch den Begriff der »Pseudo-Erzählung« heranzieht.³ Es wird hier also, wie (zumeist) in der Sangspruchdichtung,⁴ nicht erzählt, sondern geredet, also dargelegt, erörtert oder belehrt.

Das stärkste Argument dafür, die ›Klage der Kunst‹ im Kontext der Spruchdichtung und nicht der Erzählliteratur zu verorten, ist aber ihre didaktische Intention und ihre Thematik: Es ist evident, dass »die Freigebigkeit in Konrads Sangsprüchen ein häufig behandeltes Thema ist [...]« (Hübner 2019, S. 396), so dass es leicht fällt, darin Motive der Spruchdichtung zu erkennen.⁵ Für Monecke ist »ihre Substanz [...] gängige Spruchweisheit« (Monecke 1968, S. 29). Auch Glauch erkennt in der ›Klage der Kunst‹ einen »spruchdichterliche[n] Appell an soziale Tugenden« (Glauch 2010, S. 159). Schon Brunner hatte in seinen Ausführungen über den Text darauf hingewiesen, dass der »Gedanke, die Freigebigkeit werde in der Gegenwart nur den *künstelösen* (Str. 16) zuteil, *hōchherren*, *ritter*, *cnehte* (Str. 21) verschmähten die Kunst«, auch einigen Sangsprüchen Konrads zu-

grunde liege (vgl. Brunner, Sp. 283), wobei diese Klage eine in der Sangspruchdichtung ganz allgemein verbreitete ist: »the *Klage der Kunst* [...] connects standard themes of the *Sangsprüche* (e.g. the praise of generous lords and the stinging criticism of stingy ones) with allegory [...]« (Brandt 2006, S. 249).⁶

Fragt man sich nun, wie sich die Rolle des Ich in der ›Klage der Kunst‹ zu jenen Rollen verhält, die das Ich konventionellerweise im Sangspruch einnimmt,⁷ so fallen deutliche Diskrepanzen auf. Denn in der ›Klage der Kunst‹ ist das Ich kein explizit Meisterschaft beanspruchendes, belehrendes, tadelndes oder zurechtweisendes Ich. Am ehesten kommt ihm, vor allem am Ende, die Rolle des »Berichterstatters« (Händl 1987, S. 38f. und Brandt 2000, S. 57) zu, eines »Beobachters und getreuen Augenzeugen« (Linden 2019a, S. 287). Tritt es in vielen Sangsprüchen mit großem Gestus, manchmal einen oder mehrere Adressaten direkt ansprechend, lehrhaft und autoritär auf,⁸ so beschränkt es sich in der ›Klage der Kunst‹ darauf, zu beobachten und stumm zuzuhören. Die Diskrepanz im Stil kann am Beispiel von C KonrW 106 gezeigt werden, einem Spruch, der das gleiche Thema hat wie die ›Klage der Kunst‹, dem Ich aber eine gänzlich andere Rolle zuweist:

C KonrW 106: (Transkription/Normalisierung aus: Lyrik des Deutschen Mittelalters, LDM ([online](#))⁹):

Ir edelen tumben, wes lânt ir iuch gerne tôren triegen,
 die mit ir valsche rîlich guot iuch kunnen abe erliegen?
 sinnelôse giegen hânt in ir herzen die vernunst,
 daz si den künsterîchen stelnt ir rede unde ir gedœne.
 dar umbe si vil dicke enpfâhent hôher gâbe loene.
 der tievel in gehoene, der ûf si kêre sîne gunst!
 wær ich edel, ich tæte ungerne eime iegelichen tôren liep,
 der die meister als ein diep ir künste wolte rouben:
 ein herre möhte wol erkennen bluomen under schouben.
 ôwê, daz ich ir manegen sihe an witzen alsô touben,

daz er wil gelouben, daz eigen sî ver stolniu kunst!

Hier werden die *edelen tumben* nicht nur direkt angesprochen und des gern geduldeten Selbstbetruges geziehen, sondern sogar dafür verflucht, dass sie denen ihre Gunst zuwenden, die diese gleich zweifach nicht verdient haben: Weil sie *tôren* sind, aber auch, weil sie *den künsterichen stelnt ir rede unde ir gedæne*. Gegenüber dieser entschiedenen Selbstpositionierung des Ich agieren dominant und norm(durch)setzend in der ›Klage der Kunst‹ nicht das gänzlich konturlose erlebende Ich, sondern die Personifikationen. Was der Sangspruchdichter im Spruch behauptet, wird hier eindrücklich vor Augen gestellt. Die Schelte, die die Kunst in der ›Klage der Kunst‹ selbst vorträgt, ist dann im Spruch zu der des Sangspruchdichters geworden – oder umgekehrt: Was dieser vorzubringen hat, spricht die Kunst hier selbst aus,¹⁰ wobei am Ende deutlich wird, dass die Rede der Kunst identisch ist mit *disiu mære* (32,2), mit der ›Cuonrad‹ beauftragt wird. In der Person des Dichters wird, wie sich zeigen wird, erlebendes, erzählendes und sprechendes Ich verknüpft. Denn während das erlebende Ich der Rede der zerschlossenen Kunst lauscht, ist es natürlich niemand anders als das erzählende Ich selbst, das ihr das Wort erteilt.¹¹

Das heißt, dass trotz der erheblichen Diskrepanz im Duktus das Ich in der ›Klage der Kunst‹ mit dem konventionellen Ich des Sangspruchs in Beziehung steht, insofern nämlich, als es gewissermaßen mit der anders akzentuierten Rolle des weitgehend stummen Augenzeugen und Bericht-erstatters die Voraussetzung von Meisterschaft, Belehrung und Zurechtweisung vor Augen stellt. Das Ich hat in seiner Person, in seiner Zeit, die Dinge, die es seinem Publikum als Wissen mitteilt, erfahren, und zwar nicht als subjektive Erfahrung, sondern – das dokumentiert sich in der Allegorizität der Erfahrung – als allgemeingültige (vgl. dazu Philipowski 2017). Die ›Klage der Kunst‹ stellt also szenisch dar, wie der Sangspruchdichter allererst dazu autorisiert wird, in seinen Sprüchen Geltung zu beanspruchen. Denn es »muss sich das Sangspruch-Ich die eigene Autorität erst im Dich-

ten konstruieren, formuliert oft [...] aus einer persönlichen Erfahrung heraus« (Linden 2019b, S. 134).

