



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:*

Meisler, Tatjana/Metter, Stina Marie/Spetzke, Ina: Glanz und Gewürm. Konrads Inszenierung einer komplexen Frauengestalt in ›Der Welt Lohn‹, in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 189–219 (online).

Tatjana Meisler / Stina Marie Metter / Ina Spetzke

## Glanz und Gewürm

### Konrads Inszenierung einer komplexen Frauengestalt in ›Der Welt Lohn‹

*Abstract.* Während der Lektüre von Liebesgeschichten erscheint einem Ritter eine rätselhaft-reizvolle Unbekannte, die sich, ihre schreckliche Kehrseite preisgebend, als Frau Welt entpuppt und zum Nachdenken über den Lohn der Welt anregt. Konrad von Würzburg bedient sich in seinem Text des bekannten Sujets des *contemptus mundi* – auf welche innovative (Erzähl-)Weise er dies tut, möchten wir in unserem Beitrag aufzeigen. Dabei richten wir unser besonderes Augenmerk auf Konrads Konzeption der Welt-Allegorie, aber auch auf die Konstruktion von Geschlechterrollen und den *male gaze* sowie auf die Gattungsproblematik. Ebenso wie Frau Welt offenbart auch Konrads Dichtung eine Hybridität, deren Facetten es zu entschlüsseln gilt.

Liebt nicht die Welt und was in der Welt ist! Wer die Welt liebt, in dem ist die Liebe des Vaters nicht. Denn alles, was in der Welt ist, die Begierde des Fleisches, die Begierde der Augen und das Prahlen mit dem Besitz, ist nicht vom Vater, sondern von der Welt. Die Welt vergeht und ihre Begierde; wer den Willen Gottes tut, bleibt in Ewigkeit. (1 Joh, 2,15–17)

Sinngemäß endet Konrads von Würzburg Dichtung ›Der Welt Lohn‹ (ca. 1260/1270) mit derselben Botschaft wie das angeführte Bibelzitat:

Nu merkent alle die nu sint  
dirre wilden werlte kint  
[...]

daz ir die werlt lâzet varn,  
welt ir die sêle bewarn.

(>Der Welt Lohn«, V. 259–274; künftig Versangaben)<sup>1</sup>

Von dem Streben nach irdischen Gütern und der Liebe zur Welt wird in beiden Fällen abgeraten, denn ihre Verheißungen seien trügerisch, vergänglich und würden vom tatsächlichen Lebenslohn, dem Seelenheil, ablenken.

Stellt Konrads Apostrophe an die *werlte minnære* (V. 1) bereits zu Beginn des Textes eine Mahnung in Aussicht, so erfolgt der explizite Appell, nicht der Welt anheim zu fallen, erst im letzten Abschnitt seiner Verserzählung. Die einleitende, ausführliche Beschreibung der höfischen Tugend und Bildung des Ritters mit Namen *Wîrent dâ von Grâvenberc* (V. 47), welcher den höfischen Rezipient:innen als Dichter des ›Wigalois‹ bekannt gewesen sein dürfte und hier als eine Art »bessere[r] Tristan, Kalogreant oder Moriz von Craûn« (Kern 2009, S. 45) erscheint, sowie der glanzvolle und zugleich schauerliche Auftritt der Frau Welt erhalten durch die Vehemenz und den belehrenden, nahezu predigenden Unterton der Schlussmoral retrospektiv eine unheilvolle Färbung: *der werlte lôn ist jâmers vol* (V. 264; ob lateinische Predigtexempel als Quelle gedient haben könnten, diskutieren Bleck 1991, S. 93f. und Brandt 1987, S. 111). Das jahrelange Streben des Protagonisten nach weltlichem Ruhm zahlt sich letztendlich nicht aus. Die implizite *vanitas*-Kritik diskreditiert gleichsam die anfangs noch angepriesene Ausrichtung aufs Diesseitige und ist damit vorrangig als »Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen« (de Boor 1997, S. 217) zu lesen, womit sich die Erzählung in die Tradition der *contemptus-mundi*-Literatur einreihet. Das narrative Ungleichgewicht der ausführlichen *descriptio* des höfischen Tugendkatalogs sowie des erzählerisch gedehnten Auftritts von Frau Welt lässt die knapp gehaltene finale *moralisatio* abrupt wirken. Ähnlich wie die Figur des Wirnt von Grafenberg erst im fortgeschrittenen Lebensalter den wahren Charakter der Welt erkennt, so offenbart auch die Erzählung ihre tatsächliche Haltung zum Weltenlohn erst am Ende: Nachträglich wird die

Welt als »die große Verführerin und Betrügerin des Menschen« (Stammler 1959, S. 17) demaskiert.

Hiermit liegt die Intention auf der Hand und das Potenzial dieser kurzen, lediglich 274 Verse umfassenden Dichtung scheint auf den ersten Blick erschöpft. Der Text gestaltet sich jedoch wesentlich vielschichtiger als eingangs vermutet. So verweist unter anderem Manfred Kern (2009, S. 44) auf »die pointierte szenographische und narrative Umsetzung, die die vermeintlich klare und einfache ›Botschaft‹ eines Exempels mit der dichten und kunstvollen Darstellungstechnik höfischer Poesie konfrontiert«. Auf diese Weise werde im Vorfeld »eine Spannung zwischen dem geistlich-moralischen Thema und seiner poetischen Präsentation« (ebd.) aufgebaut.

Obleich Konrads Œuvre unter verschiedenen geisteswissenschaftlichen Gesichtspunkten beleuchtet wurde, schließlich hat man es mit einem anerkannten und geschätzten *meister* der mittelalterlichen Dichtkunst zu tun, geraten seine spezifische Erzähltechnik und seine formale Kunstfertigkeit häufig an den Rand der Untersuchungen (vgl. ebd.; Bleck 1991, S. 181). Am Beispiel von ›Der Welt Lohn‹ wollen wir im Folgenden, auf Basis bisheriger Erkenntnisse und in Hinsicht auf das übergreifende Thema ›Konrad von Würzburg als Erzähler‹, einige neue Denkanstöße hinsichtlich der allegorischen Bedeutung der Frau Welt geben. Unsere besondere Aufmerksamkeit gilt dabei Konrads Inszenierungskunst und innovativer poetischer Strategie, der Frage nach dem Geschlechterverhältnis und dem *male gaze* sowie der Gattungsproblematik.

Das Geschehen beginnt äußerst abrupt: Nach vorgeschalteter Erzähleransprache, *descriptio* und weltlicher Verortung des Protagonisten, wird dieser mit einem *buoch in sîner hant* (V. 55) in seinem abendlichen Gemach positioniert. Zuvor schon als Wirnt von Grafenberg benannt, der *nâch der minne tobte* (V. 51), schmökert hier also der weltliche Dichter aus-

gerechnet in weltlichen Liebes- und Abenteuergeschichten. Die intertextuelle Binnenreferenz mutet nahezu ironisch an – der Akt des Lesens, wie er von Konrad skizziert wird, ist auffällig.

Erst die introspektive Lesebeschäftigung des Ritters nämlich generiert den Auf- bzw. Eintritt von Frau Welt und lässt sich somit als Schwellenakt deuten, »der den Übertritt von einer als ›real‹ imaginierten Szene in die allegorische Sphäre ermöglicht« (Kern 2009, S. 49). Das Erscheinen (zumeist weiblicher) Personifikationen in Träumen oder Visionen folgt einem bekannten Muster. Auch in dieser Dichtung wird nicht eindeutig markiert, wo die Frauenerscheinung anzusiedeln ist, denn ihr Auftritt »bleibt a priori zeichenhaft und artifiziell« (ebd., S. 51). Mit dem personifizierenden Zusatz *Frou/Frô* versehen, erscheint die Welt erstmals als weibliche Allegorie bei Walther von der Vogelweide in dessen argumentativer Spruchdichtung (ca. 1230; Werkregister 236, in Killy/de Boor 1965; vgl. Bleck 1991, S. 103–108). Somit greift Konrad das von Walther bekannte Sujet auf, überträgt es jedoch ins narrative Feld und verleiht ihm seine eigene Prägung, wie wir im Folgenden untersuchen wollen.

Vergleichbare Lektüreerlebnisse finden sich zwar, wie Kern (2009, S. 48f.) anführt, bereits bei den spätantiken Kirchenvätern, zum Beispiel in Boethius' ›*Consolatio philosophiae*‹ (6. Jahrhundert), doch eine so exzessive, stille und vor allem höfische Privatlektüre, wie Wirnt sie betreibt, der den gesamten Tag bis in den Abend hinein liest (*dar obe hæte er dô vertriben / den tag unz ûf die vesperzît*, V. 58f.), entbehrt nach derzeitigem Forschungsstand jeglicher Vorlage in der mittelalterlichen Literatur und kann Konrad somit als Novum angerechnet werden. Hierin zeigt sich eine besondere Qualität von ›Konrad als Erzähler‹: Selbst von weltlichem Stand, führt er das private Lesen weltlicher Literatur in seiner Dichtung vor, in der das Weltliche das Hauptthema bildet. Zugleich präsentiert er den Leser:innen selbstreflektiert eine religiös geprägte Schlussbotschaft. Erst durch diese Rahmung avanciert seine Erzählung zum christlichen Paradeexempel. Dabei misst er der Literatur im Allgemeinen und der

(höfischen) Lektüre im Speziellen eine außerordentliche Wirkmacht zu – hier reflektiert sich das Medium gewissermaßen selbst.

