

ISSN 2568-9967

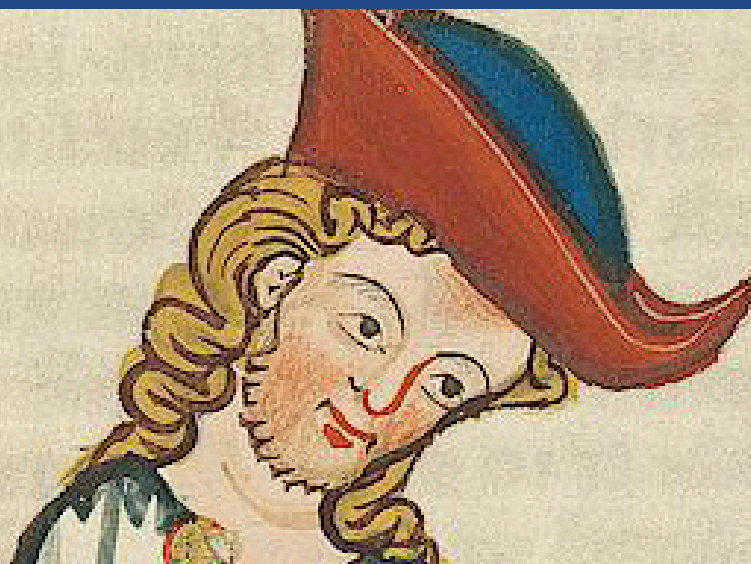
B III E

THEMENHEFT

IO

Norbert Kössinger
Astrid Lembke (Hrsg.)

KONRAD VON WÜRZBURG ALS ERZÄHLER



WWW.ERZAEHLFORSCHUNG.DE



THEMENHEFT 10

Norbert Kössinger / Astrid Lembke (Hrsg.)

Konrad von Würzburg als Erzähler

Publiziert im März 2021.

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

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

Zitiervorschlag für dieses Themenheft:

Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid: (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10, online).

Das Titelbild zeigt einen Ausschnitt aus dem Bild zum Korpus Konrads von Würzburg in der Manessischen Liederhandschrift (Heidelberg, Universitätsbibliothek, cpg 848, Bl. 383r [online](#)).

Inhaltsverzeichnis

Astrid Lembke / Norbert Kössinger

Konrad von Würzburg als Erzähler. Einführung 1

Matthias Meyer

Vom Erzähler zum Regisseur. Konrads von Würzburg ›Minneleich‹ 11

Stephanie Seidl

Wildern im eigenen Gefilde. ›Mehrwegphänomene‹ in
Konrads Lyrik und Epik 27

Katharina Philipowski

Konrads ›Klage der Kunst‹ im Kontext von Sangspruchdichtung
und allegorischem Ich-Erzählen..... 57

Florian Kragl

Konrad von Würzburg als Autor und das sprechende/erzählende Ich in der
›Goldenen Schmiede‹. Ein Gedankenexperiment über Narratologie und
Poetik/Rhetorik 81

Sarina Tschachtli

durliuhtic als ein glasevaz. Durchlässiges Erzählen in Konrads Legenden 113

Inci Bozkaya

durliuhtec und dursihtec / was sîn küneclicher prîs – Überlegungen
zum Erzählverfahren der Akkumulierung und Überbietung im
›Turnier von Nantes‹ 127

Meihui Yu

daz si niht wizen umb des leben / der in ze vater ist gegeben.
Transzendenter Ursprung und dynastische Genealogie
im ›Schwanritter‹..... 163

Tatjana Meisler, Stina Marie Metter, Ina Spetzke

Glanz und Gewürm. Konrads Inszenierung einer komplexen
Frauengestalt in ›Der Welt Lohn‹ 189

Nina Nowakowski

triuwe erzählen. Zur Thematik von Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹
im Cpg 341 und Cgm 714 **221**

Markus Stock

Responionen. Konrads von Würzburg Erzählkunst
im ›Heinrich von Kempten‹ **245**

Andreas Kraß

Gattung und Geschlecht. Intertextualität im Prolog des ›Engelhard‹
Konrads von Würzburg **261**

Seraina Plotke

Konrad als Erzähler. Aspekte zu ›Partonopier und Meliur‹ **275**

Jan-Dirk Müller

›Konsonantes‹, ›dissonantes‹ und perspektivisches Erzählen.
Medeas Hilfe für Jason (›Trojanerkrieg‹) **293**

Bent Gebert

Heterogene Autorschaft und digitale Textanalyse. Ein Experiment zum
kompilatorischen Erzählstil Konrads von Würzburg **309**

Norbert Kössinger / Astrid Lembke

Konrad von Würzburg als Erzähler

Einführung

Konrad von Würzburg hat sich wie kein zweiter deutschsprachiger Autor des 13. Jahrhunderts in vielen verschiedenen literarischen Genres betätigt und ist dabei »allen literarischen Sätteln« (Tervooren 1995, S. 43), in die er zeit seines Lebens gestiegen ist, gerecht geworden: Sein Werk umfasst sangbare Dichtungen (Minnelieder, Leichs und Sangsprüche), Legenden (›Silvester‹, ›Alexius‹, ›Pantaleon‹) und andere kürzere Erzählungen (›Der Welt Lohn‹, ›Das Herzmäre‹, ›Heinrich von Kempten‹, ›Das Turnier von Nantes‹, ›Der Schwanritter‹). Mit dem ›Engelhard‹ und ›Partonopier und Meliur‹ gehören zu Konrads Werken auch höfische Romane, mit dem ›Trojanerkrieg‹ ein Antikenroman, mit der ›Klage der Kunst‹ eine allegorische Dichtung und mit der ›Goldenen Schmiede‹ ein Marienpreis. Konrads Zeitgenossen schrieben diesem versatilen Autor darüber hinaus auch einige Texte zu, die vermutlich nicht von ihm stammen und die heute unter dem Label ›Pseudo-Konrad‹ firmieren (z. B. ›Die halbe Birne‹, ›Der Mönch als Liebesbote A‹).¹