Die allegorische Erzählung in der ersten Person

Für die Frage, in welchen literarischen Kontext die ›Klage der Kunst‹ eingeordnet werden sollte, ist die Beurteilung ihrer Narrativität maßgeblich. Orientiert man sich zu ihrer Bewertung daran, was den größten Teil des Textes formal ausmacht, so wird man ihn als einen diskursiven Text verstehen und darin ein Argument dafür sehen können, ihn in die Nähe der Sangspruchdichtung zu rücken. Doch es lässt sich mit gleichem Recht auch seine Narrativität betonen: Dadurch, dass das Geschehen in einer erzählerischen Vergangenheit spielt, ist, ungeachtet seiner grammatikalischen Form, auch das sprachliche Handeln, das Reden und Diskutieren, vergangen. Mögen also die Figuren, wenn sie miteinander sprechen, auch das Präsens verwenden, so ist die erzählte Zeit, in der sie das tun, durch das Präteritum, das dieses Geschehen rahmt, eine immer schon vergangene. Richtet sich der Blick also darauf, dass das diskursive Geschehen in der ›Klage der Kunst‹ ein durch den Erzähler erzähltes ist, liegt es nahe, es ungeachtet der Tatsache, dass es von Rede und nicht von Erzählung dominiert wird, als eine Erzählung aufzufassen.

Der Stern am ›nachklassischen‹ Horizont, Konrad von Würzburg, dagegen ist für gattungstheoretische Experimente zur Relation von Lyrik und Epik bisher kaum Proband gewesen – und er ist dafür, das wäre zumindest meine These, auch wenig geeignet, weil er sich in der Vielfalt seines Schaffens nicht nur beinahe aller Gattungen bedient, sondern dabei häufig Gattungsgrenzen sprengt und eindeutige Zuordnungen verunmöglicht: Gehört etwa die ›Klage der Kunst‹ als »strophische Allegorie« (Brunner 2008, S. 174) zur Epik oder zur Lyrik (→Beitrag Philipowski)? Welches Gattungssignal setzt der strophische Prolog des ›Engelhard‹ (→Beitrag Kraß)? Und nicht zuletzt: Was machen wir eigentlich mit Konrads meistüberliefertem Text, der ›Goldenen Schmiede‹, in der sich formal wie inhaltlich epische und lyrische Elemente

überkreuzen ([...] →Beitrag Kragl)? Konrad zeigt sich in seinem Werk häufig als ein ›Grenzgänger‹ [...]. (Seidl 2021, S. 28 – in diesem Themenheft).¹²

Gerade weil so viele verschiedene Gattungen in seinem Werk vertreten sind, Konrad also weiß, wie man sie bedient, gelingt es ihm auch meisterhaft, Gattungssignale zu setzen und Hybride zu schaffen. Will man diese nicht als singuläre Neuschöpfungen stehen lassen, dann ist die Frage zu beantworten, aus welchen Erzähltraditionen Konrad sich bedient haben könnte und in welche der zeitgenössischen literarischen Reihen seine Neukombinationen eingeordnet werden könnten. Die Erzähltradition, die aufgrund ihrer Allegorizität und ihrer Erzählform für die ›Klage der Kunst‹ in Frage kommt, ist die allegorische Erzählung in der ersten Person, die sich im 13. Jahrhundert nicht nur im deutschsprachigen Literatursystem zu etablieren beginnt. Diese Erzählungen verfestigen sich allerdings nur punktuell zu einer Gattung oder zu einem Texttyp, so dass das Modell der Textfamilie (vgl. zu diesem Begriff Glauch/Philipowski 2017, S. 10–12) passender erscheint. Ihr Kern wird durch die Verbindung dreier Merkmale gebildet, nämlich erstens die Erzählform der ersten Person, die aber – zweitens – kein kohärentes narratives Syntagma ausbildet, sondern ein Überwiegen von Diskursivität (also Rede) eher rahmt, und drittens Allegorizität. An diesen Kern der Textfamilie können sich weitere Merkmale wie das Traummotiv, das Gerichtsszenario oder die Minnethematik anlagern. Ich werde im Folgenden ausloten, inwiefern es erhellend sein kann, die ›Klage der Kunst‹ als dieser Familie zugehörig aufzufassen.

Der Kombination von erster Person, Diskursivität (im Sinne von ›Redehaftigkeit‹, Dialogizität) und Allegorizität – oder wie sich nun sagen lässt: dieser Textfamilie – ist vom 13. Jahrhundert an ein immenser Erfolg beschieden. Der einflussreichste volkssprachige Text dieses Typs ist der französische ›Rosenroman‹, der allerdings aus bislang ungeklärten Gründen im deutschen Sprachraum keine direkten Einflüsse gehabt zu haben scheint. In der lateinischen Literatur war die Kombination von erster Person, Diskursivität und Allegorizität in Form des Streitgedichts spätestens

mit der um 520 entstandenen ›Consolatio Philosophiae‹ von Boethius etabliert. Boethius greift mit der ›Consolatio‹ seinerseits auf die Form des antiken Streitgedichts¹³ zurück, versieht es aber mit einem narrativen Rahmen und vor allem mit einem Ich-Erzähler, der mit einer Allegorie diskutiert.¹⁴ Die Verknüpfung von Dialog mit Allegorizität und einem Ich, das ein diskursives Geschehen als Subjekt aktiv als Gesprächspartner oder passiv als Zuhörer erlebt und dann als erzählendes Ich schildert, wird von der ›Consolatio‹ an in der lateinischen Literatur in so einflussreichen Texten wie ›De Planctu Naturae‹ von Alanus ab Insulis, den Knapp als einen ›der einstmals berühmtesten und meistgelesenen mittelalterlichen Autoren‹¹⁵ (Knapp 2014, S. 286) bezeichnet,¹⁶ oder Petrarcas ›Secretum Meum‹ fruchtbar gemacht.¹⁷ Vom ›Rosenroman‹ an wird diese Kombination auch in der Volkssprache Karriere machen und so prominente Texte wie ›Die Pilgerfahrt des träumenden Mönchs‹ oder die ›Divina Commedia‹ hervorbringen.

Die ›Klage der Kunst‹ ist nun zugegebenermaßen weder ein ›Rosenroman‹ noch die ›Divina Commedia‹. Aber sie nutzt, genau wie diese hochkomplexen und umfangreichen Werke, das erfolgreiche Erzählformat der ersten Person in Kombination mit Allegorizität, um im Zuge lehrhafter Rede Wissen zu vermitteln, mit Geltung zu versehen oder zu bestätigen. Und sie tut es zu einem extrem frühen Zeitpunkt.

Welche neuen Perspektiven ergeben sich für Konrads Œuvre, wenn die ›Klage der Kunst‹ in diesen erzählhistorischen Kontext eingerückt wird und was kann die Perspektive, die sich für den Text daraus ergibt, dann ihrerseits über Konrad als Erzähler aussagen? Ich nehme den Aspekt der Intertextualität als Ausgangspunkt, ohne dazu allerdings genetische Beziehungen oder spezifische Rezeptionen zu unterstellen.