Auf dieser Stelle lässt sich ein Blick auf die Miniatur Konrads im ›Codex Manesse‹ (erstes Drittel 14. Jahrhundert) werfen: Trotz seines weltlichen Standes wird Konrad auf der linken Bildhälfte mit Königsmantel (Farben Rot und Blau sowie Pelzbesatz) und in hierarchischem Gefälle zu der verkleinerten Figur des Schreibenden auf der rechten Bildhälfte in Szene gesetzt – solch eine herrschaftliche Darstellung könnte die Meisterschaft des Dichters unterstreichen. Mit seinem Zeigefinger auf (s)ein Buch verweisend ist er nicht der Schreibende, vielmehr wird er beim Diktat gezeigt (lat. *dictare* = verfassen, wiederholen). Das Geschriebene lässt sich gar nicht erst entziffern, es spiegelt womöglich den Prozess (und eine damit verbundene Eile) der Niederschrift: »Nicht das Gedicht, und gar nicht der Dichter wird hier symbolisiert, sondern das Schreiben wird sichtbar« (Jammers 1965, S. 92). Ebenso wie der Prozess des Schreibens in der Miniatur abgebildet wird, stellt Konrad den Prozess des Lesens in seiner Erzählung aus.

Konrads Inszenierung in ›Der Welt Lohn‹ erinnert aus heutiger Sicht an Praktiken der Kontemplation, der *Lectio divina* und insbesondere an ein Verfahren, das, wie Matthias Meyer (2020, S. 66) herausstellt, erst um 1300 in der Volkssprache populär wurde, nämlich die von christlichen Mystiker:innen praktizierte ›Trance‹. Neben Meister Eckhart, der wohl zu einem der bekanntesten Vertreter zählt, hat sich auch eine große Anzahl von Frauen, wie Hildegard von Bingen und Mechthild von Magdeburg, der mystischen Praxis verschrieben (zu weiblicher Autorschaft im Mittelalter und der ›Frauenmystik‹ vgl. Sieber 2015, insb. S. 111; zur Verfasserschaft und der Rolle des Buches im Werk der Begine Mechthild vgl. Grubmüller 1992). Die Ausgangsbedingungen der mystischen Praxis, darunter vor allem Isolation und Stille, sowie deren Hauptstationen, bestehend aus Lesung, Kontemplation und Erleuchtung (vgl. Dinzelsbacher 2003, Sp. 982–989; Wehr 1988, S. 31–38), entsprechen dem geschilderten Szenario in der vorliegenden Dichtung. Bemerkenswert ist, dass bei Konrad

nicht die Bibel, sondern höfische Literatur als Movens zu einer Bußhandlung dient. Wie Meyer (2020, S. 66) feststellt, handelt es sich bei Wirnrs Lektüre um eine »Versenkung in ein Wertesystem, hier das der höfischen Kultur«, das wiederum »zum Erscheinen der Personifikation dieses Systems [führt]. Das hat hier allerdings, anders als in der Mystik, eine Erkenntnis zur Folge, die zum Verlassen des Systems führt.« Während die Mystiker:innen eine Überschreitung der Grenzen menschlichen Begreifens, die Transzendenz beziehungsweise das Gewährwerden Gottes anstreben, unterliegt in ›Der Welt Lohn‹ die Idee, durch Gebete und Versenkung in direkten Kontakt mit Gott zu treten, einer Verkehrung: Nicht religiöse, sondern weltliche Lektüre wird hier vertieft und es erscheint folglich nicht Gott, sondern die Welt, die sich in Gestalt einer Frau offenbart.

Die Frau betritt anonym und erstaunlich leise die ritterliche *kemenâte* (V. 53). Dieser Raum, wie er häufig Damen als Schlafgemach vorbehalten ist, erinnert durch den Aufenthalt des lesenden Ritters an eine monastische Klausur (zum Beispiel des Kartäuserordens), in der man sich geistiger Versenkung, Gebeten und/oder Lektüre widmet (eine solch intensive Privatlektüre wie die des Ritters wurde Mönchen jedoch eher selten gestattet, vgl. Meyer 2020, S. 64). In diesem Zusammenhang erscheint auch Konrads Begriffswahl der *vesperzît* (V. 59) nicht zufällig, denn sie markiert nicht nur die Abendstunde (lat. *vespera* = Abend), sondern verweist zudem auf eine der Gebetszeiten im Offizium der Mönchsorden (lat. *preces vespertinae* = Abendgebet), welche unter anderem eine Lesung von Psalmen beinhaltet. Bemerkenswert ist außerdem, dass die individuelle Lektüre des Ritters unserem heutigen Verständnis von der Vortragskultur des Mittelalters widerspricht: Am mittelalterlichen Hof und in Klöstern (zum Beispiel bei der Tischlesung des Deutschen Ordens) wurde im Kreis der Gemeinschaft laut (vor-)gelesen, in diesem Sinne ist Lektüre als performativer Akt zu verstehen. Auch wenn Meyer (2020, S. 64) ins Feld führt, dass Konrads Dichtung

keine Aussage darüber treffe, ob sich Wirnt wirklich allein in seinem Zimmer aufhält, ist davon auszugehen, dass keine Gesprächspartner:innen anwesend sind, da ein Dialog mit direkter Rede erstmals nach Eintritt der Frau eröffnet wird.

Die topische Situation, in der ein Mann eine Frau in ihrer Kemenate aufsucht, kehrt Konrad in ›Der Welt Lohn‹ um, indem er eine Frau zu einem Mann schickt. Ihr Erscheinen ist so unmittelbar mit der Leseversunkenheit und dem Begehren des Ritters verbunden, dass beides in einem Satz miteinander verwoben wird: *dô er alsus gesezzen was, / dô quam gegangen dort her / ein wîp nâch sînes herzen ger* (V. 62–64). Die Tatsache, dass die Dame so unvermittelt auftritt, noch dazu unangekündigt und geräuschlos, ohne etwa zum Betreten des Zimmers eine Tür zu benutzen, verdeutlicht den irrealen Charakter ihrer Erscheinung und eröffnet den Raum für allegorische Deutungen. Die Wirkung ihres Äußeren wird zuerst vom Erzähler repetitiv und in Superlativen beschrieben, sodass zwischen ihrem tatsächlichen Auftreten (V. 63) und der ersten Reaktion des Ritters (V. 102) eine erhebliche narrative Verzögerung eintritt. Der Ritter zeigt dabei nicht etwa Ehrfurcht, sondern erschrickt vielmehr heftig vor der Frau, die plötzlich in sein Blickfeld getreten ist, und reagiert stark körperlich mit Totenblässe (V. 104) und verwirrtem Aufspringen (V. 108f.) – die Dynamiken beider (Ruhe der Frau vs. Aufgeregtheit des Mannes) stehen in auffälligem Kontrast zueinander. Humoristisch mutet der vom Erzähler zuvor ausgesprochene Verweis auf seine kirchliche Taufe an, der die Schönheit des *minnecliche[n] kint* (V. 70) beglaubigen und sie ausgerechnet über die im Folgesatz erwähnten ›heidnischen‹ Göttinnen *Vênus oder Pallas* (V. 74) stellen soll. In dieser Allusion auf das ›Urteil des Paris‹ wird jedoch die Schutzpatronin der Ehe, Hera, ausgespart, worin sich eine implizite Vorausdeutung auf das spätere Schicksal erkennen lässt: Der Ritter verlässt Ehefrau und Kinder. Zugleich werden mit der Göttin der Liebe und Schönheit sowie der Göttin des Krieges und der Weisheit die beiden Seiten der

Welt – entzückendes, begehrenswertes Antlitz sowie erschreckende und zu höherer Erkenntnis führende Rückseite – bereits vorweggenommen.

Zwar bannt die glanzvolle Erscheinung der Frau Welt den Blick des Ritters, doch wird gleichzeitig über ihr tatsächliches Äußeres nur wenig mitgeteilt. Konkrete Merkmale ihrer visuell erfassbaren Schönheit werden, abgesehen von der kostbaren Kleidung und der Krone, nicht beschrieben. Statt einzelner physischer Charakteristika werden Analogien zu Glanz, Licht, Schein und (Ver-)Blendung bemüht. Weiterhin versucht der Erzähler durch Vergleiche (vgl. V. 68f., 72f., 88f.) und Abstraktionen (vgl. V. 78, 81, 84f.) die schwirrende Pracht der Dame zu fassen, die sich jedoch allen irdischen Formulierungen letztlich zu entziehen scheint. Die rhetorische Gestaltung weist wiederum Parallelen zu den Schriften der Mystiker:innen auf, die von ihrer göttlichen Erfahrung Zeugnis ablegen: Um das Unsagbare in Wort und Schrift zu kleiden, bedienen auch sie sich der »Sprache des Bildes, der Analogie, des kühnen Vergleichs« (Wehr 1988, S. 25). In Konrads Beschreibungssequenz sticht neben Frau Welt eine weitere Personifikation hervor: der *wunsch* (V. 84), welchen Heinz Rölleke (1968, S. 134, Anm. 23) als »Verleiher aller Vollkommenheit, Gott« versteht. Es lässt sich mutmaßen, der Dichter rekurriere hier selbstreflexiv auf seine eigene schöpferische Tätigkeit und seine Meisterschaft, dem Nicht-Beschreibbaren einen angemessenen Ausdruck zu verleihen – und dies über zahlreiche Verse hinweg.

