



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](mailto:herausgeber@erzaehlforschung.de)  
ISSN 2568-9967

*Zitiervorschlag für diesen Beitrag:*

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).

*Stephanie Seidl*

## Wildern im eigenen Gefilde

### ›Mehrwegphänomene‹ in Konrads Lyrik und Epik

*Abstract.* Der folgende Essay widmet sich transgenerischen Elementen in Konrads von Würzburg *Œuvre*: in seiner Leich- und Sangspruchdichtung, in der ›Goldenen Schmiede‹ und der ›Klage der Kunst‹, im ›Partonopier‹ und ›Trojanerkrieg‹. Er verfolgt dabei keine gattungstheoretische Perspektive, sondern konzentriert sich auf konkrete Korrespondenzen, die – auf der Ebene der Form, der Rhetorik und der Motivik – Konrads Lyrik und Epik verlinken und sein Schaffen trotz dessen stilistischer wie thematischer Vielgestaltigkeit als ein homogenes auszeichnen.

Allein aufgrund der Geschichte ihres Gegenstandes ist die Altgermanistik prädestiniert für Fragestellungen nach Gattungsinterferenzen. Dies zeigt bereits ein ganz oberflächlicher Blick in die sog. mhd. Klassik. Die drei großen ›Helden‹ der höfischen Epik um 1200 – Hartmann, Wolfram, Gottfried – sind allesamt auch als Lyriker in Erscheinung getreten, ihre jeweiligen Autoren- und Werkprofile laden also geradezu dazu ein, unter transgenerischer Perspektive untersucht zu werden. Diese Einladung hat die mediävistische Forschung gerade in jüngerer Zeit gerne angenommen – in Studien zur Narrativität der Lyrik Hartmanns (Haustein 2011), zur Lyrizität der Epik Gottfrieds (Bleumer 2008) und zu lyrisch-epischen Reziprozitäten bei Wolfram (Braun 2011). Dabei ging es ihr jeweils um gattungssystematische Abstraktionen – etwa um die Erschließung von Formen ›des‹ (Narrativ-)Reflexiven in der Lyrik oder ›des‹ (Lyrisch-)Präsentischen in der Epik –

und weniger um literarhistorische Konkretisierungen gattungsübergreifender Referenzen innerhalb eines bestimmten Autorenoeuvres. Eine solche systematische Zuspitzung verwundert auch keineswegs, sind doch mindestens zwei dieser drei klassischen Helden ›gespaltene Dichterpersönlichkeiten‹: Der lyrische Hartmann ist mit dem epischen Hartmann nur dann in Übereinstimmung zu bringen, wenn man ein relativ hohes Abstraktionsniveau ansetzt (etwa hinsichtlich narrativer Zeit- und Raumstrukturen), der epische Gottfried scheint dem lyrischen Gottfried (bei aller Lyrizität des ›Tristan‹) derart fremd zu sein, dass man ihm die in der Überlieferung doch mehrfach und jeweils eindeutig *Meister Goetfrit von Strasburg* (nach C) zugeschriebenen Liedstrophen gerne aberkannt hat (Buhr 2015, S. 1–3) – und dies nicht zuletzt wahrscheinlich deshalb, weil sie für den in der Epik so lyrischen Gottfried sprachlich wie thematisch unterkomplex erscheinen.

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 (Köbele 2012, S. 308; →Beitrag Kragl →Beitrag Meyer)? Konrad zeigt sich in seinem Werk häufig als ein ›Grenzgänger‹ (so der Titel von Haustein 2015) zwischen den Gattungen – und das ist (auf einer systematischen Ebene) ein schlechter Ausgangspunkt für Fragestellungen zu transgenerischen Übergangseffekten: Zu deren Bestimmung braucht es doch zuallererst eine klare Grenze zwischen Epik und Ly-

rik, kein dezidiertes ›Dazwischen‹. Nur dann lassen sich Hybridisierungsphänomene – als Resultate einer Grenzüberschreitung – methodisch schlüssig beschreiben.

Für die hier angestellten Überlegungen<sup>1</sup> ist diese Charakteristik des Œuvres Konrads von Würzburg jedoch mindestens unproblematisch, höchstwahrscheinlich sogar produktiv. Sie interessieren sich nämlich weniger für die theoretischen Implikationen generischer Überblendungen als vielmehr für jene ganz konkret fassbaren Korrespondenzen zwischen Konrads Lyrik und Epik, die sein Werk prägen und es in seiner spezifischen Heterogenität durchaus als ein homogenes auszeichnen: Anders als bei Hartmann und Gottfried gibt es bei Konrad nämlich gerade keine ›generische Spaltung‹, Konrad der Lyriker und Konrad der Erzähler bilden, wie der vorliegende Beitrag zeigen will, zusammen ein geschlossenes Autorprofil.

Dass es insbesondere innerhalb der sangbaren Dichtungen Konrads (etwa zwischen Sangspruchdichtung, Leichs, ›Klage der Kunst‹) Fälle sprachlicher, stilistischer und thematischer ›Mehrwegphänomene‹ gibt, ist am Rande immer wieder bemerkt worden (jüngst Runow 2019, S. 12f.). Diese kleinen Formen einer autorspezifischen Wiedergebrauchsrede (zum Terminus allgemein Strohschneider 1999) machen bei Konrad jedoch nicht vor Gattungsgrenzen halt, sondern durchziehen sein Werk im Ganzen – es gibt z.B. sich wiederholende Formulierungen und ein auffälliges Metaphernrecycling in den Sangsprüchen und im Prolog zum ›Trojanerkrieg‹. Und doch sind gerade für die breit in der Forschung rezipierten ›Highlights‹ – also: ›Goldene Schmiede‹, ›Partonopier‹- und ›Trojanerkrieg(prolog)‹ – diese (teils tatsächlich wortwörtlichen) Bezüge zwischen Lyrik und Epik noch wenig wahrgenommen worden. Im Folgenden möchte ich deshalb zuallererst anhand konkreter Beispiele eine Grundlage für die Diskussion transgenerischer Links bei Konrad von Würzburg zur Verfügung stellen – und bleibe dabei bewusst nah an den konkreten Textbefunden, ohne sie zugleich schon im Detail zu interpretieren. Ausgehen werde

ich jeweils vom lyrischen Werk Konrads (hauptsächlich von den Sangsprüchen und dem religiösen Leich), um von dort aus auf seine größeren epischen Formen zu blicken. Das soll keine werkchronologische oder gar werkteleologische Perspektive suggerieren: Die genaue Bestimmung der Abfolge der Texte Konrads ist – von der groben Zuordnung in die niederrheinische oder Basler Phase abgesehen – problematisch. Daher ist es schwer, wenn nicht gar unmöglich zu sagen, ob Konrad eine bestimmte Motivik oder eine ihm wichtige Thematik zuerst für eine Sangspruchstrophe entwickelt und er sie anschließend in einem seiner narrativen Texte auserzählt hat, oder ob er sie andersherum erst breiter narrativiert und anschließend in einer lyrischen Textform verdichtet hat. Gerade in der Spätphase seines Schaffens wird man sicher sowieso von einer Gleichzeitigkeit der Entstehung lyrischer und epischer Texte ausgehen müssen.