Die über Jahrhunderte intensiv genutzte und an die jeweiligen Erzählbedürfnisse angepasste Kombination von erster Person, Diskursivität und Allegorizität ist ein Erzählformat, das sich in mutmaßlich allen europäischen Literaturen nachweisen lässt und dort strukturähnliche Formen aus-

bildet, ohne dass sich in allen Fällen unmittelbare Einflüsse nachweisen ließen. Zur Blüte gelangt diese Kombination von erster Person, Diskursivität und Allegorizität allerdings erst im 13. und 14. Jahrhundert. Interessanterweise ist Konrads ›Klage‹, genau wie Hartmanns von Aue ›Klagebüchlein‹ (ein Dialog zwischen Herz und Leib eines Liebenden, der nicht als im engeren Sinne allegorisch [vgl. Anm. 14], sondern eher als in der Tradition von Streitgedichten wie solchen zwischen Winter und Sommer zu sehen ist), also wohl ein frühes Erzählexperiment.¹⁸ Legt man die Überlieferung als Indikator für Erfolg zugrunde, muss man wohl sagen, dass sie beide gescheitert sind: Beide sind unikal und erst spät überliefert, zu einer Zeit, in der sich das Erzählformat längst etabliert hatte. Mit der unikaligen Überlieferung im Ambraser Heldenbuch teilt Hartmanns ›Klagebüchlein‹ auch das Schicksal des ›Frauenbuchs‹ Ulrichs von Liechtenstein, ebenfalls ein schwach narrativ gerahmtes und in der ersten Person erzähltes Streitgedicht, das den Disput zwischen einem Ritter und einer Dame zum Gegenstand hat, aber, genau wie das ›Klagebüchlein‹, nicht allegorisch ist. Beide nehmen sie jedoch mit der Struktur von narrativem Rahmen und Dialog oder einem dialogischen Geschehen ein Erzählformat vorweg, das sich später bei Chaucer, Guillaume de Machaut und Christine de Pizan und in der deutschsprachigen Literatur etwa bei Hermann von Sachsenheim auch in umfangreicheren und komplexeren Formen entfalten wird. Es scheint, dass diese ersten Erzählexperimente in der ersten Person einfach zu früh entstanden sind, doch auch eine spätere Überlieferung zu einem Zeitpunkt, als allegorische Erzählungen in der ersten Person populärer wurden, hat sie nicht aus ihrem Dornröschenschlaf erweckt. Denn dann hat man offenbar lieber neue Texte verfasst, und zwar ganz überwiegend solche mit Minnethematik, also Minnereden.¹⁹ Das ›Klagebüchlein‹ weist zwar, anders als Konrads ›Klage‹ und Ulrichs ›Frauenbuch‹, die Minnethematik als zentralen Gegenstand auf, die es dieser neuen erfolgreichen Gattung zuordenbar machen würde, aber nicht deren bevorzugte homodiegetische Sprech- oder Erzählhaltung.

Konrads ›Klage‹ partizipiert an der oben beschriebenen Textfamilie erstens durch die Verwendung der ersten Person, zweitens durch ihr allegorisches Personal und drittens durch ihren überwiegend diskursiven Charakter: Und doch beginnt der Text eben gerade nicht unmittelbar mit der Klage der personifizierten Kunst, also nicht als Rede, sondern mit dem erzählten Weg des Ich zum Ort des Geschehens. Offenbar hat der narrative Rahmen,²⁰ so schmal und konventionell er auch immer sein mag, doch unverzichtbare Funktionen, versetzt er das diskursive Geschehen doch in die Vergangenheit und macht so aus einem Rede- einen Erzählgegenstand. Diese diegetische Abgeschlossenheit wäre entsprechend auch ein Grund, den Text nicht der Spruchdichtung zuzuordnen, sondern trotz aller ›Pseudohaftigkeit‹ doch der Erzähldichtung. Allerdings ist die Vergangenheit, in der die Handlung der ›Klage der Kunst‹ spielt, nicht – wie bei Hartmann von Aue in seinem heterodiegetischen ›Klagebüchlein‹ – die Vergangenheit einer Figur, nämlich des *jungelincs*, dessen Herz- und Leibdialog im Rahmen des ›Klagebüchleins‹ geschildert wird. Der Dialog zwischen dessen Herz und Leib findet nämlich, ungeachtet der Tatsache, dass der Jüngling Hartmann von Aue heißt,²¹ in der Zeitlosigkeit heterodiegetischen Erzählens statt, also ›irgendwann‹, während Konrads ›Klage‹ durch die homodiegetische Struktur der Vergangenheit ihres Erzählers angehört. Dieser ist erzählendes und erlebendes Ich und nur die Zeit, die zwischen der Erfahrung des Ich und seiner Erzählung davon liegt, trennt das eine vom anderen. Anders als die Zeit der heterodiegetischen Erzählung, die niemandes, herrenlose Zeit ist, ist die Zeit der Ich-Erzählung personalisierte Zeit, also die ›Lebenszeit‹ von jemandem – im Fall der ›Klage der Kunst‹ die ›Cuonrads‹, der sie als die Zeit seiner erzählten Erfahrungen im Vortrag mit der Rezeptionszeit seiner Rezipienten verschränkt.

Konrad schreibt mit der ›Klage‹ aber nicht nur das früheste volkssprachige allegorische Streitgedicht in der ersten Person und eine der frühesten Personifikationsallegorien,²² sondern kombiniert dieses auch gleich mit dem Gerichtsszenario. Zwar waren in der Rhetorik Streitgespräch und Ge-

richtsszenario bereits seit der Antike eng verbunden, doch in der volkssprachigen Literatur gehen sie eher getrennte Wege. Mutmaßlich angeregt von Minnegerichtshöfen, von denen beispielsweise Andreas Capellanus' ›De Amore‹ (1186) erzählt und in denen in Fragen der höfischen Liebe Urteile gefällt werden, werden um 1400 Minnegerichte in zahlreichen Minnereden fassbar wie in Suchenwirts ›Die Minne vor Gericht‹ (B 453)²³ oder dem anonymen Text ›Der Minne Gericht‹ (B 459), einer Minnerede, »in der die Personifikationen den Sprecher zum Verkünder der 13 Gebote und 33 Regeln der Minne machen« (Handbuch 2013, S. 814), der ›Minneburg‹ und in der ›Möirin‹ Hermanns von Sachsenheim. Konrad steht nicht nur ganz am Anfang der volkssprachigen Tradition von literarischen Gerichtsszenarien, sondern ist überhaupt einer der ganz wenigen Autoren, die das Gerichtsmotiv jenseits der Verbindung mit dem höfischen Minnediskurs verwenden.