Die Namenswahl Konrads für seinen Protagonisten, die bezeichnenderweise auf Wirnt von Grafenberg fällt, eröffnet in diesem Zusammenhang einen weiteren Blickwinkel: Wirnt kann damals wie heute mit dem real existierenden mittelalterlichen Dichter des höfischen Romans ›Wigalois‹ assoziiert und identifiziert werden, der seiner Dichtung folgende, an die Welt gerichtete Widmung verleiht: *der werlte ze minnen / enblient erz* [= Wirnt] *sînen sinnen: / ir gruoz will er gewinnen* (›Wigalois‹, V. 142–144; für weitere Bezüge zwischen den beiden Werken vgl. Bleck 1991, S. 95–99). Wirnt nennt sich in seinem Artusroman nicht nur selbst als dessen Dichter

(vgl. ›Wigalois‹, V. 141 und 10.576), sondern trifft auch Aussagen über die Qualität seiner eigenen dichterischen Fähigkeiten: So existiere die Schönheit der höfischen Dame Florie allein durch seine dichterischen Worte (vgl. ›Wigalois‹, V. 857–862: *daz si sô schône was gekleit / [...] von siden und von borten / und von gezerde, mit worten*), womit er zugleich die Fiktionalität seiner Figuren und damit seiner Dichtung unterstreicht. Dass er es schafft, Worte für das scheinbar Unbeschreibbare zu finden, zeigt sich noch an einer zweiten Stelle: Abermals handelt es sich dabei um eine Beschreibung von Aussehen und Kleidung einer höfischen Dame, diesmal Larie, und wie bei Konrad tritt auch hier der Wunsch in Erscheinung: *alsus hât gemeistert dar / nâch dem wunsche ditze werc / mit worten Wirnt von Grâvenberc* (›Wigalois‹, V. 10.574–10.576). Mit der Inszenierung von Kleidern in der mittelalterlichen Literatur setzt sich Andreas Kraß genauer auseinander, wobei er unter anderem auf die angeführten (Kleider-)Beschreibungen des Dichters Wirnt von Grafenberg, die zwischen Realität und Imagination stehen, eingeht und feststellt, »daß die beneidenswert schönen Gewänder die er [= Wirnt von Grafenberg] da beschreibt, nicht aus Seide, sondern aus Worten gewirkt seien« (vgl. Kraß 2006, S. 1 [Zitat], 138, 373f.). Vor diesem Hintergrund ergibt es Sinn, dass Konrad in ›Der Welt Lohn‹ ausgerechnet eine Figur namens ›Wirnt von Grafenberg‹ zum Protagonisten macht – implizit misst er sich bei seiner Darstellung der schwer greifbaren Personifikation der Frau Welt mit seinem bekannten Vorgänger, der sich im ›Wigalois‹ selbst dafür rühmt, den höfischen Damen Florie und Larie in seinen Beschreibungen deutliche Konturen zu verleihen und die Figuren und ihr Aussehen gleichzeitig als genuin literarische Konstruktionen charakterisiert.

Obwohl sich Konrads eindrucksvolle Beschreibung der Frau Welt über zahlreiche Verse hinweg erstreckt, bleibt ihre visuell wahrnehmbare Gestalt weitestgehend abstrakt. In der Abwesenheit konkreter »Schilderung von Einzelheiten« sieht Reinhard Bleck (1991, S. 125) die Vermeidung einer potenziellen Relativierung ihrer Schönheit, da jede Zuschreibung »sie zum

Vergleich freigegeben hätte«. Obgleich diese Überlegung zunächst logisch erscheint, da jeder Begriff eine ihm immanente Bedeutungsgrenze zieht, lässt sich einwenden, dass der superlativische Blick auf Frau Welts Schönheit auch die aufgeregte Lähmung des überraschten Ritters widerspiegeln könnte. Sein fassungsloses Staunen ob ihrer glanzvollen Erscheinung wird durch die Abwesenheit von nüchternem Denkvermögen unterstrichen. Die für eine reflektierte und adäquate *descriptio* notwendige Distanz wird durch die überwältigende Präsenz der nächtlichen Besucherin aufgehoben. Wirnts Betörung mutet an, als hätte er buchstäblich den Verstand verloren. Diese These verleitet dazu, nicht nur aufgrund der Licht- und Glanzmetaphorik das »sirenenhafte Strahlen der Frô Welt« zu erkennen, wie Bleck (ebd.) es anführt, sondern sie noch viel stärker in die Nähe weiblicher Verführungsgestalten (wie Sirenen, Nymphen und schöne Dämoninnen) zu rücken.

Laut Bleck (ebd., Anm. 37) können Sirenen als »Verkörperung der Welt« auftreten. Seit der Antike berichten Naturbücher und Bestiarien von deren Schönheit und Verführungskraft. Zumindest der ›Physiologus‹ diente vielen Texten seiner Zeit als Fundgrube und könnte somit auch Konrad bekannt gewesen sein. Darin heißt es, ein Zitat aus dem Buch Jesaja (13,21) aufnehmend: »*Sirene unde tiuvale <screc>hen in ir husen.*« / *von der bilde Physiologus zelt unde sprichet, daz sie totfuorgiu tier sint* (›Millstätter Physiologus‹, ca. 1200, Nr. 41, S. 80; vgl. auch Kraß 2010, S. 75f.). Halb liebreizende Frau, halb Vogel oder auch Fisch, lockt die Meerfrau Seemänner mit ihrer süßen Stimme an, um sie daraufhin zu töten. Aus christlicher Sichtweise verstoße ihre Doppelgestalt gegen die Harmonie der Schöpfung und ihr Gesang könne nur als Satanswerk gedeutet werden, weshalb die Sirenen im Mittelalter überwiegend verteufelt wurden. Obgleich Frau Welt nicht singt, deutet ihre erotisch aufgeladene Sprache auf den Aspekt der sexuellen Verlockung hin, etwa wenn sie dem Ritter ein explizites Angebot macht, indem sie ihren Körper als Lohn ausstellt: *daz dû nâch dînes herzen ger / mînen lîp von hôher kûr / beschouwwest wider unde für* (V. 146–148).

Trotz dieser verheißungsvollen Begegnung wird die zunächst als *wîp* (V. 64, 67, 90) bezeichnete und sodann durch ihre vornehme Kleidung und die kostbare Krone als *frouwe* (V. 95) identifizierte Dame von Wirnt ehrerbietig und standesgemäß begrüßt und höfisch ›geirzt‹ (V. 113–115). Sie dagegen hält die intime Stimmung der nächtlichen Begegnung aufrecht, indem sie ihn in koketter Manier mit dem vertraulichen *vil lieber friunt* (V. 117) und insgesamt neunzehnmal mit dem persönlichen *du/dû* (zum Beispiel V. 120, 122, 124, 128) anspricht und somit das hierarchische Gefälle abbaut. Solche Diskrepanzen lassen sich an mehreren Stellen des Textes wiederfinden. Rüdiger Brandt (2009, S. 109f.) erkennt das sich wiederholende, paarhafte »Sinngefüge« als Grundstruktur dieser Erzählung und regt zur »strukturalistisch orientierte[n] Suche nach weiteren Dichotomien« an. Dabei führt er bereits folgende Gegensatzpaare auf: außen/innen, oben/unten, nah/fern, bekannt/unbekannt, anziehend/abstoßend sowie weltlich/religiös. Zwei Gegensatzpaare, die in der Erzählung eine, wenn nicht sogar die zentrale Rolle spielen, werden von Brandt jedoch nicht genannt: hell/dunkel und vorn/hinten.

Um ihnen nachzuspüren, muss vorausgeschickt werden, dass es der visuelle Sinn ist, der im Text durch eine Anhäufung entsprechender Begriffe vorrangig stimuliert wird. Während Augustinus die Augen als »Einfallstor der Sünde« und »Schwachstelle des Menschen« (Salama 2014, S. 108, Anm. 24) versteht, gelten sie in der Minnellyrik als Tor der Minne zum Herzen und somit als wichtigstes Sinnesorgan. Dass Konrad auf Diskurse der Minnellyrik zurückgreift, bestätigen die Beschreibung der Frau Welt als Minnedame, das Dienst-Lohn-Verhältnis zwischen Ritter und Frau (vgl. zum Beispiel V. 117, 120, 121, 134) sowie die Metaphorik des Leuchtens und Glänzens (*ir schæne gap sô liehten schîn / [...] von ir lîbe erliuhtet wart*, V. 80–83), wie sie etwa auch Heinrich von Morungen häufig verwendet.