Für eine textnahe Bestandsaufnahme gattungsübergreifender Redeformen bei Konrad erachte ich sowohl inhaltliche Bezüge für relevant, also z.B. motivische und thematische Parallelen, als auch solche ihrer poetischen Verarbeitung. Die nun folgenden ersten Beispiele gelten – eher knapp – dem vorwiegend thematischen Wiedergebrauch, die zweite und dritte Beispielreihe dagegen zeigt detaillierter auch stilistische und rhetorische Korrelate.

Jene Gattungsvielfalt, die sich in Konrads epischem Schaffen findet, zeichnet auch seine Lyrik aus: Diese umfasst mit Minnesang, Sangspruch und Leichdichtung alle drei lyrischen Subtypen. Auch gibt es hier wie in der Epik ›Grenzgänger‹ (s.o.), in denen sich textsortenspezifische (thematische und formale) Merkmale vermischen (rekapitulierend Braun 2019a). Die Minnellyrik Konrads weist dabei noch die wenigsten Anknüpfungsmöglichkeiten zu seinen narrativen Texten auf: Thematisch bleibt sie zu sehr im Allgemeinen der Minnedidaxe, als dass sich explizite Zusammenhänge etwa mit Handlungs- oder Figurenkonzepten der Epik Konrads nachweisen ließen. Formal verweisen natürlich die sog. Reimkunststücke auf den Sprachartisten Konrad, wie er sich z.B. auch in der ›Goldenen Schmiede‹

zeigt – allerdings kommt man mit dieser Feststellung auch nicht weiter als zur Aussage, dass Konrad sicherlich ein Faible und ein Geschick für die sog. geblünte Rede hatte (und dafür braucht es, um ehrlich zu sein, keine transgenerische Perspektive auf sein Werk, sondern lediglich Frauenlobs Totenklage [Burkard 2012, S. 44–48]).

Deutlich konkretere Einblicke in Konrads Praxis des dichterischen Wiedergebrauchs ermöglichen dagegen seine Spruch- und Leichdichtung. Innerhalb der Letzteren bedient er mit je einer religiösen und einer weltlichen Variante beide traditionellen thematischen Typen, auch formal zeigt Konrad sich versikkelversiert und realisiert sowohl die sequentielle Bauform (C KonrW 1 – Siglen und Zitate aus dem lyrischen Werk Konrads hier und im Folgenden nach LDM [online]) als auch diejenige des Estampietyps (C KonrW 2). Konrads Sangspruchdichtung dagegen wirkt in sich (ab-)geschlossener, formal durch die Dominanz stollig gebauter Tonformen (Brunner 2013), inhaltlich durch die Reduktion der für die Spruchdichtung üblichen thematischen Vielfalt auf drei Schwerpunkte, die sicherlich nicht zuletzt aus der Situation als Auftragsdichter resultieren: erstens und überwiegend Moraldidaxe – insbesondere in der Forderung nach Freigebigkeit und sozialem Ehrverhalten –, zweitens (zahlenmäßig deutlich geringer vertreten) Reflexionen zum Status und Wert des Dichtens und des Dichters und drittens – ebenfalls quantitativ nicht repräsentativ, jedoch am breitesten überliefert (weil besonders relevant und zugleich situationsabstrakt?) – Diskursivierungen religiöser Dogmen und Lehren (etwa Inkarnation, Trinität, Transsubstantiation).

### **Vor allem aber *milte*: Konrads gattungsübergreifende Moraldidaxe**

Zum ersten Themenkomplex, der Didaxe. Der Codex Manesse überliefert für Konrad von Würzburg 50 Sangspruchstrophen in acht Tönen (einer davon [C KonrW 93] wird aber eine Fehlzuschreibung sein, die Strophe gehört

zu Friedrich von Sonnenburg). Dreiviertel dieser Strophen sind Tugendlehren, die allermeisten der Sangspruchtöne Konrads beschäftigen sich sogar exklusiv mit dieser Thematik – lediglich der Hofton, der die größte Anzahl an Einzelstrophen aufweist, widmet sich auch anderen thematischen Feldern (Braun 2019a). Aus dem weiten Feld allgemeiner und standesspezifischer Tugendlehre, die die Sangspruchdichtung diskursiviert (Klein 2019), greift Konrad vor allem die *milte* heraus. Dies verwundert auch nicht, ist er als professioneller Dichter doch auf die Freigebigkeit seiner Auftraggeber angewiesen (Hübner 2019, S. 39–398). Aus dieser alltagspraktischen Relevanz erklärt sich auch der Befund, dass Konrad die Heischethematik (mit der Bitte um materielle Zuwendung und dem Lob der *milte*) in seinem Werk immer wieder und quer durch alle Gattungen hindurch zur Sprache bringt – traditionell mit der Lyrik, v.a. der Sangspruchdichtung verbunden, findet sich das *milte*-Thema bei ihm deshalb auch in den epischen Werken, etwa im Rahmen der Gönnernennung des ›Partonopier‹-Prologs oder, beinahe sentenzhaft, im ›Trojanerkrieg‹ (vgl. V. 18536f., 18544f.). Im Zentrum steht die (falsch agierende) *milte* außerdem natürlich in der allegorischen Erzählung ›Klage der Kunst‹, die auch formal durch ihre Strophenhaftigkeit an die Sangspruchdichtung heranrückt, sich in ihrer Sprechhaltung aber doch noch deutlich von dieser unterscheidet (→Beitrag Philipowski). In der Fokussierung des *milte*-Motivs mischt Konrad also alle gattungs- und textsortenspezifischen Register – und dies übrigens auch innerhalb der Sangspruchdichtung selbst. Hier findet sich die implizite Lobstrophe auf die Freigebigen, die Gott besonders nahe stünden (C KonrW 92), genauso wie die explizite Verspottung jener Toren, die ihre Mittel den Falschen zur Verfügung stellten (C KonrW 106), oder, lyrische Subtypen übergreifend, die Mischform von Minnesang und Sangspruch (C KonrW 52ff. und C KonrW 63ff.). Auch eine Begriffsexplikation darf nicht fehlen:

Milte zieret edeln müt  
 sam daz golt gesteine tût;  
 milte laster unde sünde stillet;

milte gülte meren kan;  
milte hōhet nidern man;  
milte wol in wibes oren hillet.  
der lüte gunst dū milte kōfet unde gotes hulde.  
wissent, daz dū miltekeit  
hoher eren spiegel treit:  
milte ist aller tugende ein ubergulde.  
(C KonrW 48)

Zugleich nutzt Konrad außerdem Mikronarrationen, um von Sinn und Zweck der *milte* (und teils auch anderer Tugenden) zu erzählen. Die dabei zum Einsatz kommenden Erzählkerne entstammen der Naturlehre bzw. der Tierallegorese (z.B. C KonrW 70, C KonrW 116) oder der Exempeltradition (etwa C KonrW 51); häufig greifen sie auch Fabelsujets auf (dazu Steinke 2017) oder haben *bîspel*-Charakter, wie die folgende Strophe, die sich, mit ihrer narrativen Rahmung und der eingeleiteten Rede der Figuren, durchaus weniger als Sangspruchstrophe denn als epische Kleinform verstehen ließe:

Einen kargen wilent des bevilte, daz ein man sich milte  
unde eren underwant.  
des kerte er ze walde zeinem schacher balde.  
den bat er, daz er den milten slūge.  
do sprach er, solt er den man verhowen, so wolt er beschōwen  
sinen lon zehant.  
des bot der unholdē drū pfunt im ze solde,  
wand er fūnfe in sinem sekel trūge.  
do sprach der schacher: ›so morde ich durh fūnfe lieber argen schalc,  
danne ich umbe drū den milten sere. din blūt ich verrere,  
wan ich dinen balc  
hie ze tode snide.‹ swer den fromen nide,  
dem geschehe alsam – das ist gefūge.  
(C KonrW 90)