Frou Wildekeit und der Erzähler

Vergleicht man nun Konrads ›Klage‹ mit späteren allegorischen Streitgedichten in der ersten Person, so fällt auf, dass Konrad auf eine (später übliche) nicht-allegorische Einleitung in das allegorische Geschehen verzichtet. In der ›Klage der Kunst‹ gibt es zwar eine narrative Rahmung des diskursiven Geschehens, aber diese ist ihrerseits bereits allegorisch. Schon der erste Satz, ja das erste Wort, stellt die Allegorizität des Textes unmissverständlich her und aus: *Frou Wildekeit für einen walt / mich fuorte bî ir zoume*. [1,1–2] Damit ist die Allegorie in der ›Klage‹ immer schon und von allem Anfang an vorhanden, die Erzählung beginnt mit der allegorischen *Frou Wildekeit*, noch bevor sie sich im zweiten Vers dem Ich und der Erzählform, die es konstituiert, zuwendet. So wie die *Wildekeit* also zum Ort des Geschehens führt, steht die Allegorizität ganz am Anfang des Textes, noch bevor von einem Ich die Rede ist. Während das Ich in den meisten Minnereden in einen allegorischen Raum erst sukzessive eintritt, ist der

Raum hier bereits als ein allegorischer markiert, bevor das Ich erwähnt wird.

Und wohl nicht zufällig wird gleich im ersten Vers die Allegorizität mit der *Wildekeit* verbunden. Denn der Begriff *wilde* gehört zu einem Bereich von Ausdrücken und Redensarten, die Tugenden des ausgebildeten, rhetorischen Stils bezeichnen. Es steht in Verbindung mit *spaehe* und *waehe*, Kunstwörtern für feine Ausziselierung und Figureschmuck. Auch *blüemen* und *kluoc* gehören zu seiner Umgebung. Nah verwandt, wenn nicht synonym mit ihm ist *vremde*, womit gern ausgesuchte wie auch gesuchte, frappierende, erlesene Wendungen belegt werden. (Monecke 1968, S. 5)²⁴

Zwar ist *Wildekeit* nicht auf die narrative Form beschränkt, doch es ist sicher nicht ganz ohne Grund, dass ein Großteil der Forschung sie als ein Merkmal vorrangig des erzählerischen Sprachgebrauchs behandelt.²⁵ Es ist dieser spezifische Sprachstil, der in jedem Fall auch ein Erzählstil sein kann (wenn auch vielleicht nicht notwendigerweise muss), der dem Ich zu jener Erfahrung verhilft, die es im Rahmen der vorliegenden Dichtung mitteilt.

Dieses Prinzip des Erlesenen, Erstaunlichen und Außerordentlichen²⁶ von Sprachkunst führt das Ich in den Raum der Erzählung und zu einer Erkenntnis und Autorität schaffenden Erfahrung, ist aber im Rahmen dieser Erfahrung dann nicht mehr greifbar. Die *Wildekeit* ist bekanntlich ein Zentralbegriff vieler Prologe Konrads, z.B. in der ›Goldenen Schmiede‹, wo es heißt, der, der die Gottesmutter angemessen preisen wolle, müsse *wilder rime kriuter / darunter und da'nzwischen / vil schone [...] mischen / in der süezen rede bluot* (V. 70–73). Der Erzähler von ›Engelhard‹ und ›Trojanerkrieg‹ bezeichnet in den Prologen die sich anschließende *Âventiure* als *wilde*. Allerdings nimmt dieses Prinzip erzählerischer Virtuosität einzig in der ›Klage der Kunst‹ mit der Personifikation der *Wildekeit* und dem allegorischen Gerichtsszenario in der ersten Person eine programmatische Form an, die explizit verhandelt, womit sich einige von Konrads Prologen auseinandersetzen. Brandt hat bereits darauf hingewiesen, dass *Wildekeit* »nicht mit den anderen auftretenden allegorischen Figuren [...] verwandt

ist: sie ist weder eine Tugend noch eine Untugend, sie ist auch nicht [...] im Bereich menschlicher Affekte anzusiedeln und schließlich auch nicht identisch mit der Kunst« (Brandt 1987, S. 95). *Wildeckeit* steht am Anfang des Textes und ist gegenüber der Person des Ich sogar noch primär, doch sie ist funktional auf das Szenario in der Idylle bezogen, zu dem sie das Ich leitet; dort angekommen, scheint sie sich auf den ersten Blick aufzulösen. Das erklärt sich vielleicht mit Blick auf die Bestimmung von *Wildeckeit* bei Konrad, die Lienert (vor allem mit Bezug auf den ›Trojanerkrieg‹) gegeben hat. Sie versteht *Wildeckeit* als Versuch der Kohärenzstiftung, der auf ein Scheitern ausgelegt ist, das sich selbst als solches ausweist:

Die *wildeckeit* von Konrads Erzählstrategien besteht darin, dass sie künstlich die Diskrepanz zu überspielen suchen, sie dadurch aber letztlich noch betonen. [...] Konrad erzeugt durch Kohärenztechniken den Anschein von Sinn und überspielt dessen Auflösung durch sprachlichen Exzess (Lienert 2018, S. 325).

Wildeckeit wäre – so verstanden – »virtuos gemachte Dissonanz ebenso wie erzwungene Harmonisierung« (Lienert 2018, S. 341), die in dieser Form nur die poetische Sprache und ihr Gebrauch im Erzählen zu leisten vermögen: »Es gibt nur narrativ gemachten Sinn; der aber macht sich quasi selbständig, in immer neuen Widerspruchsketten, in bloß okkasionell gültigen Werten, im Überspielen des Widersprüchlichen durch sprachlichen Glanz. Der Sinn ist das Erzählen [...].« (Lienert 2018, S. 340)

Auf die ›Klage der Kunst‹ bezogen würde daraus folgen, dass die Erfahrung der Wahrheit, derer ›Cuonrad‹ teilhaftig wird, immer schon den narrativ gemachten Sinn voraussetzt, der am Beginn der Erzählung steht und dem Ich bereits vorausliegt. Es würde sich in der ›Klage der Kunst‹ also bestätigen, dass Dichtung ebenso Produkt von Erfahrung ist, wie diese die Dichtung – im Sinne von narrativ gemachtem Sinn – voraussetzt. Frau *Wildeckeit* würde unter diesem Blickwinkel in diesem Text eine ganz neue Rolle zukommen: Ihr wäre nicht nur der marginale Auftritt beschieden, den

sie auf der Textoberfläche hat, vielmehr würde sie in der personifizierten Kunst und als *disiu maere*, als die sie von ›Cuonrad‹ in Str. 32 bezeichnet wird, nur eine neue, andere Gestalt annehmen.