Die Erscheinung der Frau Welt, die Illusion, ihr Glanz und ihr Schein, die (Ver-)Blendung des Ritters und die spätere Einsicht fußen allesamt auf

optischen Wahrnehmungen, die sich mittels Verbformen von *sehen* (V. 24, 67, 154, 161, 169, 243), *schouwen* (V. 148, 153) und *spehen* (V. 153) manifestieren. Darüber hinaus kann die antithetische Konstruktion *beschouwest wider unde für* (V. 148) als Vorwegnahme der anschließenden Kehrtwendung gelesen werden (vgl. Bleck 1991, S. 126). Nachdem nun Wirnt die Schönheit der Dame ausgiebig beäugt hat, drängt er darauf, endlich ihren Namen zu erfahren (vgl. V. 188–191). Laut Wolfgang Beutin (1994, S. 94) ist es »die bekannte verbotene Frage im Mythos: durch sie beendet die fragende Person eine bereits bestehende Verbindung von Mensch und Fabelwesen [...]«. Ebenso wie der Ritter nicht gleich zu Beginn namentlich benannt wird (erst in V. 47), fällt auch Frau Welts Name an vergleichsweise später Stelle und zwar zum Schluss ihrer Rede (V. 212). Sofern die Rezipient:innen nicht auf Vorwissen zur Welt-Allegorie zurückgreifen können, bleiben sie über die Identität der Namenlosen ebenso wie die Figur Wirnt selbst vorerst im Unklaren. Doch just in dem Moment, als sich die Dame ihrem *dienestman* (V. 134) mit dem Satz *diu Werlt bin geheizen ich* (V. 212) vorstellt, wendet sie sich auch schon wieder von ihm ab und verkündet: *lônes solt du sîn gewert / von mir als ich dir zeige nû. / hie kum ich dir, daz schouwe dû* (V. 214–216). Die Zeit- (*nû*) und Ortsbezeichnung (*hie*) könne im Kontext des ›Zeigens‹, nach Horst Wenzel (2006, S. 26f., dort am ›Parzival‹ vorgeführt), als Taktik verstanden werden, um das Publikum in den »Schauraum von Szenen« zu versetzen und zu funktionalisieren. Weiter heißt es bei Wenzel (ebd., S. 27): »Die Bewegung der Augen, die dem Fluss der Zeilen folgen, korrespondiert mit einer imaginativen Wahrnehmung, die eine Verlebendigung/Animation des Textes ebenso ermöglicht wie die einer Freskenfolge oder einer Skulpturengruppe.«

Und tatsächlich, das gebotene Szenario könnte schauerlicher nicht sein: ein mit Getier (*unken, slangen, krotten, nôtern*), Insekten (*fliegen, âmeizen, maden*), Unrat und Geschwüren übersäter Rücken, von dem ferner ein *egeslicher smac* ausgeht (vgl. V. 217–241). Selbst ihr Gewand hat sich, Blecks Übersetzung (1991, S. 127) folgend, in ein Leichentuch (*swachez*

*tüechelîn*, V. 235) verwandelt und Leichenblässe (*asche gar*, V. 238) überdeckt ihren einstigen Glanz. Schönheit und Reichtum finden hierin ihr jähes Ende. Zu der gedehnten, hyperbolisch-verklärenden Beschreibung der Vorderseite steht demnach die wesentlich kürzer gehaltene, auf Details fokussierte Schilderung der Rückseite in einem starken Kontrast. Im Nachklang der Lichtüberflutung erscheint die Kehrseite der Frau Welt umso düsterer – mit solch einer Dynamik und Drastik wurde sie literarisch nie zuvor in Szene gesetzt, weshalb Helmut de Boor (1997, S. 39) hier passenderweise von einem »lebende[n] Bild« und Kern (2009, S. 54) von einem »Tableau vivant« spricht.

Eine so plastische Beschreibung der Rückansicht erinnert an bildliche Darstellungen und Skulpturen. Nachweislich lebte Konrad unweit des Basler Münsters und hielt sich auch in Straßburg auf, sodass nicht ausgeschlossen werden kann, dass er sich vom Fassadenschmuck der dortigen Gotteshäuser inspirieren ließ. In Bezug auf die Darstellung der Frau Welt bleibt unklar, was zuerst da war: Erzähltradition oder Sakralplastik. Als Vorstufe sieht Brigitte Spreitzer (1998, S. 328) die *femme aux serpents*, welche im frühen 12. Jahrhundert als Allegorie der Todsünde *luxuria* ihren Eingang in die christliche Ikonographie findet. Sie wird überwiegend nackt und wie Frau Welt mit Schlangen und Kröten dargestellt, wenngleich die dezidierte Weltabkehr noch fehlt. Sakrale Plastiken, die das männliche Pendant, den *mundus*, zeigen, finden sich im Übergang vom 13. zum 14. Jahrhundert an den Münstern zu Straßburg (ca. 1275/1290, vgl. Abb. 1) und Basel (ca. 1280/1300) sowie an der Sebalduskirche in Nürnberg (ca. 1310/1330). Eine eindeutig weiblich kodierte Figuration der Welt, welche nach 1298 datiert wird, erscheint erstmalig in einer Figurengruppe, zusammen mit den Allegorien der Kirche, des Glaubens und der Synagoge, am Südportal des Wormser Doms (vgl. Abb. 2; zu Welt-Allegorien in der bildenden Kunst siehe Kern 2009, S. 135–150). Wolfgang Stammer (1959, S. 53) zufolge lasse sich eine »wirksamere Illustration zu Konrads Erzählung [...] kaum denken« und auch Wilfried August Skreiner (1963, S. 65f.) sieht die

Wormser Frauenplastik als »nahezu direkte Illustration zu Konrad von Würzburgs [sic!] ›Der Welt Lohn‹«. Dieser Deutung stimmt auch Bleck (1991, S. 149) zu, wenn er in der Skulptur einen eindeutigen Übertrag der »literarische[n] Vorlage in das Medium der Bildhauerkunst« erkennt.



Abb. 1: Fürst der Welt und törichte Jungfrau, Straßburger Münster, südliches Westportal, ca. 1275/1290



Abb. 2: Frau Welt, Wormser Dom, Südportal, nach 1298

Die erwähnten Sakralplastiken ähneln einander in ihrer Darstellungsweise. Blickt man zu ihnen hinauf, sieht man die steinernen Figuren auf ihren Sockeln thronen. Ihre Vorderseiten sind mit langen Gewändern bedeckt und, abgesehen von der Nürnberger Plastik, tragen sie jeweils die charakteristische Weltenkrone auf ihrem Haupt. Im Vergleich zum Fürsten der Welt, welcher häufig mit törichter Jungfrau dargestellt wird, findet sich das entgegengesetzte Geschlechterverhältnis bei der Wormser Frau Welt: Zu

ihren Füßen kniet, bedeutungsperspektivisch enorm verkleinert, ein bewundernder Ritter, der sie mit einer Handgeste preist und um ihren Lohn zu flehen scheint (vgl. Stammeler 1959, S. 53). Die Skulptur blickt die Betrachter:innen lächelnd an – ob milde, gütig oder herablassend bleibt Auslegungssache. Löst man sich von ihrer unschuldig-liebreizenden Vorderansicht (aus der Frontalansicht steht sie wohlgermerkt seitlich) und wagt es, einen Blick auf ihre Rückseite zu werfen, so bietet sich ein Anblick dar, wie ihn auch Konrad beschreibt: ein enthüllter, verwesender Rücken mit teils freigelegtem Gerippe, besetzt von zahlreichen fetten Kröten und mehreren, sich durch das Fleisch hindurchwindende Schlangen, sodass die Lebendigkeit, die dem toten Stein innewohnt, paradox erscheint. Festhalten lässt sich, dass es sowohl in der Narration als auch in der Plastik einer Wendung (beziehungsweise der oben genannten, durch Wenzel beschriebenen Bewegung) zur Verlebendigung bedarf, um Frau Welt als solche überhaupt erkennen und deuten zu können.

Die Weltabkehr wird von de Boor als charakteristisches Zeitthema des Spätmittelalters definiert. Zu dieser Zeit wurden zahlreiche Aspekte darstellbar, die zuvor aus dem höfischen Raum verbannt worden waren: »Das Alltägliche, das Häßliche, das Ungezügelterte, das Komische, das Grotteske wurden erlaubt, weil es zum vielfältigen Wesen des Menschen gehörte, wie er war oder sein konnte« (de Boor 1997, S. 200). Zu dieser Verlagerung des Interesses fügt sich auch die aufflammende Faszination für den menschlichen Körper und dessen Zersetzungsprozess (vgl. Salama 2014, S. 108, Anm. 25). Indem Konrad in seiner Beschreibung der Verwesung Geruch und Farbe semantisch und synästhetisch miteinander verknüpft, schafft er eine Gesamtkomposition des Abscheulichen, welche die Imagination des Publikums anregt und jenem die (eigene) Vergänglichkeit eindrücklich vor Augen führt. Frau Welts abstoßender Rücken liefert nicht nur einen konkreten Ausblick auf den »irdischen Tod« (Bleck 1991, S. 128), sondern verweist auf das Weiterleben der Seele.