Im vorliegenden Themenheft der ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹ stellen wir erstmals in systematischer Weise die Frage nach einem Profil Konrads von Würzburg als Erzähler und nehmen sein Werk aus der Perspektive neuerer narratologischer Arbeiten und Erkenntnisse in den Blick. Dazu gehören die großen und viel diskutierten Problemkreise um

Möglichkeiten der Unterscheidung zwischen Autor und Erzähler oder zwischen Fiktionalität und Faktualität wie auch ganz grundsätzlich die Frage danach, was Erzählen überhaupt und konkret im europäischen Mittelalter ausmacht. Das äußerst breite und vielfältige Œuvre Konrads von Würzburg bietet eine hervorragende Möglichkeit, der Frage nachzugehen, inwiefern es überhaupt möglich ist, einen Autor des 13. Jahrhunderts anhand der von ihm verwendeten Erzählweisen als individuelle, wiedererkennbare ›Dichterpersönlichkeit‹ in seinen eigenen Texten dingfest zu machen. Oder muss schon der Versuch zwangsläufig auf einen hermeneutischen Irrweg führen und wird insgesamt der Eindruck von Heterogenität im Blick auf das Gesamtwerk dominant bleiben? Das Anliegen des vorliegenden Themenheftes nochmals in konkretere Frageform gebracht, die die Beiträgerinnen und Beiträger mit Blick auf die von ihnen analysierten Einzeltexte wie auch auf Konrads gesamtes Werk untersuchen: Was unterscheidet diesen Autor, dessen Œuvre Züge eines professionellen Berufsdichtertums trägt, grundsätzlich von anderen (älteren oder zeitgenössischen) Autoren und worin ähneln seine Werke denen seiner ›Kollegen‹? Inwiefern wechselt der Autor Konrad von Gebrauchssituation zu Gebrauchssituation, von Text zu Text, von Quelle zu Quelle oder von Gattung zu Gattung seine erzählerischen Register? Gibt es bei allen Registerwechseln dennoch erzähltechnische, inhaltliche oder rhetorische Konstanten und mit welchen Mitteln lassen sich diese erkennen und adäquat beschreiben? Inwiefern trägt Konrad auf diese Weise dazu bei, Gattungsgrenzen festzuschreiben, sie zu erweitern oder sie zu überschreiten? In welchem Maß entscheidet sich dieser Autor, abhängig von der konkreten historischen Situation, in der er und für die er erzählt, für eine spezifische Erzählweise, die sich von anderen Erzählweisen unterscheiden und abgrenzen lässt? Inwiefern lassen sich mit den Instrumenten der Narratologie solche Erzählweisen identifizieren, wenn man Vergleichsgrößen wie Erzähler, Raum, Zeit, Bildsprache etc. in den Blick nimmt?

Die Beiträge dieses Themenheftes liefern natürlich für Konrads Gesamtwerk keine abschließenden Antworten auf die skizzierten Fragen, sondern wollen in erster Linie Ideen und Anstöße zur weiteren Diskussion anbieten. Die im Folgenden von uns herausgegriffenen Punkte wollen dafür in prägnanter Weise übergeordnete Aspekte zusammenführen, die in den einzelnen Beiträgen des Themenheftes unserem Eindruck nach eine zentrale Rolle spielen.³ Sie sind keinesfalls als in sich abgeschlossene Reihe aufzufassen. Die folgenden Ausführungen wollen vielmehr anschlussfähig sein für zusätzliche Aspekte und neue Perspektiven. Ziel dieses Themenheftes ist es, künftig zu weiteren Fragen nach Konrad als Erzähler anzuregen.⁴

1. Gattungen: Zwischen Tradition und Innovation

Konrad legt Wert darauf zu zeigen, dass er weiß, nach welchen Regeln und Konventionen verschiedene Gattungen oder Texttypen funktionieren. Das wird an vielen seiner Texte deutlich: Der Marienpreis in der ›Goldenen Schmiede‹ enthält zwar narrative Elemente, funktioniert aber – ähnlich wie der Minneleich – in der Hauptsache nach den Gesetzen der Lyrik (Kragl, Meyer), seine Legenden zielen auf transparente Schlichtheit (Tschachtli), der historisch-chronikalische ›Heinrich von Kempten‹ ist auffällig klar strukturiert und geradlinig komponiert (Stock). Andere Texte können weniger leicht in ›traditionelle‹ Gattungszusammenhänge eingeordnet werden: Handelt es sich etwa bei ›Der Welt Lohn‹ um eine allegorische Erzählung, ein *bispiel*, eine Parabel oder ein Märe (Meisler/Metter/Spetzke)? Und lässt sich die ›Klage der Kunst‹ eher der Sangspruchdichtung oder den allegorischen Dichtungen in der ersten Person (Philipowski) zuordnen, die zu Konrads Zeit im Deutschen noch wenig verbreitet sind? Noch komplexer ist der Umgang des Dichters mit den Vorgaben etablierter Gattungen oder Narrative, wenn er punktuell (wie im Prolog des ›Engelhard‹) oder über weite Strecken (wie im ›Partonopier‹) verschiedene Gen-

res aufruft oder miteinander vermischt und auf diese Weise zusätzliche Angebote für die Deutung des Erzählten zur Verfügung stellt (Kraß, Plotke und Yu). In einer transgenerischen Perspektive scheint Konrad sich zudem auch immer wieder bei seinen eigenen Texten zu ›bedienen‹ (Seidl).