Damit stellt sich auch die Frage, welche Rolle ›Cuonrad‹ in seiner eigenen Erzählung zukommt. Aufgrund der Allegorizität des Textes stellt sich diese Frage mit besonderem Nachdruck, denn die Kunst, die das Ich in ihrer zerschlissenen Erscheinung erblickt, ist ja (auch) seine Kunst und die *Wildeckeit*, die es in medias res führt, ist Merkmal auch seiner eigenen dichterischen Sprache. Der beobachtende ›Cuonrad‹ ist Schöpfer und Geschöpf des Textes. So, wie der narrativ gemachte Sinn die Voraussetzung einer Erfahrung ist, die dann ihrerseits wieder zu Narration werden kann, konstituiert sich auch der Erzähler im Rahmen des allegorischen Geschehens als ein mutmaßlich allegorisches Element. Erzählen in der ersten Person heißt also nicht notwendigerweise Ich-Erzählen oder Erzählen von sich selbst, vielmehr weist der Erzähler ›Cuonrad‹ in der ›Klage‹ eher dem Gültigen, das er behauptet, mit der eigenen Person ein adäquates Subjekt zu. Seine Aussagen sind nicht »fiktional [...], indem er nämlich von den allegorischen Figuren beauftragt wird, das Urteil des Gerichtshofs den Menschen zu überbringen« (Brandt 2000, S. 59), sondern erheben einen Geltungsanspruch, den sie argumentativ untermauern. In ihrem Zentrum steht nicht das Ich, das eine besondere Erfahrung macht, sondern ein Sachverhalt – hier die Tatsache, dass man *die rehte kunst [...] minnen* solle (Str. 30, 4), und dieser wird die Form einer Erfahrung verliehen. Das Ich ist Träger dieser Erfahrung in der Weise, wie es ›Cuonrad‹ hier geschieht. Er macht die Erfahrung, dass die wirkliche Kunst Wertschätzung verdient, indem er zum Zeugen der Auseinandersetzung der Aspekte wird, die für diesen Diskurs maßgeblich sind. Eine Beteiligung am oder eine Individualisierung des Szenarios ist dafür nicht erforderlich, ganz im Gegenteil. Der Erzähler, der von seinen Erfahrungen erzählt, wird durch diese als Erzähler beglaubigt und beglaubigt durch seine Autorität als Erzähler seine Erfahrungen als wahre. Zwar sind diese exemplarisch, aber der, der sie gemacht hat und nun in

Sprache umsetzt, ist ein Dichter und nur als solcher kann er sie machen. Auch hier bestätigt sich wieder, dass es, wie Lienert formuliert, nur narrativ gemachten Sinn gibt. Das Erzählen in der ersten Person, also von den eigenen Erfahrungen, unterstreicht den exklusiven Status dessen, der eine allgemeingültige Erfahrung macht – denn das dürfte die Kunst sein, um die es hier geht: Von einer Erfahrung zu erzählen, die nicht partikular, also beliebig ist, sondern exemplarisch und universell. Die literarische Meisterschaft, die Konrad immer wieder beansprucht und preist, manifestiert sich im Vermögen, das Gültige zu kennen, zu benennen und ihm eine adäquate sprachliche Gestalt zu verleihen. Die *Wildeckeit*, die ihn der Geschehnisse angesichtig macht, welche er berichtet, ist nicht nur narrativ gemachter Sinn, sondern auch das Vermögen, diesen Sinn zwar als Ich und als Autor, aber dennoch stellvertretend für jeden Rezipienten zu erzeugen. Vielleicht muss nämlich auch aus dieser Richtung her, also vom besonderen Status des Protagonisten dieser Geschichte ausgehend, die Allegorizität der Figuren verstanden werden: Sie sind nicht nur der Ornat *wilder* – im Sinne von außerordentlicher, erlesener – dichterischer Rede. Die ›Klage der Kunst‹ schildert ein Geschehen, in dessen Rahmen das Ich zwar als Dichter, aber gerade deshalb als exemplarisch, nicht partikular, agiert. Seine Interaktionspartner können entsprechend keine Individuen sein. Wohl genau aus diesem Grund trifft kaum je ein mittelalterlicher Erzähler, der sich als ein Ich durch seinen Text bewegt, auf Figuren, die Eigennamen besitzen. Entweder sind diese namenlose Statusfigurationen wie ›ein Ritter‹ und ›eine Dame‹ – wie im ›Frauenbuch‹ Ulrichs von Liechtenstein oder in den späteren Minnereden und in den Streitgedichten von Guillaume de Machaut, Christine de Pizan und Alain Chartiers – oder es sind Personifikationen. Aber es sind nur ausnahmsweise (wie in der ›Minneburg‹) Figuren mit Eigennamen. Denn der allegorische Raum ist ein Bedeutungs-, ein Erfahrungs- und ein Wissensraum, aber kein fiktionaler Raum.²⁷ Es scheint also die Verallgemeinerbarkeit und Übertragbarkeit dessen zu sein, was das Dichter-Ich erlebt hat, was sein Erlebnis zu einem allegorischen macht.

Allegorisch hieße in diesem Fall dann ›universell gültig‹. Deswegen kann man zwar mit Hülk behaupten, dass »die Textergreifung des Subjekts zunächst, im 13. Jahrhundert, einherging mit der allegorischen Dichtung« (Hülk 1999, S. 13). Aber das Subjekt ergreift den Text in diesem Sinne nicht, um sich selbst mitzuteilen, sondern um Allgemeingültiges zu entfalten. Deswegen findet sich die Erzählform der ersten Person, bevor sie in den eindeutig fiktionalen Gattungen auftaucht, in der Dialogliteratur, in geistlichen oder weltlichen Traum- oder Visionsallegorien – also im weitesten Sinne innerhalb der Wissensliteratur, nicht aber im Artus- oder Âventiureroman, der von den Erfahrungen individueller (im Sinne von partikularen) Figuren mit Eigennamen erzählt. Das Ich ist demgegenüber – und das bereits in der ›Klage der Kunst‹ – eine erzählerische Position, die die Behauptung eigener Erfahrung mit der Verallgemeinerbarkeit des Wissens, das durch die Erfahrung gewonnen wurde, verknüpft.