Konrad integriert in seine sangbare Dichtung somit epische Redeformen – verdichtete Erzählkerne, Mikronarrationen –, um die für ihn relevanten Tugendlehren zu vermitteln. Andererseits übernimmt er Charakteristika



lyrischen Sprechens – thematische Reduktionen, strophische Bindungen – in seine epischen Texte, wenn er dort moraldidaktische Schwerpunkte setzt. Das prominenteste Beispiel dafür ist – neben der schon erwähnten ›Klage der Kunst‹ – sicherlich der Prolog zu seinem Freundschaftsroman, dem ›Engelhard‹. Thematisch sentenzhaft und formal strophisch betont Konrad dort den Wert freundschaftlicher *triuwe*. Bereits die erste Strophe des Prologs ist in der Kombination von auf die *triuwe* bezogener Kleidermetaphorik und binnengereimter strophischer Form der Sangspruchdichtung Konrads (vgl. C KonrW 107) nah verwandt (→Beitrag Kraß, →Beitrag Nowakowski):

Ein mære wære guot gelesen,  
das Triuwe niuwe möhte wesen.  
ir liechten kleider leider blint  
durch valschen orden worden sint.  
ûz wünneclicher wæte,  
die si vor zîten hæte,  
gezogen ist diu stæte  
durch valscher liute ræte.  
(›Engelhard‹, V. 1-8)

### **Fledermäuse und Sirenen. Poetologisches Bilder-Recycling im Diesseits der Gattungen**

In der Sangspruchdichtung gehen Pragmatik und Poetologie häufig Hand in Hand: (Selbst-)Aussagen über den Wert des Dichtens fallen mit solchen über die (auch und v.a. finanzielle) Wertschätzung des Dichters seitens der Gönner zusammen und führen dabei nicht selten zu Kollegenschelte (Braun 2019b, S. 260). Diese Feststellung gilt auch für die Spruchdichtung Konrads – und sie zeigt sich besonders konkret in all jenen seiner Strophen, die Heischethematik und künstlerische Qualitätssicherungsansprüche verbinden. Exemplarisch geschieht dies in der folgenden Hofton-Strophe:

Ir edelen tumben, wes lant ir ùch gerne toren triegen,  
die mit ir valsche rilich güt ùch kunnen abe erliegen?  
sinnelose g i e g e n hant in ir herzen die vernunst,  
daz si den künsterichen stelnt ir rede unde ir gedōne.  
dar umbe si vil dike enpfahent hoher gabe löne.  
der tievel in gehōne, der uf si kere sine gunst!  
wer ich edel, ich tete ungerne eime iegelichen toren lieb,  
der die meister als ein dieb ir künste wolte rōben:  
ein herre mōhte wol erkennen blūmen under schōben.  
owe, daz ich ir manigen sihe an witzten also tōben,  
daz er wil gelōben, daz eigen si verstolnū kunst!  
(C KonrW 106)

Weniger explizit, für Konrads Autorprofil jedoch nicht weniger aussagekräftig ist die bildsprachliche Verknüpfung von *milte*- und Kunstdiskurs, die bei ihm wiederum gattungsübergreifend angelegt ist. Eine Strophe im Aspiston etwa konkretisiert die Diskrepanz von Schein und Sein anhand eines nachhaltig wirkenden Bildes: Jener reiche Geizhals, der sich gesellschaftliche Anerkennung durch ein prunkvolles Äußeres zu sichern suche, verhalte sich ähnlich ›blind‹ wie die Fledermaus, die glimmendes Holz für eine Lichtquelle halte:

Der karge riche vert von hus  
in purpur unde in bysse.  
des wenet er, daz er niht misse  
glanzer werdekeit  
dur sin liehteberndes kleit.  
son hilfet wat für laster niht.  
er buwet als ein **fledermus**  
der schanden **vinsternisse**,  
**dū nahtes flūget** vil gewisse  
da man hat geleit  
ein **fūlen** ronon breit,  
den si für **lichten glanz** ersiht.  
so nimt dū tumbē  
krumbē trūwe für **waren schin**.  
ir geliche mac wol sin  
der karge tugende blōsse,

der wenet, daz ich im genosse  
lop schone unde fin.  
nein, er hat alsam ein swin  
ze **trüber** schanden pfuole pfliht.  
(C KonrW 72)

Dieser Vergleich mit der Fledermaus, die falschen Schein von echtem Glanz nicht zu unterscheiden wisse, findet sich, wiederum im Kontext der Moral-didaxe, in einer weiteren Sangspruchstrophe (C KonrW 67, V. 6-9), dann aber auch im Prolog des ›Trojanerkriegs‹ im Rahmen der dort stattfindenden Kunstdiskussion.<sup>2</sup> Wahre Dichtkunst, so argumentiert Konrad, laufe Gefahr, beim mittlerweile literarisch ungebildeten Publikum nicht die ihr zustehende Wertschätzung zu erfahren. Diese werde stattdessen den Möchtegern-Dichtern zuteil:

die wilden junges muotes  
an der bescheidenheite sint  
sô toup und alsô rehte blint,  
daz guotiu rede und edel sanc  
si dunket leider alze kranc  
swie si doch sîn ein künstic hort.  
diu swachen schemelichen wort  
von künstelôsen tôren  
baz hellent in ir ôren,  
dann edele sprûche tugentsam.  
ir muot der ist getiht gram,  
daz prûeve ich unde kiuse:  
si tuont der **fledermiuse**  
gelîch, **diu nahtes fliuget**,  
daz si der **glanz** betriuget  
an einem **fûlen spâne**,  
daz si lebt in dem wâne,  
daz von dem holze fiuchte  
ein **wârez licht** dâ **liuhte**  
und ein gar endelicher **schîn**.  
sus kann ze hove manger sîn  
sô **vinster** an dem muote  
und an wîslicher huote

sô gar unmâzen tunkel,  
daz ein **licht** karfunkel  
ein **fûler** und ein böeser funt  
in sines **trüeben** herzen grunt  
vür edele sprüche schînet.  
(V. 143-170)

Bis in das verwendete Wortmaterial der Hell-/Dunkelmetaphorik hinein ist das Vergleichsbild des Prologs deckungsgleich zu demjenigen der Sangspruchstrophe. Der Referenzrahmen ist im ›Trojanerkrieg‹ auf den ersten Blick enger gesteckt, handelt es sich hier doch nicht um Moraldidaxe im Allgemeinen, sondern um eine Form der Publikumsschelte im Besonderen. Gleichwohl ließe sich der umfassende Tadel der Spruchstrophe sehr wohl auf die im ›Trojanerkrieg‹ kritisierten unwissenden Höflinge (vgl. V. 143f.) übertragen – und der Wiedergebrauch des Fledermaus-Vergleichs, der zwischen Lyrik und Epik, zwischen Sangspruchdichtung und Antikenroman hin und her flattert, leistet an dieser Stelle des Prologs genau dies.