Aus dem erzählerischen und bildlichen Kompendium herausgegriffen, erlauben die beiden chthonischen Tiere Schlange und Kröte weitere Ausführungen, indem sie als Hypostasen des Bösen gelesen werden können: In der Bibel überwiegend negativ ausgelegt (Schlange als Verführerin, Gen 3; Froschregen als göttliche Plage, Ex 8, 1–3), erscheinen sie in mittelalterlichen/frühneuzeitlichen Quellen als Inventar höllischer Darstellungen und verfestigten sich im kollektiven Gedächtnis als Begleittiere von Teufel oder Hexe. Im Juni des Jahres 1233, also im zeitlichen Vorfeld zu Konrads Dichtung, warnt Papst Gregor IX. in seinen Briefen mit dem Titel ›Vox in Rama‹ vor einer neuen (imaginären) Ketzergruppe. Wie eine Schlange niste sie im Inneren der Mutter (Kirche), verspritze »das Gift ihres Trugs« und setze alles daran »die trächtigen Seelen ins Unheil zu stürzen« (›Vox‹, 2.–6., Übers. durch Hergemöller 1996, S. 32f.). Bei dem Initiationsritual besagter Häretiker, so der Text, werde eine Kröte in Größe eines Backofens geküsst (›Vox‹, 12., S. 27), woraufhin ein ominöser blasser Mann erscheine, der »so abgemagert und dürr [ist], / daß jegliches Fleisch verschwunden ist und er nur noch aus Haut und Knochen besteht« (›Vox‹, 13., S. 27), und dessen Kuss wiederum dem Novizen den Glauben nehme. Während die Schlange als Leitmotiv des gesamten Schreibens dient, lassen sich Kröte und Skelett als Inkarnationen des Leibhaftigen deuten. Eine solch schillernde Ausmalung der rituellen Teufelshuldigung fußt, Bernd-Ulrich Hergemöller (1996, S. 43f.) zufolge, auf den Fantasien des Großinquisitors Konrad von Marburg (sowie seiner Helfer) und liefert Einblick in die textlichen Legitimierungsstrategien der Ketzerverfolgung, die sich mit dem beginnenden 15. Jahrhundert in die spezifische Hexenverfolgung ausweitet. Der Hexereidiskurs greift ebenfalls die Motive Kröte und Schlange auf, welche in Traktaten häufig als giftig beschrieben und als Ingredienz zur Giftmischerei oder Herstellung von Hexensalbe angeführt werden (zum Beispiel bei Matthias' von Kemnath Übertragung der ›Errores Gazariorum‹). Durch die Anführung der Teufelstiere auf dem Rücken der Frau Welt rückt

diese ins Licht von Ketzern und Hexen und der damit verbundenen Frauenfeindlichkeit – ein Bezug, der von Dina Aboul Fotouh Salama (2014, S. 110, Anm. 29) nur in einer Randbemerkung hergestellt wird; während Stammler (1959, S. 35) die durch »frühchristliche Askese [...] [bedingte] scharfe Frauenfeindschaft« in Predigt und Schrift als Prämisse für die geschlechtliche Umwandlung des Fürsten der Welt in eine Frauengestalt (vgl. ebd., S. 36f.) annimmt.

Auch wenn das verführerische Weibliche kein exklusiv christliches Motiv ist, erfährt es im religiösen Kontext des Mittelalters doch eine erhebliche Dämonisierung, die stets auf der Vorstellung der Erbsünde basiert: Während in der theologischen Auslegung Adam oft mit Rationalität gleichgesetzt wird, werden Eva das Sinnlich-Körperliche und damit zugleich »Hinfälligkeit, Verderbnis, Mangel, Verführung, Trug und Täuschung und letztlich auch Tod« (Feichtenschlager 2016, S. 108f.) zugesprochen – Zuschreibungen, die Frau Welt allesamt verkörpert. Zudem ordnet Stammler (1959, S. 33f.) den Charakter der Verführungsgestalt mit den verborgenen »tierischen Beigaben« auf dem Rücken nicht nur in die Nähe des »religiösen Warnungsbild[es]« ein, sondern verweist klar auf »Parallelen aus dem germanischen Volksglauben« in Anlehnung an die Mythologiesammlung von Jacob Grimm: »Da gab es auch dämonische Weiber der Nacht und des Waldes, die vorn jung, schön und verführerisch, auf dem Rücken aber mit Geschwür und Eiterbeulen bedeckt waren [...] oder einen häßlichen, teuflischen Schwanz trugen« (ebd., S. 34). Eine nähere Analyse der negativ konnotierten Weiblichkeit der Frau Welt in Verbindung mit anderen (fiktiven) Verführerinnen der Weltgeschichte und in Zusammenhang mit den später als Hexen (real) diffamierten Frauen könnte sich als weiterführend erweisen. Dabei steht zur Debatte, ob Frau Welt in Konrads Fassung überhaupt eine rein negative, wenn nicht gar teuflische Position einnimmt. Zwar gewährt sie dem irregeleiteten Ritter den schockierenden Einblick in ihr verborgenes Naturell, doch ebendiese Offenbarung führt schließlich zu seiner Läuterung und Bußhandlung. Daher lässt sich argumentieren, dass

Frau Welt überhaupt erst die Möglichkeit einer Erlösung aufgrund einer (visuellen) Warnung bietet. So könnte man sich etwa auch dem heilsbringenden, rettenden Aspekt der Verführerin widmen oder sogar die radikale Abkehr des Ritters von der Welt kritisch hinterfragen.

Die Darstellung der Welt als Frau und ihre Relevanz für die Botschaft der Erzählung erscheint gemeinhin äußerst diskutabel: Dass »eine Frau speziell die *gloria mundi* personifiziert«, während das lateinische Wort *mundus* ein Maskulinum ist, sieht Brandt (2009, S. 105) als »Folge der Grammatik« im Deutschen begründet. Diese Erklärung lässt sich durch den erbrachten Nachweis der erotisch aufgeladenen Stimmung der Erzählung ergänzen und eröffnet eine gender-orientierte Perspektive. Frau Welt ist zunächst nämlich als Sehnsuchtsubjekt des nach weltlichem Ruhm strebenden Ritters ein Abstraktum, dessen Geschlecht nicht relevant ist. Nicht sie selbst, sondern die mit ihr verbundenen Tugenden wie *lôn* (V. 8), *êre* (V. 9) und *hôhe wirde* (V. 21) sind die erklärten Ziele des ritterlichen Herrn. Das Erreichen ebendieser Ziele sichert Frau Welt dem *ritter ûzerlesen* (V. 144) mündlich zu. Doch erst der erfreuliche Anblick des *sælic wîp* (V. 171) und die verheißungsvolle Aussicht aufs *wünnebernde heil* (V. 186) lassen ihn – noch vor der Offenbarung ihrer Identität – vorzeitig schwören:

sô sol mîn herze und mîn lîp  
iu ze dienste sîn bereit  
mit willeclicher arebeit  
unz ûf mines tôdes zil.

(V. 172–175)

An dieser Stelle bedient der weibliche Nachtgast als Projektionsfläche explizit die (männlichen) Fantasien der Figur Wirnt. Konrad sorgt sozusagen dafür, dass seine literarisierte Version des empirischen Autors Wirnt, welcher sich für seine Wortgewandtheit rühmt, von seiner eigenen literarischen Schöpfungssensenz pygmaliongleich heimgesucht wird – der ohnehin schon traumhafte Charakter dieser Szenerie wird um die Verschmelzung beider Dimensionen erweitert.

Der minnetypische Treueschwur in Erwartung einer in Aussicht gestellten (sexuellen) Belohnung bietet Ansatzpunkte, um näher zu untersuchen, auf welche Weise in diesem Text das Thema Gender verhandelt wird. Sowohl das Verhalten des Ritters als auch sein Blick auf Frau Welt schreiben ihr als *wîp* und *frouwe* geschlechtsspezifische Charakteristika zu. Während der Erzähler bei dem Versuch, Frau Welt zu beschreiben um Worte ringt, veranschaulicht er umso präziser, wie Wirnt beim Anblick ihrer Schönheit vor heftigem Schreck (V. 102) sämtliches Blut aus dem Gesicht weicht (V. 104). Die zuvor durchweg auktoriale Erzählhaltung wird in dem Moment, als die Frau den Raum betritt, gebrochen und verschiebt sich hin zu einer personalen Perspektive mit vorübergehend interner Fokalisierung auf den Protagonisten Wirnt, der eindeutig männlich ist. Erzähler und Protagonist verharren somit beide in ihrer Überwältigung und teilen den (männlichen) Blick auf die betörende Frauengestalt. Den hier beschriebenen *male gaze* arbeitet Andrea Sieber (2015, S. 119) exemplarisch an Brünhilds Körperinszenierung im ›Nibelungenlied‹ heraus und stellt fest, dass mittelalterliche Texte eine »Tendenz zu *gender*-distinkter Figurendarstellung« aufweisen:

In den Texten dominiert eine männlich-voyeuristische Blickregie auf weiblich sexualisierte Körperfragmente, die als sinnliche Schlüsselreize und Stimuli von Begehren fungieren. Dieses Begehren kann sich sowohl bei den textinternen Betrachtern als auch bei den textexternen Rezipienten entfalten (ebd.).

Dies lässt sich zweifelsohne auf Konrads ›Der Welt Lohn‹ übertragen.