2. Topik und Rhetorik: Verhältnis zwischen Tradition und Gestaltung

Eine verwandte Frage ist die nach Konrads Verhältnis zu bekannten und anerkannten Wissensbeständen wie auch zu rhetorischen Topoi, die zum Teil schon seit der Antike im Zusammenhang mit bestimmten Themen eingeführt sind und auch von Konrads Zeitgenossen häufig verwendet werden. Wie entwickeln Autoren im Rahmen des Hergebrachten einen eigenen Stil – einen eigenen ›Sound‹ – und drücken ihren Texten dadurch einen wiedererkennbaren Stempel auf? Wann suchen sie das Besondere, Auffällige und an welchen Stellen tun sie dies gerade nicht? Und lassen sich daraus für die Interpretation Rückschlüsse ziehen? Die Einzeluntersuchungen im vorliegenden Themenheft zeigen, dass Konrad sich in dieser Hinsicht oft recht konventionell verhält (Kragl). Es kann daher lohnen, sein Werk in Zukunft noch genauer daraufhin zu untersuchen, wo und wie genau es an gelehrte Traditionen anschließt und zu welchen Zwecken dies jeweils geschieht, aber auch, wo Konrad vielleicht doch – bei aller Wertschätzung des Hergebrachten und Vertrauten – Neuland betritt und beispielsweise mehr als ›Regisseur‹ denn als Erzähler fungiert (Meyer). Zugleich wird nämlich auch deutlich, dass Konrads Experimentierfreudigkeit die Grenzen des Gewöhnlichen und Gewohnten immer wieder überschreitet, wenn etwa der Dichter traditionelle Themen oder Metaphern in sprachlich außerordentlicher Weise fasst (Seidl, Bozkaya) und so signalisiert, dass eine Weiterführung der Tradition und der Wille zur Gestaltung einander keineswegs ausschließen müssen.

3. Intertextualität und Stil: Umgang mit Quellen und anderen Texten

Noch konkreter wird die Frage nach dem Gestaltungswillen und dem innovativen Potenzial des Dichters, wenn man sich ansieht, wie er mit seinen Quellen umgeht oder in welcher Weise er allgemein auf andere ältere oder zeitgenössische Texte Bezug nimmt. Dass ihm verschiedene Register beim Bearbeiten seiner Vorlagen zur Verfügung stehen und dass sich sogar für einen einzelnen Roman wie den ›Trojanerkrieg‹ nicht verallgemeinern lässt, wie weitreichend Konrad das ihm vorliegende Material modifiziert bzw. wie nah er sich nicht nur inhaltlich, sondern auch stilistisch an seine Quellen hält, können stilometrische Binnenanalysen von Wort- und Formelverwendungen zeigen (Gebert). Kann man überhaupt von einem konsistenten Autorstil sprechen, wenn Konrad in manchen Passagen zu einer homogenisierenden Erzählweise neigt, diese aber an anderen Stellen überhaupt keine Rolle zu spielen scheint? Genannt sei in diesem Zusammenhang der bekannte ›geblümete Stil‹, wie er zum Beispiel in akkumulierender und überbietender Funktion eingesetzt wird (Bozkaya) und im Kontrast steht zu Konrads geradezu historiographischer Geradlinigkeit (Stock) und einer regelrechten Transparenz im Erzählen seiner Legenden (Tschachtli). Zu entdecken ist hier aber noch mehr: Techniken der Fokalisierung in verschiedenen Texten (Plotke, Yu, Kragl), ein Erzählen in Tableaus in Lyrik und Epik (Meyer, Meisler/Metter/Spetzke), eine deutliche Psychologisierung der Figuren gegenüber der Vorlage (Yu) oder eine Form des dissonantes Erzählens, bei der der Erzähler sich punktuell gegen die Figuren seiner erzählten Welt positioniert und bei der ›glättendes‹ und ›widerborstiges‹ Erzählen unmittelbar nebeneinander zu stehen kommen (Müller).

Korrespondiert ein solcher Bearbeitungsmodus auch mit dem Inhalt des Erzählten? Fest steht jedenfalls, dass es Konrad nicht an Selbstbewusstsein mangelt, wenn er implizit oder explizit auf geschätzte Vorbilder anspielt.

Gottfrieds ›Tristan‹-Prolog beispielsweise dient nicht lediglich als Blaupause für den Prolog zum ›Engelhard‹, Konrad entwirft vielmehr geradezu ein homosoziales Gegenstück zu Gottfrieds heterosozialem Liebesdiskurs (Kraß). Und wenn Konrad den Dichter Wirnt von Grafenberg, der sich in seinem ›Wigalois‹ rühmt, mit Worten meisterhaft Menschen und Dinge erschaffen zu können, seinerseits zu einer Figur macht – misst er sich dann nicht mit dem berühmten Vorgänger und nimmt für sich in Anspruch, ihn sogar noch zu übertreffen (Meisler/Metter/Spetzke)?