Anmerkungen

- 1 Für Kritik und Anregung, insbesondere im Zusammenhang mit der Sangspruchdichtung, bin ich Stephanie Seidl zu großem Dank verpflichtet.
- 2 Dass das jetzt erschienene Handbuch Sangspruch/Spruchdichtung im Rahmen seines Kapitels ›IV Gattungsinterferenzen und literarische Kontexte‹ keinen Bezug zur ›Klage der Kunst‹ herstellt, auch nicht im Abschnitt ›8 Rhetorische Verfahren und hermeneutische Muster‹, wo sich Gert Hübner u.a. mit Begriffspersonifikationen auseinandersetzt, ist bedauerlich.
- 3 »Pseudo-Erzählung würde ich das aus zwei Gründen nennen wollen: weil nicht die Erzählung primär ist, sondern der spruchdichterliche Appell an soziale Tugenden; und weil das Erzählte keinerlei Konkretheit hat, keinerlei idiosynkratische Züge. Weder das Erzähler-Ich noch die agierenden Tugendfiguren besitzen irgendetwas Individuelles.« Glauch 2010, S. 159.
- 4 Auch Linden spricht von der »Neigung des Sangspruchs zur Diskursivität« (Linden 2019, S. 135).
- 5 »Für die Sangspruchdichter war die Großzügigkeit, ja Verschwendungssucht der Herren von existentieller Bedeutung. Ihr Lob der *milte* ist deshalb nie uneigennützig [...]. Entsprechend dicht, vor allem in der zweiten Hälfte des 13. Jahr-

hunderts, ist die Zahl der Belege« (Klein 2019, S. 233). »Beinahe noch höher ist die Zahl der Lehren *ex negativo*, die Scheltsprüche auf knausrige und habgierige Herren bzw. die Kritik an Habgier und Geiz, die bekanntlich zu den Hauptsünden zählen« (Klein 2019, S. 234).

- 6 Umgekehrt darf aber auch die Grenze zwischen dem Sangspruch und den epischen Gattungen nicht zu scharf gezogen werden. Miedema betont mit Tervooren und Stackmann den Charakter der Sangspruchdichtung als ›konstaterende Poesie‹, durch den der Sangspruch ›in die Nähe der didaktischen Kurzerzählungen wie Bispel oder Fabeln‹ gerate (Miedema 2003, S. 196).
- 7 Krause schreibt über sie: ›Im Allgemeinen treten die Sangspruchdichter in zwei Rollen auf: in der des Weisheitslehrers oder der des Fahrenden. Meist bevorzugen sie die Rolle eines Lehrenden. [...] Indem sie sich dabei – neben *meister, sänger, singer* und *tihter* – als *râtgeber* und *lêrer* bezeichnen, beanspruchen sie einen hohen moralischen Stellenwert in der Gesellschaft. Fester Bestandteil ihrer Herrenlehre ist die Ermahnung zur *milte* [...]« (Krause 2005, S. 67). Vgl. in diesem Sinne jetzt auch Lauer 2019, S. 108.
- 8 »Die Sprüche, die durch abstraktes Lob einer Tugend oder durch abstrakte Lasterkritik belehren wollen, machen indes nur einen kleinen Teil aus; die große Mehrheit will jemanden mit einer bestimmten Intention ansprechen [...]. [...] Es geht darum, die Adressaten durch Rat, Mahnung, Appell oder Warnung zu Erwerb oder Wahrung der empfohlenen Tugenden anzuhalten und von den perhorreszierten Untugenden abzuschrecken, durch Klage zu rechtem Lebenswandel zu bewegen, durch die Androhung von Schande oder Hölle Strafe einzuschüchtern und die Tugendhaften durch Lob zu noch mehr Tugendhaftigkeit, Streben nach Ansehen in der Welt und Verdienstlichkeit vor Gott anzuspornen« (Klein 2019, S. 226).
- 9 Ediert auch in Schröder 1926 (32,181–195. (S. 61f.) und bei Krause 2005, S. 248.
- 10 Auch Brandt betont die Zurückhaltung Konrads im Text, deutet sie aber anders: »Bemerkenswert scheint mir aber zu sein, daß Konrad die Evozierung solcher [ökonomischer, K.P.] Interessen ab und an bewußt vermeidet, damit also wieder zumindest die Vorstellbarkeit einer eigenen Gesetzen gehorchenden Kunst demonstriert: In der *Klage der Kunst* tritt der Dichter völlig zurück, wird überhaupt nicht als von dem Problem falscher *milte* Betroffener dargestellt, sondern fungiert als neutraler Berichterstatter« (Brandt 2000, S. 57).
- 11 Deshalb fungiert der Dichter hier meiner Auffassung nach auch weniger als »Mittler zwischen den Menschen und der transzendenten Welt der Allegorie«

- (Brandt 2000, S. 63), insofern die Pointe des Textes ja u.a. darin besteht, dass Konrad ihn als Dichter verfasst hat, er also künstlerische Selbstbeglaubigung ist.
- 12 Stephanie Seidl ergänzt diese Überlegung um die bedenkenswerte These, dass sich der Autor Konrad aus diesem Grund auch kaum als Beispiel innerhalb der altgermanistischen Diskussion um transgenerische Übergangseffekte eignet, denn »[z]u deren Bestimmung braucht es doch zuallererst eine klare Grenze zwischen Epik und Lyrik, kein dezidiertes ›Dazwischen‹. Nur dann lassen sich Hybridisierungsphänomene – als Resultate einer Grenzüberschreitung – methodisch schlüssig beschreiben.« (Seidl 2021, S. 28f.).
- 13 Vgl. zu dieser Gattung jetzt auch die Anthologie: Jörg O. Fichte [u.a.] (Hrsg.): Das Streitgedicht im Mittelalter. Stuttgart 2019 (Relectiones 6) mit dem einleitenden Beitrag ›Das Streitgedicht im Mittelalter‹ von Jörg O. Fichte auf den Seite XI–XXV.
- 14 Von einer Allegorie soll im Folgenden im Gegensatz zu einer Personifikation immer dann die Rede sein, wenn eine tatsächlich allegorische Codierung vorliegt, wie eben bei der *Philosophia* in der ›*Consolatio*‹, die eine spezifische Erscheinung, eine bestimmte Gestalt hat und Attribute, die sie charakterisieren. Demgegenüber ist die unanschauliche Frau *Wildeckeit*, die in nichts weiter besteht als ihrem Namen, »ein flüchtiges Literaturgespenst, unteilhaftig der Leibhaftigkeit« (Monecke 1968, S. 29), eine reine Personifikation: »Bei Personifikationen [...] ist die Wegstrecke der Übertragung vom Konkreten zum Abstrakten extrem kurz, und diese Übertragung ist keine Entschlüsselung, sondern ein Automatismus« (Glauch 2018, S. 87).
- 15 Köhler (2013) nennt auf S. 20 seiner Edition des ›*Planctus*‹ 133 Handschriften des Textes.
- 16 Die literarische Tradition der Klage der Natur, auf die Konrad zurückgegriffen haben könnte, ist sogar noch älter und lässt sich »über Bernardus Silvestris und Claudian bis zu Lukrez« zurückverfolgen (Modersohn 2003, S. 86).
- 17 Vgl. hierzu Christoph Huber: Die Aufnahme und Verarbeitung des Alanus ab Insulis in mittelhochdeutschen Dichtungen. Untersuchungen zu Thomasin von Zerclaere, Gottfried von Straßburg, Frauenlob, Heinrich von Neustadt, Heinrich von St. Gallen, Heinrich von Mügeln und Johannes von Tepl, Zürich/München 1988 (MTU 89).
- 18 Als ein »Gattungsexperiment« (S. 13) bezeichnet es denn auch Holger Runow, der im Sammelband *Sangspruch/Spruchsang ›Sangspruchdichtung als Gattung‹* untersucht.