Der Fledermaus aber trotz die Nachtigall – so lässt sich (mit dem nötigen Unernst) Konrads Metaphorik im Prolog zum ›Trojanerkrieg‹, aber auch zu ›Partonopier und Meliur‹ auf den Punkt bringen. Der mangelnden Wertschätzung durch das Publikum nämlich stellt er sein eigenes Kunstverständnis entgegen, dessen Tendenzen zur Autonomisierung die Forschung immer wieder freudig erregt haben. Im (insgesamt traditionellen) Bild der Nachtigall verdichtet sich dieses Kunstverständnis – weil ihrem Gesang (*dôn, sanc*) allein dadurch ein exklusiver Status gegenüber demjenigen unfähiger Blender (den *lerchen*) zukomme, dass sie zu ihrem eigenen Nutzen und Gewinn singe und somit von der Wertschätzung eines Publikums unabhängig sei (Kellner 2009, S. 145–149):

›Trojanerkrieg‹

swer sich ûf tihten pînet,  
der kann sich selben tœren:  
man will ungerne hoeren

›Partonopier und Meliur‹

getihtes lop muoz abe gân,  
wan ez ist sô gemeine,  
daz man dar ûf sô kleine

wol sprechen unde singen.  
unfuoge diu kann dringen  
vür aller zühte mâze.  
dar umb ich doch nicht lâze  
mîn sprechen und mîn singen abe.  
swie cleine ich drumbe lónes habe  
von alten und von jungen,  
doch mac ich mîner zungen  
ir ambet niht verbieten.

[...]

ich tæte alsam diu **nahtegal**,  
diu mit ir sanges **dône**  
ir selben dicke schône  
die langen stunde kürzet.

[...]

ob si dâ nieman høeret,  
daz ist ir alsô mære,  
als ob ieman dâ wære,  
der si vernemen künde wol.

(V. 170–205)

wil ahten ûf der erden.  
der **lerchen** sanc unwerden  
muoz von den schulden alle frist,  
daz alsô vil der **lerchen** ist,  
die die werlt **bedœnent**.

(V. 74–81)

[...]

ein meister sol niht lâzen doch  
dar umbe sprechen unde sanc.  
swie lützel man im wizze danc  
sîner meisterlichen kunst,  
sô kêre doch herz und vernunst  
ûf edele dœne und edeliu wort.

(V. 106–111)

[...]

in holze und in geriuten  
diu **nahtegale** singet,  
ir **sanc** vil ofte erklinget,  
dâ nieman høeret sînen klanc;  
si lât dar umbe niht ir **sanc**

(V. 122–126)

In beiden Prologen ist die Nachtigall als metaphorische Repräsentantin der ›wahren‹ Dichtkunst somit eindeutig positiv konnotiert – in der Sangspruchdichtung dagegen läßt Konrad sie mit ironischem Pathos auf. Auch hier steht die Nachtigall für das Dichten bzw. für einen Dichter – den Meißner nämlich. Ernst zu nehmen als solcher sei dieser allerdings gerade nicht:

Der Missener hat **sanges** hort in sines herzen schrine,  
sin **don** ob allen rêsen **dônen** vert in eren schine;  
da mit er bi Rine die singer leit in sin getwanc.  
in fürten übers lebermer der wilden grifen zwene,  
da lerte in under wegen **dône** singen ein syrene –  
lebte noch Elene von Kriechen, si seit im ir dank  
dur sin adelliches **dônen**, daz da klinget hoh enbor.  
er get an der wirde vor smaragden unde saphiren;  
**er dônet vor uns allen sam dû nahtegal vor giren;**

wan sol ze sinem **sange** uf einem messetage viren.  
›alsus kan ich lire n‹, sprach einer, der von Eggen sang.  
(C ConrW 113)

Welch wilde Dichterbiographie für den ›Kollegen‹, um diesen zu verspotten: Des Meißners Kunst habe diesen eine Sirene *en passant* gelehrt, als er von zwei Greifen gerade über das Lebermeer hinweg getragen worden sei. Qualitativ mithalten könne (deswegen oder trotzdem?) mit ihm keiner der deutschen Dichterkollegen, fülle der Meißner mit seinen Strophen doch die großen Festzette (frei für *messetage*) und könne in seinem Erfolg nur von der derben mündlichen Heldendichtung (metonymisch erwähnt wird das Eckenlied) eingeholt werden. Hier wird das in der Epik ausschließlich positiv besetzte Bild der Nachtigall klar konterkariert und zur Diffamierung des Kontrahenten eingesetzt – allerdings nicht ohne Selbstironie bezeichnet Konrad sich und seine Dichterkollegen (*uns alle*) doch als Geier, die gesanglich selbstredend nicht mit der Nachtigall mithalten könnten.

Von Interesse ist in dieser Strophe jedoch nicht nur der (ironische, vielleicht auch intertextuelle?) Wiedergebrauch der *nahtegal*, sondern auch derjenige der Sirene. Auch sie (bzw. ihre Art) ist Stammgast in Konrads Werk, auf der Handlungsebene (wenn etwa erzählt wird, dass eine Insel von Sirenen bewohnt sei, ›Trojanerkrieg‹, V. 49098f.), aber – und das ist hier von größerer Relevanz – auch auf der Ebene der Bildsprachlichkeit. In der geistlichen Dichtung Konrads steht die Sirene, die mit ihrem betörenden Gesang den Untergang der Schiffsleute verantwortete, für die Sündhaftigkeit der Menschen:

Ich zel dich zû dem swanen blank,  
der an sim ende singet sank.  
din schrei verdranc **syrenen klanc**,  
der **donez vanc** ze grunde zoch der sünden kiel.  
(C KonrW 1, V. 129–132)

Der Gesang des Schwans – Symbol für Christus – übertönt, so der religiöse Leich, das Sirenengeschrei – die göttliche Erlösungstat rettet die Menschheit aus dem Abgrund des Todes. Konrad zeigt dies nicht nur bildsprachlich, sondern auch formal durch den (Binnen-)Reimbezug von *verdranc* – *klanc* – *vanc*. In der ›Goldenen Schmiede‹ ist die Argumentation weitgehend identisch, allerdings auf Maria als heilsgeschichtliche Erlösungsfigur bezogen:

swaz **diu Syrène trügesam**  
versenken wil der schiffe  
**mit süezer dœne griffe,**  
diu leitest, vrowe, dû ze stade;  
(›Goldene Schmiede‹, V. 148–151)

Im ›Trojanerkrieg‹ ist es die unermessliche Schönheit der Sirene, die dafür sorgt, dass sie zur Wappen- und Helmzier wird (vgl. V. 3738ff., 3776ff.). Von der Schönheit Helenas wird diejenige der Sirene allerdings übertroffen – ein Vergleich, der Helena durchaus ambivalent zeichnet und auf ihre Rolle im Untergang Trojas verweist:

von vleische, noch von bluote  
wart nie créatiure  
sô clâr, noch sô gehiure  
sô diu schoene **Elêne.**  
nû sich, wie diu **Syrène**  
und **ir süezes dônes grif**  
ziehe an sich vil manic schif,  
sus kan diz wunneclîche wîp  
mit ir clârheit mangel lip  
an sich ziehen unde nemen.  
(›Trojanerkrieg‹, V. 2664–2673)

In die ironische Spottstrophe auf den Meißner (C KonrW 113, siehe oben) importiert Konrad nun nicht nur die Sirene, sondern auch ihre Reimpartnerin Elene:

da lerte in under wegen dōne singen ein **syrene** –  
lebte noch **Elene** von Kriechen, si seit im ir dank  
dur sin adelliches dōnen, daz da klinget hoh enbor.