4. Responseionen: Themen, Begriffe und Motive

Unterscheiden sich auch Konrads Texte stark voneinander, was Stoffherkunft, Gattung, Inhalt, Form oder die Frage der Erzählweise angeht, so fallen doch manche Begriffe wiederholt, werden bestimmte Themen und Motive immer wieder und in grundverschiedenen Kontexten aufgenommen. In mehreren Beiträgen wird deutlich, dass Konrad in unterschiedlichen Texten das Thema *triuwe* diskutiert, so etwa im ›Trojanerkrieg‹ (Müller), im ›Engelhard‹ (Kraß) und – wenn auch nicht in allen Handschriften im gleichen Ausmaß – im ›Herzmäre‹ (Nowakowski). Die Tugend der *milte* wiederum wird (wiewohl nicht allzu überraschend bei einem auf Aufträge angewiesenen Dichter) in erzählenden Texten wie dem ›Partonopier‹ und dem ›Trojanerkrieg‹ gepriesen, aber auch in der Sangspruchdichtung und in der ›Klage der Kunst‹ (Plotke, Seidl, Philipowski). Lässt sich aus diesem Befund nun auf eine auffällige Fokussierung des Dichters auf diese beiden Zentralbegriffe höfischer Literatur schließen? Oder kommen hier lediglich die Agenden der Auftraggeber oder auch ein allgemeines Interesse von Konrads Zeitgenossen an Idealen zum Vorschein, das sich in ähnlicher Weise in vielen Texten wiederfinden ließe, wenn man nur gezielt danach suchte?

5. Überlieferung: Autorschaft und Heterogenität

Wer nach spezifischen Erzählweisen eines mittelalterlichen Autors wie Konrad sucht, der muss sich nicht zuletzt stets fragen, welche Auffälligkeiten auf den Dichter selbst zurückzuführen sind und was sich der Überlieferung seiner Texte verdankt. Ein gutes Beispiel für die Schwierigkeiten, die es mit sich bringt, auf der Grundlage kritischer Editionen Aussagen über die Gewichtung eines bestimmten Themas in Konrads Werk zu machen, liefern die unterschiedlichen Akzentuierungen des *triuwe*-Komplexes im ›Herzmäre‹ (Nowakowski). Welche Folgen hat es konkret für die Suche nach den Eigenheiten des Autors Konrad als Erzähler, wenn man eingestehen muss, dass an der Profilierung dieser Erzählerpersönlichkeit eben nicht allein Konrad beteiligt ist, sondern dass daran auch Auftraggeber, Kompilatoren und Schreiber etc. teilhaben und dass deren Agenda ihrerseits nicht immer nachzuvollziehen ist – wenn man denn überhaupt eine solche unterstellen kann? Wie ist mit einem Extremfall wie dem ›Engelhard‹ umzugehen, der in keiner mittelalterlichen Handschrift, sondern nur in einem frühneuzeitlichen Druck auf uns gekommen ist (Kraß)? Wie mit dem anderen Extremfall, der ›Goldenen Schmiede‹, für die mehr als 40 Textzeugen bekannt sind (Kragl)?⁵ Und was bedeutet dies für unseren Blick auf solche Texte, die bereits im Mittelalter Konrad zugeschrieben werden, sehr wahrscheinlich aber nicht von ihm stammen? Müssen sie außen vor bleiben, wenn wir Konrad als historische Persönlichkeit mit einem eigenen Stil und eigenen Interessen und Intentionen verstehen wollen? Oder dürfen sie es überhaupt, wenn wir davon ausgehen, dass an der Konstruktion einer solchen Autorpersönlichkeit eine Vielzahl von Personen und Institutionen mitarbeitet – nicht zuletzt natürlich auch wir selbst, die wir bestimmte Differenzierungskriterien privilegieren und andere ausblenden, um dieses Autors habhaft zu werden, der sich uns in seinem heterogenen Werk punktuell zu offenbaren scheint, sich aber letztlich doch stets entzieht, sobald

man den Finger auf eine bestimmte Eigenart legt und sie verallgemeinern will?

Dank

Das vorliegende Themenheft ist auf der Grundlage einer Reihe von Beiträgen entstanden, die auf einem Workshop zu ›Konrad von Würzburg als Erzähler‹ an der Freien Universität Berlin vom 18.–20. Juli 2019 vorgestellt und diskutiert wurden. Wir danken an dieser Stelle allen Teilnehmer*innen dafür, dass sie sich auf das gesprächsorientierte Format in einem – so haben wir es jedenfalls wahrgenommen – immer wohlwollenden und konstruktiven Rahmen eingelassen haben, nicht zuletzt den Moderatorinnen Elisabeth Lienert, Beatrice Trînca, Nina Nowakowski und Julia Rütthemann. Wir danken zudem allen Beiträger*innen sowie den beiden Herausgeber*innen der ›Beiträge zur mediävistischen Erzählforschung‹, Anja Becker und Albrecht Hausmann, für ihre Bereitschaft zur zeitnahen Veröffentlichung. Die Reihenfolge der Aufsätze, die bei einer Rezeption im digitalen Medium ja grundsätzlich in den Hintergrund rückt, folgt der angesetzten, vermutlichen Werkchronologie, wobei wir die Lyrik an den Anfang gestellt haben. Schließlich richtet sich unser besonderer Dank an alle, die bei der Durchführung des Berliner Workshops wie bei der Vorbereitung der Publikation mitgeholfen haben: Sylwia Bräuer, Fabienne Füß, Tatjana Meisler, Stina Metter, Nina Nowakowski, Pia Schüler und Ina Spetzke.

Gewidmet ist der Band dem Andenken an Seraina Plotke († 27. Oktober 2020).