Der Auftritt der schönen Frau Welt scheint beide Beobachter nachhaltiger zu beeindrucken als ihre schreckliche Kehrseite. Beim Anblick ihres scheußlichen Rückens nämlich distanziert sich die Erzählung ruckartig von der Szenerie. In wenigen überstürzten Versen besinnt sich der Erzähler (vgl. V. 240) und verflucht Frau Welt, abermals auf seine christliche Gesinnung referierend (vgl. V. 73 und 240f.). Der Ritter reagiert gleichermaßen ablehnend (vgl. V. 243–245) – bereits im Folgesatz verlässt er seine Familie

und zieht als Kreuzritter im Namen Gottes in den Kampf (V. 250). Aus dem Anblick der Rückseite resultiert unmittelbar die *conversio* Wirnts. Allerdings erfolgt dieser Sinneswandel nicht vollkommen unerwartet, da Frau Welt zuvor einen ersten Hinweis darauf gibt, wem tatsächlich die Ehrerbietung der Menschen gebühren sollte: *ich fürhte niemen âne got, / der ist gewaltic über mich* (V. 210f.). Nachdem sie sich abwendet und verschwindet, dreht der Ritter seinerseits weltlichen Gütern, Verführungen und Reizen den Rücken zu und begibt sich auf den Weg zu Gott. Die Eile seines Aufbruchs wird durch die Raffung der erzählten Zeit unterstrichen. Der zuvor nach dem Weltenlohn Gierende strebt nun nach Gottes Lohn, dem ewigen Leben und seinem Seelenheil. Seine Bußhandlung ist dabei selbstgewählt und »gelingt ohne Dazwischenkunft des Heilsapparats Kirche oder einer göttlichen Instanz« (Beutin 1994, S. 100). Sollte Wirnts Entscheidung noch Fragen offengelassen haben, so verdeutlicht die im letzten Abschnitt formulierte *moralisatio* mit der Aufforderung des Erzählers (vgl. V. 271) zur *imitatio* die Botschaft an die Leserschaft.

In der vorgeführten Konstellation wird gleich zwei weiblichen Rollenbildern eine Absage erteilt: sowohl der *minne*, personifiziert durch Frau Welt, als auch der Institution der Ehe, repräsentiert durch die verlassene Ehefrau, welche erst zum Ende hin unvermittelt in den Erzählzusammenhang tritt. Die vermeintliche Minnedame wird durch die Entblößung ihrer ekel-erregenden Kehrseite als sexuelles Objekt der Begierde offensichtlich unattraktiv, aber auch die Rückkehr zur Ehefrau scheint keine Alternative zu sein und wird angesichts eigener beziehungsweise höherer Interessen für nichtig erklärt. Psychoanalytisch und genderspezifisch ließe sich das »aus Männersicht gespaltene Frauenbild« (Brandt 2009, S. 110) zwischen Attraktion und Abstoßung sicherlich weiterführend diskutieren. Als Denkanstoß sei die fragwürdige Aussage des Abts Odo von Cluny (9. Jahrhundert, zitiert nach Huizinga 1987, S. 162) angeführt:

Denn wenn die Menschen sähen, was unter der Haut ist, [...] würden sie sich vor dem Anblick der Frauen ekeln. Ihre Anmut besteht aus Schleim und Blut, aus Feuchtigkeit und Galle. [...] Und wenn wir nicht einmal mit den Fingerspitzen Schleim oder Dreck anrühren können, wie können wir dann begehren, den Dreckbeutel selbst zu umarmen?

Die Suche und Sehnsucht nach dem Lohn der Frau Welt, das Entdecken der dunklen, abstoßenden Seite des Weiblichen (nicht nur mütterlich nährend, Bedürfnisse befriedigend und Sehnsüchte erfüllend, sondern auch verführend, lockend und zerstörend, beschmutzend, den Lohn verweigernd, unantastbar, ungreifbar, ablehnend, abstoßend, sexuell anziehend, jedoch nicht befriedigend und flüchtig) könnte im Hinblick auf die »Geschichtlichkeit einer mit Lust und Unlust verbundenen Sexualität« (Brandt 2009, S. 110) genauer erforscht werden.

Die Beschäftigung mit ›Konrad als Erzähler‹ lässt abschließend die Frage aufkommen, welche Textform Konrad wählt, um die hybride Gestalt der Frau Welt angemessen in Szene zu setzen. Obgleich die Gattungszugehörigkeit von Konrads ›Der Welt Lohn‹ in der Forschung teils ausführlich diskutiert und von Brandt (1987) aufbereitet wurde, lässt sie sich bis heute nicht eindeutig klären. Die Gattungszuweisung der Dichtung hänge, Brandt (ebd., S. 112) zufolge, hier noch stärker als bei anderen Texten jener Zeit von ihrer Interpretation ab. So kann erst durch Rückgriff auf die zuvor erlangten Erkenntnisse eine Annäherung an die Gattungsproblematik von ›Der Welt Lohn‹ erfolgen.

Auf den ersten Blick handelt es sich um eine Erzählung in Versform, die durch das Auftreten der allegorischen Frau Welt bestimmt wird. Doch wird selbst der Begriff der Erzählung von Brandt (ebd.) als »heikel« empfunden und auch Meyer (2020, S. 63) hält ›Erzählung‹ für »das falsche Wort«. Schließlich geschieht auf inhaltlicher Ebene erstaunlich wenig: Nach dem Prolog und der Einführung des Ritters, inklusive eines Rückblicks auf sein bisheriges Streben und Wirken, wird der aktive Handlungsrahmen erst mit

dem Vorfinden Wirnts in seinem Gemach und seinem dortigen Lektüremarathon aufgespannt. Eingeleitet durch das Adverb [*s]us* (V. 52), müsste nun typischerweise die Handlung ihre volle Entfaltung finden. Stattdessen aber wird eine ausführliche Welt-Allegorie eingeschaltet, die ihren dramatischen Höhepunkt nach der Ansprache der Frau Welt im Präsentieren ihres Rückens findet. Doch abgesehen von dieser Bewegung des Umdrehens handelt Frau Welt eigentlich nicht aktiv und auch ihre Rede, die immerhin über 40 Verse umfasst, vermittelt keine eindeutige Botschaft. Diese muss vom Ritter selbst durch Anschauung erschlossen werden, die in einer direkten *conversio* mündet, zu deren Nachahmung wiederum das Publikum angehalten wird.

Bis heute schwanken die Gattungszuschreibungen vorrangig zwischen *bîspel*, *mære* und allegorischem Erzählen. Für die *bîspel* spricht die lehrhafte Wirkungsabsicht, für das *mære* (als das sich der Text in V. 2 und 261 selbst ausweist) hingegen die aufgezeigten ironischen und erotischen Momente. Zur Erzählform *mære* hat Hanns Fischer (1983) eine grundlegende Untersuchung vorgelegt, in der er das *mære* dem exemplarischen Erzählen mit stark sozialer Funktion und moralischer Belehrung zuordnet. In seinen Überlegungen zu Buß- und Belehrungsgeschichten des Mittelalters stellt er fest, dass sich diese »weder unter die Legenden noch unter die Mirakel noch auch unter die Mären einordnen [lassen], obwohl sie sich mit allen dreien berühren können« und eine »Anerkennung und Einstufung als eigene literarische Gattung« fordern (ebd., S. 53). Dabei verweist er in einer Anmerkung (vgl. ebd., Anm. 108) explizit auf Konrads ›Der Welt Lohn‹. Dies unterstreicht abermals, dass eine konkrete Gattungseinordnung der vorliegenden Dichtung mithilfe der bekannten Termini nicht möglich ist – oder der geeignete Begriff noch nicht gefunden wurde.

Denn weder *bîspel* noch *mære* lassen sich bei näherer Betrachtung formal und inhaltlich vollkommen auf den Text anwenden. Während beispielsweise in der unbekannt überlieferten Kurzerzählung ›Die Wirtin und

der Gast« aus dem 14. Jahrhundert auf eine auserzählte Allegorie der Auslegungsteil folgt: *Nû sult ir merken dâ bî, / waz den beiden gefîche sî, / dem gaste unt der lîtgeben* (>Wirtin und Gast«, V. 107–109), verzichtet Konrad in seiner Dichtung auf eine solche Sicherstellung des Verständnisses und verweigert sich damit der bekannten *bîspel*-Struktur. Kurt Nyholm (1971, S. 79) führt an, dass das allegorische Sprechen zu Konrads Lebzeiten ohnehin »fest eingebürgert« und die Allegorese somit für Rezipient:innen hinlänglich bekannt gewesen sein dürfte. Dennoch besteht bei jeder Allegorie, trotz impliziter Haupttendenz, eine prinzipielle Deutungsoffenheit, die sich abhängig von Kontext und Vorwissen zeigt. Dies birgt einerseits ein gewisses Potenzial, andererseits aber auch die Gefahr von Fehlinterpretationen. Bezeichnend ist auch, dass der Text vor der »Hochphase allegorischer Erzählungen in der mittelhochdeutschen Literatur« (Meyer 2020, S. 65) entstanden ist und dementsprechend nicht auf konventionelle Muster zurückgreifen kann. Für ein *mære* wiederum erscheint das Geschilderte viel zu zielgerichtet. Zudem wird kein generischer Name für den Protagonisten verwendet:

als uns diu buoch bewîsten  
 und ich von im geschriben vant,  
 sô was der herre genant  
 her Wirent dâ von Grâvenberc.  
 (V. 44–47)

Die Quellenberufung und die Anführung der historischen Person als Namenspatron schaffen einen Realitätsbezug. Wenn auch spätestens durch den irrealen Charakter der Frau Welt durchbrochen, wird durch diese Verankerung in der Realität zumindest zu Beginn eine erzählte Welt konstruiert, die das Publikum als Lebenswelt empirischer Persönlichkeiten und Ereignisse identifizieren kann. Konrads Dichtung als reine »Exempelliteratur« zu klassifizieren, wie Brandt (1987, S. 113) es vorschlägt, bietet wiederum eine relativ sichere Option, kann allerdings keine allzu genaue Bestimmung liefern. Andere Termini wie Anekdote, Allegorie, Vision oder

Buß- und Bekehrungsgeschichte wurden und werden noch immer ebenfalls verwendet, haben sich aber stets als unzureichend herausgestellt. Brandt (ebd.) kommt zu dem Schluss, die Dichtung als »Mischbeschreibung« zu bezeichnen, »weil man damit den Gegebenheiten genauer Rechnung trägt«.