(C KonrW 113, V. 5–7)

Die Dichtkunst des Meißners wird durch dieses Bilder- und Reimrecycling subtil und zugleich wirkungsvoll delegitimiert, habe sie doch ihren Ursprung im (sündhaften) Sireneneschrei und ihre Wertschätzung in jener Figur, die (unschuldig-schuldig) zur Katastrophe des ›Trojanerkrieges‹ führt (dazu Lienert 1988/89). Der Referenzrahmen des in der Sangspruchstrophe auf den ersten Blick so zufällig wirkenden Sirenenvergleichs wird damit erst einsichtig, wenn man seinen lyrisch-epischen Wiedergebrauch im Werk Konrads berücksichtigt.

In der handschriftlichen Überlieferung befindet sich in unmittelbarer Nachbarschaft zur soeben behandelten Spruchstrophe eine weitere, die Aussagen zum literarischen bzw. künstlerischen Betrieb trifft; in sie lagert Konrad ein Argument aus, das er auch im Prolog des ›Trojanerkriegs‹ anführt (und dort breiter narrativiert). Es geht ihm dabei um die Exklusivität der Dichtkunst, die diese von allen anderen (Handwerks-)Künsten unterscheidet: Keine Ausrüstung und keine Werkzeuge seien, so läuft der bekannte Diskurs, dafür notwendig, sondern ›lediglich‹ die Begabung des Dichters durch Gott:

Vúr alle **fúge** ist edel sang getüret unde geheret,  
dar umbe, daz er sich von nihte breitet unde meret.  
ellú **kunst geleret** mac werden schone mit **vernunst**,  
wan daz nieman **gelernen** kan rede unde gedōne singen:  
dú beide müssent von in selben wahsen unde entspringen.  
us dem herzen kling en müs ir begin von **gottes gunst**.  
**ander fúge** dürfen alle **rates** unde **gezúges** wol,  
swer si triben rehte sol, der müs han das **gerúste**,  
da mit er si volende nach der lúte mütgelúste.  
son darf der sang niht helfe wan der zungen unde der brúste:  
sunder valsche akú ste get er da von vúr alle **kunst**.

(C KonrW 114)



ich sage zwivalt ère,  
die got mit sîner lère  
ûf einen tihter hât geleit.  
sîn herze sunderlichen treit  
ob allen **künsten** die **vernunst**,  
daz sîne **fuoge** und sîne **kunst**  
nâch volleclichen êren  
mac nieman in **gelêren**,  
wan **gotes gunst** aleine.  
swaz **künste** man verrihten  
hie kan ûf al der erden,  
diu mac **gelernet** werden  
von liuten, wan der eine list,  
der tihten wol geheizen ist  
[...]

im gap sîn götelich gebot  
als edellîche zuoversiht,  
daz er bedürfe **râtes** niht,  
noch helfe zuo der künste sîn,  
[...]

swer **ander kunst** bewæren sol  
den jungen und den alten,  
der muoz **geziuges** walten  
und helferîcher stiure,  
mit der sîn kunst gehiure  
müg an daz lieht gefliezen.  
[...]

Swaz künste man eht ougen sol,  
die müezen hân **gerüste**,  
mit dem si von der **brüste**  
ze liehte künnen dringen,  
wan sprechen unde singen:  
diu zwei sint alsô tugenthêr,  
daz si bedürfen nihtes mêr  
wan **zungen** unde sinnes

(>Trojanerkrieg<, V. 70–136, bezogen auf den Dichter)

Nicht nur die Thematik ist identisch, sondern auch das sie vermittelnde Wortfeld, einschließlich der kunsttheoretischen und poetologischen Aufladung des Begriffs ›fuoge‹ (Gerok-Reiter 2015). Dieser findet sich, bei 42 Belegstellen in Konrads Werk insgesamt, tatsächlich nur zweimal in seiner Lyrik – in der oben angeführten Spruchstrophe C KonrW 114, V. 1 sowie in der zweiten Strophe des berühmten Schlagreimlieds (C KonrW 76), in der es heißt: *klügen **fūgen** schöne lōne mere / sere. nūwe rūwe swache.* (V. 7f.) – und eben im Prolog des ›Trojanerkriegs‹. Dort steht der Begriff in einer Zwillingsformel *sīne **fuoge** und sīne **kunst*** (V. 75), die die Synonymität der Konzepte nahelegt. In der Lyrik vollzieht sich die in Konrads Epik also bereits angelegte Bedeutungsgleichheit von *fuoge* und *kunst* dagegen explizit erst in der Meistersangüberlieferung: Die Kolmarer und die Wiltener Liederhandschrift enthalten C KonrW 114 innerhalb eines jüngeren Strophenbars, das dazu auffordert, Gesang höher als Instrumentalkunst einzustufen. *fuoge* ist dabei jeweils durch *kunst* ersetzt (LDM k KonrW/HofT 45 bzw. m2 Namenl 15).

### Flechten, Weben, Stempeln: Bilder der Einheit in Trinitätspreis und Kampfesschilderungen

Ich komme zum dritten der thematischen Schwerpunkte, den geistlichen Sangsprüchen. Eine der am häufigsten tradierten Strophen Konrads, die Hoftonstrophe C KonrW 97, beginnt mit einer Apostrophierung Marias:

Frowe aller frōide, ich lobe an dir, daz du den got gebere,  
des tochter unde des mūter du mit ganzer kūsche were,  
so daz dir niht swere was aller burden hōbetlast.  
den dort der himel niht begreif noh hie das ertgerūste,  
der wolte din gevangen sin mit vrier mūtgelūste.  
wol der engen brūste, dar in sich barc der hohe gast,  
des almehtikeit ist allen starken risen ubergros.  
in din herze er sich beslos menschlichen hie besunder,  
unde was ze himel samenthafft sin gotheit ie dar under.

sin wort bi dir ze fleische wart durh sines geistes zunder.  
frowe, durh dis wunder nie riches lobes dir gebrast!  
(C KonrW 97)

Während der erste Stollen des Aufgesangs noch vorwiegend ein Marienpreis ist, indem er Gottesmutterchaft und Virginität fokussiert, leitet bereits der zweite Stollen, immer noch als Anrede Marias, in ein Gotteslob über. Der Abgesang thematisiert Gottes Allmacht, Inkarnation und Trinität und resultiert schließlich im Lobpreis Marias, im *wunder* (V. 11) der Fleischwerdung Gottes in ihr (vgl. Miedema 2015, S. 153f.). Auffällig ist hierbei die (natürlich im theologischen Diskurs fundierte) dichte Verschränkung mariologischer und christologischer Dogmen, die Konrad formal und bildsprachlich als eine unauflösbare zeigt. Diese formale und stilistische Engführung von Mariologie und Christologie findet sich auch dann, wenn Konrad anstatt des engen Raumes des Sangspruchtones umfangreichere Modi und Formen des Dichtens und des Erzählens zur Verfügung stehen: im religiösen Leich und in der ›Goldenen Schmiede‹.