- 19 Allerdings gibt es auch Minnereden, die nicht narrativ und solche, die nicht in der ersten Person abgefasst sind. Zu Fragen der Binnensystematisierung der Gattung vgl. u.a. die Einleitung ins Minnereden-Handbuch und Hans-Joachim Ziegeler: *Erzählen im Spätmittelalter. Mären im Kontext von Minnereden, Bispeln und Romanen*, München 1985 (MTU 87); Wolfgang Achnitz: Was ist keine Minnerede? Versuch einer Gattungsdefinition durch Exklusion, in: Dorobanțu, Iulia-Emilia/Klingner, Jacob/Lieb, Ludger (Hrsg.): *Zwischen Anthropologie und Philologie: Beiträge zur Zukunft der Minneredenforschung*, Heidelberg 2014, S. 31–52.
- 20 Nur am Rande sei darauf hingewiesen, dass diese narrative Rahmung sich komplementär zur Narrativität der ›Goldenen Schmiede‹ verhält. Diese ist zwar nicht narrativ gerahmt, sondern hat die Form einer Rede, beziehungsweise eines Gebetes, schließt aber minimale Narrative in sich ein, die oftmals auf Ereignisse der Heilsgeschichte verweisen wie dieses: *do lucifer der hellewurm / uns den aphel ezzen sach, / davon ze sterben uns geschach, / do quam uns din geburt ze staten, / und warf uns an der wünne schaten, / uz bitterlicher noete warm.* (›Goldene Schmiede‹, V. 166–171).
- 21 »[...] *daz was von Ouwe Hartman, / der ouch dirre klage began / durch sus verswigen ungemach. / sîn lip zuo sînem herzen sprâch [...]*.« Das Klagebüchlein Hartmanns von Aue und das Zweite Büchlein, hrsg. von Ludwig Wolff, München 1972, V. 29–32.
- 22 Blank schreibt, dass »diese neue Form [die Personifikationsallegorie] als selbständiges Gedicht jedoch zum ersten Mal bei Konrad begegnet [...]« (Blank 1970, S. 69).
- 23 Alle im Folgenden aufgeführten Nummern entstammen dem 2. Teil des Minnereden-Handbuchs.
- 24 Deshalb ist es auch bezeichnend, dass der Begriff im Kapitel ›Kunst‹, in dem sich Manuel Braun mit der ›Bedeutung des Themas ›Kunst‹ für den Sangspruch‹ auseinandersetzt (S. 260), nicht vorkommt. Mag also *wildekeit* auch sowohl ein Erzählprinzip wie ein poetisches Prinzip der Lyrik sein, so scheinen doch die Sangspruchdichter, die sich ihrem Publikum wohl eher als Lehrer und Ratgeber präsentieren, ihrer Kunst nicht den Duktus des *wilden* verleihen zu wollen.
- 25 Auch die drei neuesten Forschungsbeiträge von Friedrich, Müller und Lienert besprechen *Wildekeit* bei Konrad überwiegend am Beispiel seines ›Trojanerkrieges‹. Vgl.: Udo Friedrich: *Wilde Aventure. Beobachtungen zur Organisation und Desorganisation des Erzählens in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹*, in: *Wolfram-Studien XXV* (2018), S. 281–295; Jan-Dirk Müller: *Häutungen und*

neue Kleider. Zum ›wilden‹ Subtext der Medea-Episode in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Wolfram-Studien XXV (2018), S. 297–322; Elisabeth Lienert: *wildekeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg, in: Wolfram-Studien XXV (2018), S. 323–341.

- 26 Linden schreibt mit Bezug auf Gert Hübner: Lobblumen. Zur Genese und Funktion der ›geblühten Rede‹, Tübingen 2000, S. 7–32, »Die *wilde* Rede ist die gesuchte, eben nicht naheliegende Formulierung, die ihren Rezipienten überrascht und in der früheren Forschung auch mit dem Terminus *bliëmen* belegt wurde. Der *wilde* Stil beschreibt eine literarische Technik, die das Dargestellte einer aufwendigen sprachlichen Durchformung unterzieht und diese Artifizialität als zentrale literarische Qualität durchaus auch ausstellt. Der *wilde* Stil entfaltet seine Wirkung daher vor allem im Wettstreit der Künstler in der Suche nach der auserlesensten und ausgefeiltesten Formulierung« (Linden 2019a, S. 276).
- 27 In der Forschung wird um die adäquate Bezeichnung für die Fiktionalität primär allegorischer Erzählungen gerungen. Vgl. Glauch: »Fritz Peter Knapp schlägt neben der ›funktionalen‹ und der (raren) ›autonomen‹ hierfür als dritte Spielart eine ›signifikative‹ Fiktionalität vor, ›welche Nichtseiendes zur gleichnishaften Erhellung der Wahrheit des Seins vorführt‹. [Ende Zitat Knapp, K.P.] Wenn man an Entwürfe wie Dantes ›Commedia‹ denkt, schiene mir auch die Bezeichnung ›spekulative‹ Fiktionalität geeignet. Stephen G. Nichols meint mit ›theologischer Fiktionalität‹ wohl auch dasselbe: ›a mode of representation combining wisdom mediated through imagination to convey doctrinal or dogmatic ›truth‹‹«. (Glauch 2013, S. 396). Glauch verweist auf Fritz Peter Knapp (Hrsg.): *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (II)*. Zehn neue Studien und ein Vorwort, Heidelberg 2005, S. 10 und Stephen G. Nichols: *The Enigma of Wisdom: On Narrating Origins and Ends in 13th and 14th Century France*, in: Ursula Peters/Rainer Warning (Hrsg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. Festschrift für Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München 2009, S. 451–470, hier S. 454.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Köhler, Johannes B.: Alanus ab Insulis/Alain de Lille: De planctu Naturae/Die Klage der Natur. Lateinischer Text, Übersetzung und philologisch-philosophischer Kommentar von Johannes B. Köhler, Münster 2013 (Texte und Studien zur Europäischen Geistesgeschichte. Reihe A 2).
- Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg III: Die Klage der Kunst, Leiche, Lieder und Sprüche, hrsg. von Edward Schröder, Berlin 1926.
- Die Goldene Schmiede des Konrad von Würzburg, hrsg. von Edward Schröder, Göttingen 1969.