Völlig unüblich scheint die Verwendung des Parabelbegriffs oder immerhin eine Zuordnung zur lehrhaften Parabolik (Fabel, Parabel, Gleichnis) – nicht nur bezogen auf Konrad, sondern auf die gesamte mittelalterliche Literatur. Für vorchristliche, antike Erzählungen (wie ›Herakles am Scheideweg‹) und biblische Geschichten (wie ›Gleichnis vom verlorenen Sohn‹, Lk 15, 11–32) ist der Parabelbegriff ebenso verbreitet wie für die neuere/moderne Literatur (wie Kafkas ›Vor dem Gesetz‹, Brechts ›Der gute Mensch von Sezuan‹ oder Frischs ›Andorra‹). Der Begriff der parabolischen Rede könnte sich als ähnlich fruchtbar für die Einordnung von ›Der Welt Lohn‹ erweisen: Parabeln zeichnen sich durch eine Verweisstruktur aus, Personifikationen treten hier oft im didaktischen Zusammenhang auf, wie es bei Konrads Frau Welt der Fall ist. Das Handlungsgeschehen der Parabel ist zumeist in der ›realen‹ Welt verortet, was an dieser Stelle durch die Referenz auf Wirnt von Grafenberg gewährleistet wird. Der kritische Gestus der Parabel zielt grundsätzlich darauf ab, ihre Rezipient:innen zum Nachdenken anzuregen, weshalb sie das Hineinversetzen ins Geschehen und die Identifikation mit den agierenden Figuren befördert. Der eröffnete Schauraum in ›Der Welt Lohn‹ und insbesondere die plastische Anschaulichkeit von Frau Welts Rücken, der durch Wirnts Augen fokalisiert geschildert wird, lassen die Rezipient:innen leicht in das Erzählte einsteigen. Zugleich identifiziert sich die »Autorstimme Konrad von Würzburg [...] mit der Autorfigur Wirnt von Grafenberg. Sie suggeriert unmittelbare Teilhabe am narrativen Geschehen und vermittelt so auch den Rezipienten die Erfahrung des Dabeiseins« (Kern 2009, S. 50). Selbstreflexion und Verbesserung des menschlichen Verhaltens bezweckend, liefert die Parabel darüber hinaus konkrete Vorschläge: Im Fall des Ritters wirken die völlige

Abkehr von der Welt und sein künftiges gottgefälliges, nahezu asketisches Leben wie das Paradebeispiel einer Weltflucht, das wegweisend zur Nachahmung anregen soll. Dies liefert einen weiteren Beleg dafür, dass Konrad den Namen Wirnt mit Bedacht wählt und nicht nur eine Dichterreferenz herstellt, denn er bedeutet so viel wie »der Weisende, Leitende, Führende« (Rölleke 1968, S. 132, Anm. 14).

Weiterführend sei es, Reinhard Dithmar (1978, S. 11) zufolge, wichtig, die parabolische von der allegorischen Rede zu unterscheiden, deren Hauptunterschied im Lehr- und Entschlüsselungscharakter liege: Im Gegensatz zur Allegorie, die erst entschlüsselt werden müsse, wolle die Parabel gerade »nicht verrätseln [...], sondern erhellen, veranschaulichen« (ebd., S. 12; ähnlich sehen es Erlemann u. a. 2014, S. 72). In der parabolischen Rede gehe es im Gegensatz zur Allegorie, in der Ähnlichkeiten aneinandergereiht werden, also um die zentrale Aussage beziehungsweise das *tertium comparationis* (vgl. Dithmar 1978, S. 12). Verschiedene menschliche Verhaltensweisen werden auf diese Weise in literarischer Gestalt miteinander verglichen. Adolf Jülicher (1963) teilt das Gleichnis darüber hinaus in zwei zu betrachtende Hälften: *comparatum* (Sachhälfte, Wirklichkeitsbereich) und *comparandum* (Bildhälfte, Deutung der Rezipient:innen). Zwischen beiden finde sich ein Überschneidungs- bzw. Vergleichspunkt, das *tertium comparationis* (= das Dritte des Vergleichs). Könnte man demnach die Allegorie der Frau Welt als *tertium comparationis* verstehen? Schließlich ist ihr Auftritt vor einer historischen Persönlichkeit auf der Sachebene zu verorten, auf der Bildebene hingegen steht ihr Körper, dessen Vexierspiel zwischen schön und hässlich erst einmal gedeutet werden muss.

Bezogen auf »Der Welt Lohn« soll an dieser Stelle nicht behauptet werden, dass der Text entweder eindeutig der Allegorie oder der Parabel (oder einer anderen Textsorte) zuzuordnen sei. Es scheint vielmehr eine Mischung verschiedener Gattungsmerkmale vorzuliegen. Nicht nur in Bezug auf Quellen und Motivik, sondern auch in Hinsicht auf seine erzählerischen

Register tritt Konrad somit immer wieder als Kompilator auf. Dass er hier jedoch viel stärker von parabolischen Erzählmustern als beispielsweise von denen des *bispels* Gebrauch macht, ist auffällig und ermöglicht neue Perspektiven.

Abschließend lässt sich festhalten: Die kleine, facettenreiche Erzählung ›Der Welt Lohn‹ fügt sich in das breit aufgestellte, häufig als heterogen angesehene Gesamtwerk Konrads von Würzburg und steht seinen anderen Texten an Gehalt in nichts nach. Erneut präsentiert er sich als ambivalenter Erzähler, der seinem Publikum als *poeta doctus* auf kunstfertige, humorvolle wie innovative Art ein moralisches Exempel zu vermitteln versucht.

Gleich auf zweifache Weise zeigt sich Konrad in seiner Dichtung über Frau Welt selbstreflexiv: Zum einen geht er der Frage nach dem Lohn des weltlichen und geistlichen Strebens nach und verhandelt damit zeitgenössische Diskurse. Zum Ende hin nennt er sich selbstbewusst als Verfasser, misst sich außerdem mit seinem berühmten Vorgänger Wirnt von Grafenberg und scheint sich, da keine Auftraggeber:innen bekannt sind, aus eigenem Antrieb dazu berufen zu fühlen, seinen Rezipient:innen einen wohlgemeinten *rât* mit auf den Weg zu geben: *daz ir die werlt lâzet varn, / welt ir die sêle bewarn*« (V. 273f.). Zum anderen zeigt er sich selbstreflexiv, indem er das Lesen und die Lektüre als Prozess ausstellt und verhandelt.

Zur Vergegenwärtigung des Weltenlohns bedient sich Konrad des von Walther eingeführten Sujets der Welt als Frau, welches er in die Narration überführt und maßgeblich zu eigenen Zwecken ausformt. So scheint es nicht verfehlt, wenn man wie Kern (2009, S. 44), »in dieser Erzählung des vielleicht wichtigsten und wirkungsmächtigsten deutschen Dichters der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts vorab den zentralen, kanonischen Referenztext« erkennt.

Erzählerisch geschickt changiert Konrad zwischen Beschreibung und Belehrung. Dies wird vor allem an der eingeschalteten Allegorie der Frau Welt deutlich: Die vorerst attraktive Erscheinung der im Abendgemach

auf tretenden (Minne-)Dame, deren Schönheit mit sprachlich-greifbaren Eigenschaften vom Erzähler kaum gefasst werden kann, der aber dennoch ein angemessener sprachlicher Ausdruck durch die Verwendung von Glanz- und Lichtmetaphorik verliehen wird, entpuppt sich partiell als ein abscheuliches, von Teufelstieren besetztes Ungetüm. Die drastisch-lebendige Beschreibung von Frau Welts Rückseite löst nicht nur bei dem Protagonisten Schauer und Schrecken vor dem Weltenlohn aus. Selbst in den Schauraum der Szene versetzt und mit der eigenen Vergänglichkeit konfrontiert, wird auch das Publikum dazu angeregt über sein Seelenheil nachzudenken.

Die Doppelseitigkeit der Frau Welt wird durch die im gesamten Text verwendeten Dichotomien unterstrichen. Eine männliche Blickregie bei der Schau ihres Körpers lässt sich eindeutig feststellen, könnte aber im Kontext der Darstellung von dämonischer Weiblichkeit vertieft werden, wobei der zur Erkenntnis führende Charakter ihres Wesens nicht außer Acht gelassen werden sollte.

Stilistische Mittel und gezielte Effekte heben stets hervor, worauf es Konrad in seiner *moralisatio* ankommt. Durch die Kompilation verschiedener Gattungsmerkmale (*mære*, *bîspel*, allegorisches und parabolisches Erzählen) und poetischer Strategien (Verfahren der Mystiker:innen und der Minnesänger) zeigt sich die Erzählung letztlich als Hybrid – eine konkrete Gattungszuweisung bleibt offen, vielmehr repräsentiert die Dichtung in ihrer Mischform das Mischwesen der Frau Welt.

Wir kommen zu dem Schluss, dass Konrads von Würzburg ›Der Welt Lohn‹ trotz aller herausgestellten Ambiguitäten dennoch eine in sich geschlossene Erzählung ist, deren Aufbau und inhaltlich-stilistische Umsetzung in sich konsistent erscheinen und die dem Publikum eindeutige Handlungsanweisungen und zielgerichtete Denkanstöße mitliefert: *der werlte lôn ist jâmers vol, / daz muget ir alle hân vernomen* (V. 264f.).