Beide Texte sind, wie die oben zitierte Sangspruchstrophe, Apostrophierungen heiliger Personen mit teils gebetsartigen Passagen – die ›Goldene Schmiede‹ wendet sich bekanntermaßen durchgehend an die *himmelkeiserin* (V. 6), der Leich C KonrW 1 adressiert in der ihn eröffnenden Versikelgruppe Gott selbst:

Got gewaltic, was du schikest  
wunderlicher dinge ân allen mein.  
für der himel dach du blikest  
unde durh der helle dilestein.  
hey, wie du mit kraft verzwikest  
din almehtekeit, dû nie verswein,  
wan du dich an urhab strikest  
unde an ende dringest under ein.  
(C KonrW 1, V. 1-8)

In den folgenden Versikelgruppen nutzt Konrad dann das Potential, das die Anrufung des dreifaltigen Gottes mit sich bringt, und apostrophiert teils die

erste, teils die zweite trinitarische Person – letztere logischerweise meist dann, wenn die Menschwerdung Gottes verhandelt wird:

Juncherre wis, du were gris,  
nu zieret dich ein bruner vahs.  
do menschlich wart din bilde zart,  
do war sich under siden flahs.

(C KonrW 1, V. 17–20)

Trinitätsbeschreibung und Inkarnationslehre, Gottes- und Marienpreis sind hier im Leich ebenso untrennbar aufeinander bezogen wie in den geistlichen Sangspruchstrophen und wie in der ›Goldenen Schmiede‹ – und die Grenzen der thematischen Felder lösen sich im Glanz der laudativen Rhetorik Konrads immer wieder auf:

Din gewalt manicvalt,  
der mahte nah ir küschem libe dich gestalt,  
alsam nach einem glase dû sunne verwet sich:  
swa si ganz an allen schranz  
durh es geschinet, da gelichet sich ir glanz.  
sich also mälte nach ir dû juncfrowe dich,  
wan ir mût rein unde gût  
nach hohem flisse streich dir an fleisch unde bût.  
ir edel herze, alsam dû sunne luterlich,  
wart ein schrin; da sloß sich in  
sun, vater unde geist. doch wart eht us in drin  
der sun gezeichnet nach ir bilde wunneklich.

(C KonrW 1, V. 41–52)

Nicht nur hinsichtlich der thematischen, sondern auch hinsichtlich der rhetorischen Gestaltung sind die Bezüge zwischen den in strengerem Gattungssinne ›lyrischen‹ Texten Konrads (also den Sangspruchstrophen und dem Leich) und der ›Goldenen Schmiede‹ erstaunlich dicht. In allen drei Texten bzw. Textgruppen aktualisiert Konrad traditionelle Motive und Bilder, um über die großen Paradoxien des Christentums (z.B. Jungfrauengeburt und Dreieinigkeit) zu sprechen – Inkarnation etwa als Wortempfängnis, als Einkleidung, als Lichtstrahl, der Glas erhellt. Er kombiniert diese

zugleich jedoch mit durchaus ungewöhnlichen sprachlichen und bildlichen Eigenkreationen. Diese wiederum treten nicht singulär auf, sondern wandern durch das Werk Konrads, auch durch die nicht-geistlichen Texte. Hierzu lediglich einige Beispiele:

Die trinitarische Perichorese macht Konrad anhand von Metaphern des Flechtens und Verknüpfens anschaulich, die zumindest die lateinische geistliche Tradition bereits kennt. In den Sangsprüchen, im Leich und in der ›Goldenen Schmiede‹ finden sich dafür nah verwandte Bilder:

Got herre, was du wonders an dir selben hast geschiket.  
wie gar din vron almehtekeit mit kreften ist **verzwiket**,  
dú sich hat **verstriket** sere in der ewekeit din.  
drivalent in ein gedrunge unde einlich in drú **geflohten**  
bist du: der **strikt** hat allen sin werlichen ubervohten.  
nie gedanke mohten gebrechen in die bünde sin.  
sunder ende unde ane ursprung was ie din lebende majestat,  
dú sich undermischet hat mit drin personen vaste  
unde ein got ist an underscheit bi drier bilde laste.  
sich **vlaht** an ir ein drivalent ris ie zeime ganzen aste,  
der mit sime glaste git endeloser wunne schin.

(C KonrW 94 – Hofton-Strophe)

hey, wie du mit kraft **verzwikest**  
din almehtekeit, dú nie verswein,  
wan du dich an urhab **strikest**  
unde an ende dringest under ein.  
Din majestat in einen **knopf**  
drivalent sich **wirret** unde leit,  
ir vesten ewekeit **zopf**  
**geflohten** ist an underscheit.  
(C KonrW 1, V. 5–12 – religiöser Leich)

und sich da **stricte** zuo den zwein  
der frone geist enzwischen,  
so daz ir drier mischen  
was niht wan der eine got.  
(›Goldene Schmiede‹, V. 338–341)

ich meine daz sich **flæhte**  
zuo den zwein der frone geist,  
so daz ir drier volleist  
belibe ein got an ende,  
(>Goldene Schmiede<, V. 1136–1139)

Die Bildspender ›Flechten‹ und ›Verstricken‹ ergänzt Konrad in seinem religiösen Leich durch denjenigen der Webkunst. Dadurch eröffnet sich ihm eine innovative Möglichkeit, Marias Rolle in der Menschwerdung Gottes zu beschreiben:

dir **wab** ein kleit der frone geist  
mit götlichen **kammen**  
in der megde libe güt;  
**warf unde wevel** was ir müt.  
(C KonrW 1, V. 27–30)

*warf* und *wevel* sind *termini technici* des Webhandwerkes und bezeichnen das Zusammenspiel des in Längsrichtung verlaufende Zettelgarns mit jenem Faden, der diesen Zettel durchschießt. Im Kontext des religiösen Leichs beschreibt Konrad damit (in einer – welch wildes Wunder – bei ihm so beliebten w-Alliteration) den Moment der Menschwerdung Gottes als *inhabitatio trinitatis*. Neu ausgedacht hat er sich diese Metapher für den Leich aber wohl nicht – *warf und wevel* ist vielmehr eine gattungsübergreifende Wiedergebrauchsrede, die Konrad vom vermuteten Anfang seines Schaffens bis zu dessen Abschluss recycelt. Schon im ›Turnier von Nantes‹ und damit wohl in einem seiner frühesten Texte nämlich findet sich folgende Aussage:

von den zwein samenungen,  
die ritterlichen vâhten,  
wan si dar in sich **flâhten**,  
**als under warf sich tuot daz wevel.**  
(V. 789–793)

Und noch in den Kampfschilderungen des ›Trojanerkriegs‹, dem mutmaßlich letzten Werk Konrads, kommt ebendiese Webmetaphorik zum Einsatz, interessanterweise wiederum verbunden mit jener aus dem Bereich des Flechtens, wie sie sich auch im religiösen Leich und im ›Turnier von Nantes‹ findet:

alsus begunde er gâhen  
enmitten in der vînde schar,  
dar î n **flaht** er sich unde **war**,  
**als in daz warf sich wirret wevel.**  
er schuof mit sîner hende frevel,  
daz maniger schadehaft beleip.  
(›Trojanerkrieg‹, V. 25636–25642)

Hie wart alrêrst gevohten  
und rotte in schar **geflohten**  
**als in daz warf des garnes wevel.**  
(V. 31536–31538)

die rotte sich **verstrichten**  
z'ein ander sô mit liuten frevel,  
**daz in daz warf des garnes wevel**  
nie vaster wart **geflohten.**  
ahî, wie dâ gevohten  
mit herzen und mit libe wart!  
(V. 33860–33865)

Und auch ›Partonopier und Meliur‹ kennt die Kombination der Flecht- und Webmetaphern im Kontext einer Kampfbeschreibung:

[...]  
die ritterlichen vâhten,  
wan si dar î n sich **flâhten**,  
**als under warf sich tuot daz wevel.**  
(›Partonopier und Meliur‹, V. 21685–21687)