Anmerkungen

- 1 Über den Forschungsstand zu Konrad informieren mit weiterführender Literatur die Artikel von Horst Brunner 1985 und 2009 sowie künftig Stock 2022.
- 2 Es liegt auf dieser Ebene der Vergleich Konrads mit dem um etwa eine Generation älteren Rudolf von Ems nahe. Allein, wenn man die Textproduktion beider vergleicht – Minne und Aventure als Themen (im ›Guten Gerhart‹ und im ›Willehalm von Orlens‹, vgl. ›Engelhard‹ sowie ›Partonopier und Meliur‹), Legenden wie Legendarisches (im ›Barlaam und Josaphat‹ und der verlorenen ›Eustachius-Legende, vgl. ›Silvester‹, ›Alexius‹, ›Pantaleon‹) sowie Historisches (im ›Alexander‹ und in der ›Weltchronik‹, vgl. ›Trojanerkrieg‹) –, ergeben sich Schnittmengen, was die Arbeitssituationen und möglicherweise auch Interessen der beiden Autoren betrifft). Die Autorenporträts zu Konrad im Codex Manesse (Heidelberg, UB, Cpg 848, Bl. 383r, siehe auch den Ausschnitt daraus als Titelbild zu unserem Themenheft) und zu Rudolf in der Münchener ›Willehalm von Orlens‹-Handschrift (München, BSB, Cgm 63, Bl. 1r), in denen beide gleichermaßen als gelehrte *magister* in Szene gesetzt werden, mögen die Parallelen zusätzlich aus Perspektive der (gar nicht so viel) späteren Rezeption unterstreichen. Zu Rudolf und seinem Werk insgesamt vgl. zuletzt Krotz [u.a.] 2020.
- 3 Von daher erheben unsere Ausführungen natürlich auch nicht den Anspruch, die einzelnen Beiträge nochmals zusammenzufassen (s. dazu das Abstract zu Beginn jedes Aufsatzes).
- 4 Wir – und alle Beiträgerinnen und Beiträger – verwenden die Begriffe ›Autor‹ und ›Erzähler‹ hier und im Folgenden immer und ganz im Sinne der Zielsetzung des Themenheftes als moderne literaturwissenschaftliche Beschreibungsbegriffe.
- 5 Es sei an dieser Stelle daran erinnert, dass es – und dies mit guten Argumenten – zu praktisch keinem deutschsprachigen Autor des Mittelalters eine ›Werk‹- oder ›Gesamtausgabe‹ gibt.

Literaturverzeichnis

- Brunner, Horst: Konrad von Würzburg, in: Kühlmann, Wilhelm (Hrsg.): Killy Literaturlexikon – Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. Bd. 6, 2009, S. 634–636.
- Brunner, Horst: Konrad von Würzburg, in: Ruh, Kurt u.a. (Hrsg.): Verfasserlexikon – Die deutsche Literatur des Mittelalters. Bd. 5, Berlin – New York 1985, Sp. 272–304.
- Krotz, Elke [u.a.] (Hrsg.): Rudolf von Ems. Beiträge zu Autor, Werk und Überlieferung, Stuttgart 2020 (Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur. Beiheft 29).
- Stock, Markus (Hrsg.): Konrad von Würzburg. Ein Handbuch, Berlin / Boston, voraussichtlich 2022 (de Gruyter Reference).
- Tervooren, Helmut: Sangspruchdichtung, Stuttgart/Weimar, 2. durchgesehene Auflage 2001.

Anschrift der Autoren:

Univ.-Prof. Dr. Astrid Lembke
Universität Wien
Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft
Universitätsring 1
1010 Wien
E-Mail: astrid.lembke@univie.ac.at

Prof. Dr. Norbert Kössinger
Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg
Fakultät für Humanwissenschaften, Bereich Germanistik
Zschokkestr. 32
39104 Magdeburg
E-Mail: norbert.koessinger@ovgu.de

Matthias Meyer

Vom Erzähler zum Regisseur. Konrads von Würzburg ›Minneleich‹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

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

Sekundärliteratur

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

Anschrift des Autors:

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

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 Überlegungen¹ 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 se re. 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 liehten 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 lōne.
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 pfluole 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.² 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 getihite 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 trotzts 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 Ele ne 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 Festzelte (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 Sirengeschrei – 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 dœnes grif**
ziehe an sich vil manic schif,
sus kan diz wunneclîche wîp
mit ir clârheit mangan lîp
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 küschen form **insigel**,
daz den tiefel uber Kempfet,
der sich rimpfet als ein igel
unde in füre 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 **gedrucket** 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 **gedrucket** 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 dîngen.
(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

Katharina Philipowski

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

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

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

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

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

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

Die ›Klage der Kunst‹ im Kontext der Sangspruchdichtung¹

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Die allegorische Erzählung in der ersten Person

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Frou Wildekeit und der Erzähler