## Anmerkungen

- 1 Zitiert wird nach Heinz Rölleke (1968), welcher der textkritischen Ausgabe von Edward Schröder aus dem Jahr 1959 folgt; Reinhard Bleck (1991, S. 62) zufolge ist der Versbestand ›Der Welt Lohn‹ in den neun Textzeugen (sieben Handschriften, zwei Fragmente) uneinheitlich. In fünf der Handschriften fehle beispielsweise die Verfassernennung, wodurch ›Der Welt Lohn‹ teils als anonyme Erzählung gelesen wurde. Handschrift D, Gotha Chart. A 216, Bl. 99r–99v bildet durch einen erweiterten Schluss die längste Fassung mit 296 Versen. Zur kritischen Auseinandersetzung und Differenzierung der einzelnen Textzeugen siehe insbesondere Bleck (1991, S. 2–93).

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift, hrsg. vom Katholischen Bibelwerk, vollständig durchgesehene und überarbeitete Ausgabe, Stuttgart 2016.
- Konrad von Würzburg: Der Welt Lohn, in: Rölleke, Heinz (Hrsg.): Heinrich von Kempten. Der Welt Lohn. Das Herzmaere. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Edward Schröder. Übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Heinz Rölleke, Stuttgart 1968, S. 50–65.
- Der Millstätter Physiologus. Text, Übersetzung, Kommentar, hrsg. von Christian Schröder, Würzburg 2005 (Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie 24).
- Odo von Cluny, in: Huizinga, Johan: Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des 14. und 15. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden, hrsg. von Kurt Köster, Stuttgart 1987.
- Papst Gregor IX.: Vox in Rama – Littera Gegerii papae IX de haereticis extripandis Episcopis per Maguntinam provinciam constitutis; 1233, XVIII. Kal. Iulii, in: Hergemöller, Bernd-Ulrich: Krötenkuß und schwarzer Kater. Ketzerei, Götzendienst und Unzucht in der inquisitorischen Phantasie des 13. Jahrhunderts, Warendorf 1996, S. 25–32; Übers. ins Deutsche, S. 32–39.
- Walther von der Vogelweide: Frau Welt, in: Killy, Walther/de Boor, Helmut (Hrsg.): Die Deutsche Literatur, Bd. 1,1: Mittelalter. Texte und Zeugnisse, München 1965, S. 479–480.
- Wirnt von Grafenberg: Wigalois. Text der Ausgabe von J. M. N. Kapteyn; übersetzt, erläutert und mit einem Nachwort versehen von Sabine Seelbach und Ulrich Seelbach, Berlin/Boston 2005 ([online](#)).

Die Wirtin und der Gast, in: Killy, Walther/de Boor, Helmut (Hrsg.): Die Deutsche Literatur, Bd. 1,1: Mittelalter. Texte und Zeugnisse, München 1965, S. 494–496.

### **Sekundärliteratur**

- Beutin, Wolfgang: ›Diu werlt bin geheizen ich‹. Zur Deutung einer Dichtung Konrads von Würzburg (›Der Welt Lohn‹), in: ders. (Hrsg.): Eros, Eris. Beiträge zur Literaturpsychologie, zur Sprach- und Ideologiekritik, Stuttgart 1994, S. 92–101.
- Bleck, Reinhard: Konrad von Würzburg. ›Der Welt Lohn‹. In Abbildung der gesamten Überlieferung, synoptische Edition, Untersuchungen, Göppingen 1991 (Litteræ 112).
- de Boor, Helmut: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 3,1: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250–1350, Epik, Lyrik, Didaktik, geistliche und historische Dichtung. Neubearbeitet von Johannes Janota, 5. Aufl., München 1997.
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg, Darmstadt 1987 (Erträge der Forschung 249).
- Brandt, Rüdiger: Konrad Würzburg. Kleinere epische Werke, 2. Aufl., Berlin 2009 (Klassiker-Lektüren 2).
- Dinzelbacher, Peter: Art. Mystik, in: LexMa, Bd. 6 (2003), Sp. 982–989 ([online](#)).
- Dithmar, Reinhard (Hrsg.): Fabeln, Parabeln und Gleichnisse, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Reinhard Dithmar, 5. erw. Aufl., München 1978.
- Erlemann, Kurt [u. a.]: Gleichnisse – Fabeln – Parabeln, Tübingen 2014.
- Feichtenschlager, Martina: Entblößung und Verhüllung. Inszenierungen weiblicher Fragilität und Verletzbarkeit in der mittelalterlichen Literatur, Göttingen 2016 (Aventiuren 11).
- Fischer, Hanns: Studien zur deutschen Märendichtung, 2. durchgesehene und erweiterte Auflage, besorgt von Johannes Janota, Tübingen 1983 ([online](#)).
- Grubmüller, Klaus: Sprechen und Schreiben. Das Beispiel Mechthild von Magdeburg, in: Janota, Johannes [u. a.] (Hrsg.): FS Walter Haug und Burghart Wachinger, Bd. 1, Tübingen 1992, S. 335–348.
- Hergemöller, Bernd-Ulrich: Krötenkuß und schwarzer Kater. Ketzerei, Götzendienst und Unzucht in der inquisitorischen Phantasie des 13. Jahrhunderts, Warendorf 1996.
- Jammers, Ewald: Das Königliche Liederbuch des deutschen Minnesangs. Eine Einführung in die sogenannte Manessische Handschrift, Heidelberg 1965.
- Jülicher, Adolf: Die Gleichnisreden Jesu (1886–1889), 2 Teile in einem Band. Unveränd. fotomechanischer Nachdr. der Ausg. Tübingen 1910, Darmstadt 1963.

- Kern, Manfred: Weltflucht. Poesie und Poetik der Vergänglichkeit in der weltlichen Dichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts, Berlin/New York 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 54,288; [online](#)).
- Kraß, Andreas: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 50).
- Kraß, Andreas: Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe, Frankfurt a. M. 2010.
- Meyer, Matthias: Eremitage bei Konrad von Würzburg, in: Bergmann, Ina/Klein, Dorothea (Hrsg.): Kulturen der Einsamkeit, Würzburg 2020 (Würzburger Ringvorlesung 18), S. 55–78.
- Nyholm, Kurt: Studien zum sogenannten geblühten Stil, Åbo 1971 (Acta Academiae Aboensis, Ser. A Humaniora 39,4).
- Rölleke, Heinz: Anmerkungen zu ›Der Welt Lohn‹, in: Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten. Der Welt Lohn. Das Herzmaere. Mittelhochdeutscher Text nach der Ausgabe von Edward Schröder. Übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Heinz Rölleke, hrsg. von Heinz Rölleke, Stuttgart 1968, S. 129–137.
- Salama, Dina Aboul Fotouh: Erscheinungen zwischen Imagination und Wirklichkeit. Konrads von Würzburg ›Der Welt Lohn‹ und ›Engelhard‹, in: Kodikas/Code. Ars Semeiotica 37,1–2 (2014), S. 99–122.
- Schulz, Armin: Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive. Studienausgabe, hrsg. von Manuel Braun [u. a.], 2. Aufl., Berlin [u. a.] 2015 ([online](#)).
- Sieber, Andrea: Gender Studies, in: Ackermann, Christiane/Egerding, Michael (Hrsg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2015, S. 103–140 ([online](#)).
- Skreiner, Wilfried August: Studien zu den Eitelkeits- und Vergänglichkeitsdarstellungen in der abendländischen Malerei, Univ. Diss., Graz 1963.
- Spreitzer, Brigitte: Fallstrick Frau. Weiblichkeit, Tod und Teufel im Mittelalter, in: Wenninger, Markus J. (Hrsg.): ›du guoter tot‹. Sterben im Mittelalter, Klagenfurt 1998, S. 319–346.
- Stammler, Wolfgang: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie, Freiburg i. d. Schweiz 1959.
- Wehr, Gerhard: Die deutsche Mystik. Mystische Erfahrung und theosophische Welt-sicht. Eine Einführung in Leben und Werk der großen deutschen Sucher nach Gott, München [u. a.] 1988.
- Wenzel, Horst: Wahrnehmung und Deixis. Zur Poetik der Sichtbarkeit in der höfischen Literatur, in: ders./Jaeger, C. Stephen (Hrsg.): Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Text, Berlin 2006 (Philologische Studien und Quellen 195), S. 17–43.

### **Abbildungsverzeichnis**

Abb. 1: Straßburg, Liebfrauenmünster, Südliches Westportal, linkes Gewände, Fürst der Welt und törichte Jungfrauen, Public Domain ([online](#)).

Abb. 2: Dom. Frau Welt vom Südportal, ©Domgemeinde St. Peter Worms.

### **Anschrift der Autorinnen:**

Tatjana Meisler, Stina Marie Metter und Ina Spetzke

Freie Universität Berlin

Institut für Deutsche und Niederländische Philologie, Ältere deutsche Literatur und Sprache

Habelschwerdter Allee 45

14195 Berlin

E-Mail: [tatjana.meisler@fu-berlin.de](mailto:tatjana.meisler@fu-berlin.de), [stinametter@gmail.com](mailto:stinametter@gmail.com), [ina.spetzke@fu-berlin.de](mailto:ina.spetzke@fu-berlin.de)