Die heilsgeschichtliche Erlösungstat der Inkarnation versprachlicht der religiöse Leich Konrads außerdem im Bild des Siegelabdrucks, den ein Stempel im Wachs hinterlasse – auf ebendiese Art sei Gott in Maria zur menschlichen *figure* geworden:

Din figure wart **gestempfet**  
in ir kûschen form **insigel**,  
daz den tiefel uber Kempfet,  
der sich rimpfet als ein igel  
unde in fûre lit verkempfet  
(C KonrW 1, V. 53–57)

Die Menschwerdung Gottes ziele schlussendlich auf den Sieg über den Teufel, der sich dann zusammenkrümmen müsse wie ein Igel im Feuer – dieses Bild ist ungewöhnlich, der Reim *ingesigel/igel* ein ähnlich ›wildes Reimkraut‹ (O-Ton Konrad, vgl. ›Goldene Schmiede‹, V. 70) wie jenes der *vertanen wassernixen*, die sich klanglich mit dem *crucifixen* kurzschließen (C KonrW 1, V. 125/127, dazu Köbele 2012, S. 332f.). Umso erstaunlicher erscheint es, dass auch diese Metapher von Konrad gerne wiedergebraucht wird. Starten wir themengerecht bei der ›Goldenen Schmiede‹, in der Maria folgendermaßen gepriesen wird:

du bist ein warez **ingesigel**,  
dar in nach menschlicher art  
diu gotheit **gedrûcket** wart,  
und an sich nam ir zeichen.  
(›Goldenen Schmiede‹, V. 490–493)

Aber auch in der ›weltlichen‹ Dichtung setzt Konrad das Bild des Abdruckes im Siegelwachs ein, zweimal allein im ›Trojanerkrieg‹:

[in Bezug auf Achilles]  
**alsam daz wahs ein ingesigel**  
formieret nâch dem **bilde** sîn,  
swenn ez **gedrûcket** wirt dar in,  
seht, alsô wart vil sêre



nâch sînes meisters lêre  
geschepfet des juncherren muot.  
(Trojanerkrieg, V. 6386–6391)

[Achilles und Hektor im Kampf]  
doch sluoc in bî den stunden  
Hector, der junge degen snel,  
daz im der harnasch in das vel  
und in das fleisch **gestempfet** wart.  
diu zwei beliben unverschart,  
iedoch enphiengen si den pîn,  
daz die ringe swunken drîn  
**als in ein wahs daz ingesigel.**  
(Trojanerkrieg, V. 31182–31189)

Im ›Engelhard‹ und in ›Partonopier und Meliur‹ dient die Metapher dagegen der Umschreibung höchster Verbundenheit und Zuneigung:

sô anelîche gebildet  
wâren diu vil werden kint  
**als dâ zwei wahs gedrûcket sint**  
in ein vil schoenez **ingesigel.**  
si wâren triuwen gar ein rigel,  
ein vestez sloz der staete.  
(Engelhard, V. 470–475)

diu minne ir **ingesigel** streich  
der klâren under ougen.  
er was ir âne lougen  
liep vor allen dingen.  
(Partonopier und Meliur, V. 17384–17387)

Hier schließlich findet sich auch der *igel* als Reimpartner zu *ingesigel*; der Handlungskontext, in den die Metapher eingelassen ist, erscheint geradezu als ironische Kontrafaktur zur heilsgeschichtlichen Einbettung im Leich: Partonopier und Meliur verbringen eine erste gemeinsame Nacht, er ist zumindest anfangs überzeugt, es mit dem Teufel zu tun zu haben, sie ruft in ihrer Verwirrung dagegen Maria an:

vil nahen zuo der müren  
was er hin dan gerücket  
und hæte sich gesmücket  
zuo ein ander als ein **igel**.  
der sorgen **wârez ingesigel**  
was im **gedrûcket** in den muot.

[...]

si ruofte lûte unde swinde  
,ei frouwe sante Marje  
ein salbe und ein latwarje  
maneger siechen sêle wunt  
wen hân ich nu ze dirre stunt  
bî mir sô nâhen funden hie?

(>Partonopier und Meliur<, V. 1304–1325)

An dieser Stelle scheint es sich nicht nur um ein Mehrwegphänomen zu handeln, sondern um einen (durchaus ironischen) intertextuellen Verweis.

### Konrad der Wilderer. Unsystematische Schlussbemerkungen und eine offene Frage.

1. Konrads von Würzburg Werk weist autorspezifische Wiedergebrauchs-Elemente auf, die sein Werk als ein homogenes erscheinen lassen. Diese liegen auf unterschiedlichen Ebenen: Thematische Kerne und/oder Motive durchziehen gattungsübergreifend eine ganze Reihe seiner Texte. Handelt es sich dabei um Themen, die traditionell innerhalb der Spruchdichtung verhandelt werden, wandern sie in seinen epischen Werken naturgemäß oft in deren Metatextpassagen (Prologe zum >Trojanerkrieg< und zu >Partonopier und Meliur<), führen aber auch zu neuen Textkonstellationen (>Klage der Kunst<). Nicht selten exportiert Konrad mit solchen thematischen Kernen auch eine spezifische Struktur und/oder Form (Bsp.: die thematischen Verflechtungen im religiösen Leich und der >Goldenen Schmiede<, die binnengereimten Strophen des Prologs zum >Engelhard<, die strophische Form der >Klage der Kunst<). Auf der Ebene der rhetorisch-stilistischen Ge-

staltung zeigt sich eine Mehrfachverwendung von Metaphern und Vergleichsbildern (*fledermus, nahtegal, warf und wevel...*), die zwar in ihre neuen Kontexte eingepasst werden, jedoch häufig über verwendungskonstante Wortfelder oder sogar identische Reimbindungen organisiert sind (*sirene/Elene; igel/ingesigel*)

2. Aus diesem Befund lässt sich schließen, dass Konrad mit poetischen Versatzstücken gearbeitet hat, die sich immer wieder neu kombinieren ließen. Dabei verfügte er scheinbar über einen gattungsflexiblen Fundus; die Auswahl aus ebendiesem erfolgte jeweils kontextbezogen, unabhängig davon, ob es sich um Lyrik oder Epik handelte. Für Konrads Autorprofil und Dichtungskonzept heißt dies, dass er nicht nur Erzähltraditionen, -muster und -motive anderer Autoren kompilativ aufgegriffen und sie dabei erneuert (→Beitrag Gebert, →Beitrag Kraß), sondern dass er gerne auch Eigenkreationen recycelt hat. Um mit Gottfried zu sprechen: Konrad war (auch) *wilderære* im eigenen Dichtungsgefilde.

3. *Cuonrat von Wirzeburc* perfektionierte die Autorsignatur – von der Lyrik abgesehen nennt er sich in beinahe allen seiner Texte beim Namen (→Beitrag Plotke). Dies dient in den meisten Fällen zugleich einer konkreten Verortung im gönnerzentrierten Literaturbetrieb und der selbstbewussten Stilisierung als Dichterpersönlichkeit. Gilt ähnliches auch für seinen Einsatz von Wiedergebrauchsrede – erzeugt er anhand thematischer und rhetorischer Mehrwegphänomene eine implizite Signatur, ein ›Konrad-Idiom‹ auf kleinster Ebene (zum Gottfried-Idiom bei Konrad Köbele 2012) – oder resultieren diese nicht doch einfach aus seinem Vielschreibertum? Pragmatik also oder Poetologie? Rezeptionsgeschichtlich gesehen schlägt das Pendel sicher mehr in Richtung der Pragmatik – allein deshalb, weil Konrads Publikum kaum alle seiner Werke konstant präsent gehabt haben wird (und sich auch heute etliche kleinere Korrelate nur deshalb finden lassen, weil die digitale Durchsuchbarkeit sichergestellt ist). Produktionsgeschichtlich dagegen würde ich Konrad einiges zutrauen wollen – auch das bewusste Wildern aus Gründen der Poetologie.