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

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

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

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

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

- neue Kleider. Zum ›wilden‹ Subtext der Medea-Episode in Konrads von Würzburg ›Trojanerrieg‹, in: Wolfram-Studien XXV (2018), S. 297–322; Elisabeth Lienert: *wildekeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg, in: Wolfram-Studien XXV (2018), S. 323–341.
- 26 Linden schreibt mit Bezug auf Gert Hübner: Lobblumen. Zur Genese und Funktion der ›geblühten Rede‹, Tübingen 2000, S. 7–32, »Die *wilde* Rede ist die gesuchte, eben nicht naheliegende Formulierung, die ihren Rezipienten überrascht und in der früheren Forschung auch mit dem Terminus *bliemen* belegt wurde. Der *wilde* Stil beschreibt eine literarische Technik, die das Dargestellte einer aufwendigen sprachlichen Durchformung unterzieht und diese Artifizialität als zentrale literarische Qualität durchaus auch ausstellt. Der *wilde* Stil entfaltet seine Wirkung daher vor allem im Wettstreit der Künstler in der Suche nach der auserlesensten und ausgefeiltesten Formulierung« (Linden 2019a, S. 276).
- 27 In der Forschung wird um die adäquate Bezeichnung für die Fiktionalität primär allegorischer Erzählungen gerungen. Vgl. Glauch: »Fritz Peter Knapp schlägt neben der ›funktionalen‹ und der (rare) ›autonomen‹ hierfür als dritte Spielart eine ›signifikative‹ Fiktionalität vor, ›welche Nichtseiendes zur gleichnishaften Erhellung der Wahrheit des Seins vorführt‹. [Ende Zitat Knapp, K.P.] Wenn man an Entwürfe wie Dantes ›Commedia‹ denkt, schiene mir auch die Bezeichnung ›spekulative‹ Fiktionalität geeignet. Stephen G. Nichols meint mit ›theologischer Fiktionalität‹ wohl auch dasselbe: ›a mode of representation combining wisdom mediated through imagination to convey doctrinal or dogmatic ›truth‹‹«. (Glauch 2013, S. 396). Glauch verweist auf Fritz Peter Knapp (Hrsg.): *Historie und Fiktion in der mittelalterlichen Gattungspoetik (II)*. Zehn neue Studien und ein Vorwort, Heidelberg 2005, S. 10 und Stephen G. Nichols: *The Enigma of Wisdom: On Narrating Origins and Ends in 13th and 14th Century France*, in: Ursula Peters/Rainer Warning (Hrsg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. Festschrift für Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, München 2009, S. 451–470, hier S. 454.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

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

Sekundärliteratur

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

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

- Lienert, Elisabeth: *wildekeit* und Widerspruch. Poetik der Diskrepanz bei Konrad von Würzburg, in: Wolfram-Studien XXV (2018), S. 323–341.
- Linden, Sandra: Frau Kunst vor Gericht. Die Personifikation als Mittel ästhetischer Reflexion in Konrads von Würzburg *Klage der Kunst*, in: Gerok-Reiter, Annette [u.a.] (Hrsg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Heidelberg 2019a (GRM-Beiheft 88), S. 271–301.
- Linden, Sandra: Gattungsinterferenzen und literarische Kontexte: Lehrhafte Dichtung, in: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019b, S. 133–142.
- Miedema, Nine: Ein Sangspruchdichter im Dialog: Zu den Sänger- und Publikumsrollen in den Konrad von Würzburg zugeschriebenen Sangsprüchen, in: Henkel, Nikolaus/Jones, Martin H./Palmer, Nigel F. (Hrsg.): Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter; Hamburger Colloquium 1999, Tübingen 2003, S. 189–212.
- Modersohn, Mechthild: *Natura* als Göttin – eine Personifikation zwischen Mythos und Aufklärung, in: Dilg, Peter (Hrsg.): Natur im Mittelalter. Konzeptionen – Erfahrungen – Wirkungen. Akten des 9. Symposiums des Mediävistenverbandes, Marburg, 14.–17. März 2001, Berlin 2003, S. 84–110.
- Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildekeit*, Stuttgart 1968 (Germanistische Abhandlungen 24).
- Philipowski, Katharina: Exemplarik und Erfahrung in allegorischen Ich-Erzählungen (am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Klage der Kunst‹), in: PBB 139 (2017), S. 377–410.
- Runow, Holger: Sangspruchdichtung als Gattung (statt einer Einleitung), in: Sangspruch/Spruchsang. Ein Handbuch, Berlin/Boston 2019, S. 1–19.
- Seidl, Stephanie: Wildern im eigenen Gefilde. ›Mehrwegphänomene‹ in Konrads Lyrik und Epik, in: Kössinger, Norbert/Lembke, Astrid (Hrsg.): Konrad von Würzburg als Erzähler, Oldenburg 2021 (BmE Themenheft 10), S. 27–55 (online).

Anschrift der Autorin:

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

Florian Kragl

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

Ein Gedankenexperiment über Narratologie und Poetik/Rhetorik

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1. Der Dichter Konrad von Würzburg

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(V. 1–9)

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

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

2. Erzählen in der zweiten Person

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(V. 364–389)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3. Ausblick

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Anmerkungen

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

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

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

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

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

Sekundärliteratur

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

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

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

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

Anschrift des Autors:

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

Sarina Tschachtli

durliuhtic als ein glasevaz

Durchlässiges Erzählen in Konrads Legenden

Abstract. Der Beitrag untersucht, wie Konrad seine Legenden punktuell gestaltet und mit diesen Gestaltungen sein Erzählen als durchlässig ausstellt. Das wird zuerst an einer prominent eingesetzten Lichtmetaphorik gezeigt: *durliuhtic* bedeutet eine Durchsichtigkeit auf etwas Dahinterliegendes ebenso wie ein eigenes Leuchten und verschränkt so den hermeneutischen und den ästhetischen Anspruch des Erzählten in der Bildsprache. Diese Lichtdurchlässigkeit wird bei Alexius' totem Körper narrativ tragend, doch auch die anderen Legenden operieren mit einer Metaphorik räumlich-körperlicher Tiefe, die eine Durchlässigkeit der Figuren für das Göttliche inszenieren. Abschließend wird eine Selbstreflexion des Erzählers aufgegriffen, der zwischen dem rhetorischen Aufwand des Lobes einerseits und dem Erzählen der für sich selbst sprechenden Taten andererseits changiert und damit das Bemühen explizit macht, das eigene Sprechen auf die Rede und das Handeln des Heiligen hin durchlässig zu machen.