Sekundärliteratur

- Arlt, Wulf: Konrad von Würzburg und die Musik, in: Schmid-Cadalbert, Christian (Hrsg.): Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg, Basel 1987, S. 73–82.
- Blank, Walter: Die deutsche Minneallegorie. Gestaltung und Funktion einer spätmittelalterlichen Dichtungsform, Stuttgart 1970 (Germanistische Abhandlungen 34).
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 249).
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg. Kleinere epische Werke, Berlin 2000 (Klassiker-Lektüren 2).
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg, in: Hasty, Will (Hrsg.): German literature of the High Middle Ages, Rochester, NY u. a. 2006 (The Camden House History of German Literature 3), S. 243–253.
- Braun, Manuel: Thematische Kerne: Kunst, in: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019, S. 260–284.
- Brunner, Horst: Konrad von Würzburg, in: Verfasserlexikon, 2. Aufl., Bd. 5, Sp. 272–304.
- Glauich, Sonja: Ich-Erzähler ohne Stimme. Zur Andersartigkeit mittelalterlichen Erzählens zwischen Narratologie und Mediengeschichte, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias (Hrsg.): Historische Narratologie – Mediävistische Perspektiven, Berlin/New York 2010 (Trends in Medieval Philology 19), S. 149–185.
- Glauich, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter, in: Köppe, Tilmann/Klauk, Tobias (Hrsg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/New York 2013 (Revisionen 4), S. 385–418.

- Glauch, Sonja/Philipowski, Katharina: Vorarbeiten zur Literaturgeschichte und Systematik vormodernen Ich-Erzählens, in: Dies. (Hrsg.): Von sich selbst erzählen. Historische Dimensionen des Ich-Erzählens, Heidelberg 2017 (Studien zur historischen Poetik 26), S. 1–61.
- Glauch, Sonja: Grenzüberschreitender Verkehr oder uneigentliche Rede? Allegorische Assistenzfiguren des Erzählers und ihr diegetischer Standort, in: BME 1 (2018), S. 87–107 ([online](#)).
- Händl, Claudia: Rollen und pragmatische Einbindung: Analysen zur Wandlung des Minnesangs nach Walther von der Vogelweide, Göppingen 1987 (GAG 467).
- Hübner, Gert: Autorenprofile: Konrad von Würzburg, in: Klein, Dorothea/Haustein, Jens/Brunner, Horst (Hrsg.): Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019, S. 392–399.
- Hülk, Walburga: Schrift-Spuren von Subjektivität. Lektüren literarischer Texte des französischen Mittelalters, Tübingen 1999 (Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie 297).
- Klein, Dorothea/Haustein, Jens/Brunner, Horst (Hrsg.): Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019.
- Klein, Dorothea: Thematische Kerne: Ethik und Pragmatik für den Adel, in: Klein, Dorothea/Haustein, Jens/Brunner, Horst (Hrsg.): Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019, S. 224–239.
- Klingner, Jacob/Lieb, Ludger (Hrsg.): Handbuch Minnereden. Mit Beiträgen von Iulia-Emilia Dorobanțu, Stefan Matter, Martin Muschick, Melitta Rheinheimer und Clara Strijbosch. 2 Bde, Berlin/Boston 2013.
- Knapp, Fritz Peter: Allegorie, in: Claassens, Geert H. M./Knapp, Fritz Peter/Pérennec, René (Hrsg.): Germania Litteraria Mediaevalis Francigena. Handbuch der deutschen und niederländischen mittelalterlichen literarischen Sprache, Formen, Motive, Stoffe und Werke französischer Herkunft (1100–1300). Bd. 1: Die Rezeption lateinischer Wissenschaft, Spiritualität, Bildung und Dichtung aus Frankreich. Hrsg. v. Knapp, Fritz Peter, Berlin/Boston 2014, S. 281–305.
- Krause, Berenike: Die *milte*-Thematik in der mittelhochdeutschen Sangspruchdichtung. Darstellungsweisen und Argumentationsstrategien, Frankfurt a. M. 2005 (Kultur, Wissenschaft, Literatur 9).
- Lauer, Claudia: Pragmatische und mediale Kontexte: Inszenierung und Reflexion des Rollen-Ichs, in: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019, S.106–118.
- Lauffer, Esther: Das Kleid der *triuwe* und das Kleid der Dichtung. *mære erniuwen* als Verfahren stilistischer Erneuerung bei Konrad von Würzburg, in: Andersen, Elizabeth [u.a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin/Boston 2015, S. 157–175.

- Lienert, Elisabeth: *wildekeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg, in: Wolfram-Studien XXV (2018), S. 323–341.
- Linden, Sandra: Frau Kunst vor Gericht. Die Personifikation als Mittel ästhetischer Reflexion in Konrads von Würzburg *Klage der Kunst*, in: Gerok-Reiter, Annette [u.a.] (Hrsg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Heidelberg 2019a (GRM-Beiheft 88), S. 271–301.
- Linden, Sandra: Gattungsinterferenzen und literarische Kontexte: Lehrhafte Dichtung, in: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019b, S. 133–142.
- Miedema, Nine: Ein Sangspruchdichter im Dialog: Zu den Sänger- und Publikumsrollen in den Konrad von Würzburg zugeschriebenen Sangsprüchen, in: Henkel, Nikolaus/Jones, Martin H./Palmer, Nigel F. (Hrsg.): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter; Hamburger Colloquium 1999, Tübingen 2003, S. 189–212.
- Modersohn, Mechthild: *Natura* als Göttin – eine Personifikation zwischen Mythos und Aufklärung, in: Dilg, Peter (Hrsg.): Natur im Mittelalter. Konzeptionen – Erfahrungen – Wirkungen. Akten des 9. Symposiums des Mediävistenverbandes, Marburg, 14.–17. März 2001, Berlin 2003, S. 84–110.
- Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*, Stuttgart 1968 (Germanistische Abhandlungen 24).
- 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.
- Runow, Holger: Sangspruchdichtung als Gattung (statt einer Einleitung), in: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019, S. 1–19.
- Seidl, Stephanie: Wildern im eigenen Gefilde. ›Mehrwegphänomene‹ in Konrads Lyrik und Epik, in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 27–55 (online).

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Katharina Philipowski
Universität Potsdam
Institut für Germanistik
Am Neuen Palais 10
14469 Potsdam
E-Mail: philipowski@uni-potsdam.de