## Anmerkungen

- 1 Für die produktive Diskussion meiner Ideen danke ich den Veranstaltern und Teilnehmern des Workshops zu ›Konrad von Würzburg als Erzähler‹, Katharina Philipowski darüber hinaus für den anregenden Austausch während des Schreibprozesses. Den Vorschlag der Herausgeber, essayistisch zu formulieren, habe ich gerne aufgegriffen und deshalb auf eine breitere Diskussion der Forschungsliteratur verzichtet. Erste weiterführende Hinweise finden sich in Klammern direkt im Text. Zu den besprochenen lyrischen Werken Konrads bieten die Strophenkommentare in LDM (siehe Literaturverzeichnis) umfassende Bibliographien.
- 2 Die Belegstellensuche lief hier und im Folgenden über die Suchfunktion der ›Mittelhochdeutschen Begriffsdatenbank‹ ([online](#)).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Konrad von Würzburg: Engelhard, hrsg. von Ingo Reiffenstein. 3., neubearb. Aufl. der Ausgabe von Paul Gereke, Tübingen 1982.
- Konrad von Würzburg: Die Goldene Schmiede, hrsg. von Edward Schröder, 2., unveränderte Auflage Göttingen 1969.
- Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg III: Die Klage der Kunst, Leiche, Lieder und Sprüche, hrsg. von Edward Schröder, Berlin 1926.
- Konrad von Würzburg: Lyrik, hrsg. von Manuel Braun und Stephanie Seidl, in: Lyrik des deutschen Mittelalters (LDM), hrsg. von Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl, 2019ff. ([online](#)).
- Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur, hrsg. von Karl Bartsch. Nachdruck mit einem Nachwort von Rainer Gruenter, Berlin 1970.
- Konrad von Würzburg: Der Trojanische Krieg, hrsg. von Adelbert von Keller, Stuttgart 1858.

### Sekundärliteratur

- Bleumer, Hartmut: Gottfrieds ›Tristan‹ und die generische Paradoxie, in: PBB 130 (2008), S. 22–61.
- Braun, Manuel: Epische Lyrik, lyrische Epik – Wolframs von Eschenbach Werk in transgenerischer Perspektive, in: Bleumer Hartmut, Emmelius Caroline (Hrsg.):

- Lyrische Narrationen – narrative Lyrik. Gattungsinterferenzen in der mittelalterlichen Literatur, Berlin/New York 2011, S. 271–308.
- Braun, Manuel: Autorkommentar, in: Konrad von Würzburg: Lyrik, hrsg. von Manuel Braun und Stephanie Seidl, in: Lyrik des deutschen Mittelalters, online hrsg. von Manuel Braun, Sonja Glauch und Florian Kragl, veröffentlicht seit 01.01.2019 (= 2019a)
- Braun, Manuel: Thematische Kerne. Kunst, in: Klein [u.a.] 2019, S. 260–284. (= 2019b)
- Brunner, Horst: Versuch eines Portraits, in: ders.: Annäherungen. Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2008, S. 173–184.
- Brunner, Horst: Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts, Wiesbaden 2013, S. 73–82.
- Buhr, Christian: *Îsôt nâch Îsôte*. Lyrisches im ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 252 (2015), S. 1–22.
- Burkard, Mirjam: Sangspruchdichter unter sich. Namentliche Erwähnungen in den Sprüchen des 12., 13. und 14. Jahrhunderts, Heidelberg 2012.
- Gerok-Reiter, Annette: Die ›Kunst der vuoge‹: Stil als relationale Kategorie. Überlegungen zum Minnesang, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin/Boston 2015, S. 97–118.
- Haustein, Jens: Nichterzählte Geschichten. Zur Minnelyrik Hartmanns von Aue, in: Plate, Ralf (Hrsg.): Mittelhochdeutsch: Beiträge zur Überlieferung, Sprache und Literatur. Festschrift für Kurt Gärtner zum 75. Geburtstag, Berlin 2011, S. 83–93.
- Haustein, Jens: Grenzgänger. Formexperimente in der Sangspruchdichtung des Marner, Konrads von Würzburg und Frauenlobs, in: Hübner, Gert, Klein, Dorothea (Hrsg.): Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013, Hildesheim 2015, S. 249–262.
- Hübner, Gert: Autorenprofile. Konrad von Würzburg, in: Klein [u. a.] 2019, S. 392–399.
- Kellner, Beate: Meisterschaft. Konrad von Würzburg – Heinrich von Mügeln, in: Bürkle, Susanne, Peters, Ursula (Hrsg.): Interartificialität. Die Diskussion der Künste in der mittelalterlichen Literatur, Berlin 2009, S. 137–162.
- Klein, Dorothea [u. a.] (Hrsg.): Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019.
- Klein, Dorothea: Thematische Kerne. Ethik und Pragmatik für den Adel, in: Klein [u. a.] 2019, S. 224–239.

- Köbele, Susanne: Zwischen Klang und Sinn. Das Gottfried-Idiom in Konrads von Würzburgs ›Goldener Schmiede‹. (Mit einer Anmerkung zur paradoxen Dynamik von Alteritätsschüben), in: Becker, Anja, Mohr, Jan (Hrsg.): Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren, Berlin 2012, S. 303–333.
- Liernert, Elisabeth: Helena - thematisches Zentrum von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Jahrbuch der Oswald-von-Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 409–420.
- Miedema, Nine: »in Theothonico multorum bonorum dictaminum compiler.« Konrad von Würzburg als Verfasser geistlicher Sangspruchdichtung, in: Hübner, Gert, Klein, Dorothea (Hrsg.): Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013, Hildesheim 2015, S. 147–165.
- Runow, Holger: Sangspruchdichtung als Gattung (statt einer Einleitung), in: Klein [u. a.] 2019, S. 1–26.
- Steinke, Robert: Tiermotivik zwischen Fabel und Allegorie. Gattungsinterferenzen in den Sangsprüchen Konrads von Würzburg, in: Brunner, Horst, Löser, Freimut (Hrsg.): Sangspruchdichtung zwischen Reinmar von Zweter, Oswald von Wolkenstein und Michel Beheim, Wiesbaden 2017, S. 161–171.
- Strohschneider, Peter: Textualität der mittelalterlichen Literatur. Eine Problem- skizze am Beispiel des ›Wartburgkrieges‹, in: Müller, Jan-Dirk, Wenzel, Horst (Hrsg.): Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent, Stuttgart/Leipzig 1999, S. 19–41.

### **Anschrift der Autorin:**

Dr. Stephanie Seidl  
Universität Stuttgart  
Institut für Literaturwissenschaft / Abt. Germanistische Mediävistik  
Keplerstr. 17  
70174 Stuttgart  
E-Mail: [stephanie.seidl@ilw.uni-stuttgart.de](mailto:stephanie.seidl@ilw.uni-stuttgart.de)