Konrad überträgt drei Legenden ins Deutsche. Er bleibt dabei nah an seinen Vorlagen, doch sollen im Folgenden punktuelle Gestaltungen in den Blick genommen werden, die charakteristisch für Konrad als (Legenden-) Erzähler scheinen. So fügt Konrad seiner Silvesterlegende einen Prolog bei, der mit einer Lichtmetaphorik operiert, die auch in den beiden anderen Legenden (und in weiteren Werken Konrads¹) aufscheint: *sîn lop durchliuhtic werden sol / als ein lûter spiegelglas.* (›Silvester‹, V. 46f.) Im Alexiusprolog heißt es ähnlich: *sîn lop durliuhtecliche enbrehen / muoz von wâren*

schulden. (>Alexius<, V. 10f.) Und schließlich in der Beschreibung des jungen Pantaleon: *geblüemet stuont sin reiniu jugent / mit durliuhtiger werdekeit.* (>Pantaleon<, V. 110f.)² Die Vorsilbe *dur-/durch-* ist doppeldeutig: Zugrunde liegt die Vorstellung einer räumlichen Durchquerung (im Sinne von ›hindurch leuchten‹), im übertragenen Sinn bedeutet sie eine vollständige Durchdringung (im Sinne von ›durch und durch leuchten‹, also ›stark leuchten‹).³ Die Metaphorik des Durchleuchtens verbindet, meine ich, zwei gegenläufige Ansprüche an das Erzählte: Einerseits verlangt es einen Blick, der durch die Erzählung hindurch das Eigentliche sieht. Die Metapher bedient sich des Visuellen, weil es im übertragenen Sinn um eine Einsicht geht, darum dass die Erzählung den Blick auf das Göttliche frei macht. Konrad braucht also die Durchlässigkeit als hermeneutische Metapher. Die Erzählung – das Lob der Heiligen – scheint sich dabei zu Gunsten des Erzählten zurückzunehmen. Sie verlangt eine Klarheit, die dem Ästhetisieren entgegensteht. Andererseits ist es eben dieses Erzählen vom Heiligen, das sein Leuchten entfalten soll. Silvester wird als nichts weniger denn als *leitesterne* (>Silvester<, V. 42) und *lieht der Kristenheit* (>Silvester<, V. 43) bezeichnet. Die Erzählung soll also von Licht durchdrungen und erfüllt sein, was den Blick wieder auf das Lob und seine Sprache zurücklenkt. Das Leuchten der Rede lässt sich leicht auf die Rhetorik des Textes beziehen, doch benennt Konrad hier – semantisch exakt – nicht den reflektierenden Glanz des *ornatus*,⁴ sondern eine Bildlichkeit durchdringenden Lichts und eindringlicher Sprache. Dennoch wird sinnliche Wahrnehmung und damit auch eine Ästhetik aufgerufen, die einer schlichten Form entgegengesetzt wäre. In der Metapher des *durchliuhtic lop* ist ein erzählerischer Zwiespalt angelegt: zwischen Gestaltungswillen und dem Insistieren auf der Transparenz der Aussage. Konrad begegnet dieser Herausforderung, indem er das Erzählte sprachbildlich selbst als (licht- und blick-)durchlässig ausstellt. Ich möchte also im Folgenden Sprachbilder untersuchen, die – mit Susanne Köbele gesprochen – zur

»Illusion der ›einfachen Form« beitragen (Köbele 2012).⁵ Dementsprechend möchte ich Konrads *durchliuhtic lop* auch nicht mit Klarheit gleichsetzen,⁶ vielmehr sind zwei Bildebenen gegeben: die Durchlässigkeit auf etwas Dahinterliegendes einerseits und die spezifische Qualität der von Licht durchdrungenen Sache andererseits. In Konrads Metapher verbinden sich also die hermeneutische (›durchleuchten‹) und die ästhetische Leistung (›durch und durch leuchten‹) der legendarischen Erzählung.

1. Durchlässige Körper

Über Konrads sprachbildliche Gestaltung wird, so die These, ein bestimmtes Verständnis der Legende und ihrer Sprache erkennbar. Diese Gestaltung zielt darauf, das Beschriebene als durchlässig auszustellen und zeigt sich in den Beschreibungen der Protagonisten besonders deutlich. Es überrascht nicht, dass *klâr* und *rein* zu den häufigsten Epitheta der Heiligen gehören.⁷ Die Bezeichnungen zielen auf moralische Unbeflecktheit, leisten das aber gerade durch eine Bildlichkeit ungetrübter, (blick- oder licht-) durchlässiger Materie. Die Figuren werden als durchlässig auf das Gute hin beschrieben, was in komplexeren Metaphern noch deutlicher wird. Konrads Legenden beschreiben das Jugendalter ihrer Protagonisten den Vorlagen entsprechend, dennoch finden sich punktuelle Ausgestaltungen, die frühe Erkenntnismomente erzählen und dafür eine Metaphorik der körperlichen Durchlässigkeit bemühen. So geht etwa Pantaleons Taufe ein Gespräch mit einem Priester voraus, der ihm rät, sich Christus zuzuwenden. Pantaleons Empfänglichkeit für diesen Rat übersetzt Konrad in eine räumliche Metapher:

im was durch sîner ôren tor
geslichen ûf des herzen grunt
der rât den im der priester kunt
gemachet hete bî der vrist.
(›Pantaleon‹, V. 272–275)

Diese Passage verbindet die Bildlichkeit des offenen Ohrs mit derjenigen des empfänglichen Herzens, so dass Pantaleons Körper durchlässig erscheint und der priesterliche Rat in der Tiefe der Person wirksam werden kann. Tatsächlich ist damit noch nicht die nötige Einsicht erreicht: Pantaleon prüft erst noch Christi Stärke in einer Notsituation, bevor er um die Taufe ersucht. Das ›Ohrentor‹ ist also noch keine Metapher für Erkenntnis, weist aber schon als Vorstufe zur Bekehrung auf die Offenheit der Figur für die göttliche Wahrheit hin. Wie eindringlich die Rede des Priesters ist, zeigt das Verb *slîchen* an. Die Offenheit Pantaleons ist einerseits Voraussetzung für sein Bekenntnis, sie umreißt aber auch schon eine entscheidende Eigenschaft des Protagonisten, die zur Pragmatik der Legende hinführt. Pantaleons Empfänglichkeit für priesterlichen Rat gibt auch die gewünschte Haltung der Rezipienten der Legende vor, die Pantaleons Beispiel mit offenen Ohren und Herzen aufnehmen sollen.

Eine solche Metaphorik räumlich-körperlicher Tiefe findet sich auch in der Beschreibung des jungen Silvesters, der jedoch keiner Bekehrung mehr bedarf. Hier ist das Herz bereits offen, wird aber narrativ mit Silvesters Gastfreundschaft verknüpft, da dieser Timotheus, einen christlichen Prediger, trotz der Christenverfolgung bei sich aufnimmt. Was die Vorlagen⁸ vergleichsweise nüchtern als gastliche und fürsorgliche Gesinnung beschreiben (z. B. *hospitalitatem tota animi diligentia exhibebat* [mit der ganzen Sorgfalt seines Geistes zeigte er Gastlichkeit] bei Mombritius, S. 508), übersetzt Konrad in eine Metapher des offenen Herzens:

dâ bôt der reine junge
vil keiserlichen willen vür
und lie durch sínes herzen tür
vliezen alsô rîchen muot
daz nie dekeiner slahte guot
als edel noch sô reine wart.
(›Silvester‹, V. 146–151)

Das Bild der offenen Herztür überblendet die Räumlichkeit der gebotenen Herberge und den Grossmut des Jungen. Das Bild hebt dabei nicht die Tugend als charakterliche Substanz hervor, sondern zielt auf die tugendhafte Offenheit und Durchlässigkeit der Figur. An der Stelle, wo sich Konrad für Ästhetisierung entscheidet, suggeriert doch die Bildsprache selbst die Durchlässigkeit des Erzählten, hier der Figur des Heiligen.

Silvester gibt dem Heiligen Timotheus Herberge, damit dieser viele bekehren kann. Damit zieht er aber auch den Ärger eines heidnischen Richters auf sich, der den Prediger martern und töten lässt. Nachdem Silvester bewirkt, dass Timotheus begraben wird, nimmt der Richter auch ihn gefangen. Silvester jedoch kommt frei, nachdem er den Tod des Widersachers voraussagt. Konrad gestaltet gerade diese Passagen ausführlicher als die Vorlage. Besonders interessant ist dabei die Metapher des Herztors, die das Bild von Silvesters offener Herztür umkehrt, und die Bildlichkeit des Ins-Herz-Schleichens bei Pantaleon wieder aufgreift.

der töt kam im geslichen
durch sines [sc. des Richters] valschen herzen tor,
als im gesaget hæte vor
der reine man Silvester.
(>Silvester<, V. 416–419)

Während zuvor das offene Herz Silvesters seine Rezeptivität für das Gute verbildlichte, ist es hier gerade das für die christliche Lehre verschlossene Herz, das durch den vorhergesagten Tod wider Willen geöffnet wird. Der Tod schleicht sich hinein, und mit dem Tod wird zwar nicht die Figur, aber doch die erzählte Öffentlichkeit empfänglich für die Richtigkeit von Silvesters Rede. Im Tod wird also selbst der Widersacher der Christen durchlässig für die Einsicht, auf die die Erzählung zielt.

Eine vergleichbare Wendung ist auch bei Alexius zu finden, denn auch da wird gerade das Allzuweltliche durchlässig auf das Jenseitige hin. Alexius wendet sich in dem Moment von einem weltlichen Lebensweg ab, als

dieser sich in verführerisch-leuchtender Weise zeigt. Sein Vater schickt ihn in die Kemenate seiner Verlobten:

si was mit rîcher wæte
bekleit nach wunsche garwe.
ir minneclîchiu varwe
gap durliuhteclichen schîn.

(>Alexius<, V. 200–203)

Dieser Anblick soll Alexius' Begehren wecken; nicht nur für die Verlobte, sondern für ein Leben in ökonomischer und familiärer Prosperität. Die leuchtende Jungfrau lässt aber in Alexius eine andere Liebe aufflammen. Er bleibt *rein und kiusche* (V. 210) und *in begunde enzündē / diu wære gotes minne* (V. 212f.). Die Jungfrau bietet Alexius Einblick, doch gelangt Alexius zu einer anderen Einsicht, als die Szene erwarten lässt. Er sieht im Körper der Jungfrau nicht das Versprechen, sondern die Versuchung dieses Momentes. Für den jungen Protagonisten scheint also im weiblichen Körper gerade nicht dessen helle Schönheit auf, sondern die tieferliegende Wahrheit seiner eigenen Berufung.

Der transparent-leuchtende Körper der Jungfrau scheint nicht zuletzt bedeutsam, weil er auf Alexius' toten Körper vorausweist. Alexius stirbt unerkannt im Haus seiner Familie, doch findet die Familie im toten Gast nicht nur den verloren geglaubten Sohn wieder, der Leichnam entdeckt auch seine Heiligkeit. Als der Vater das Leichentuch anhebt, sieht er keinen verwesenden Körper, sondern einen gläsern-transparenten Leib:

und als er was enblecket
dô schein sîn bilde, wizzent daz,
durliuhtic als ein glasevaz
in dem ein lieht ist schône enzunt.

(>Alexius<, V. 946–951)

Das im Inneren brennende Licht verweist hier auf die Metaphorik brennender Gottesliebe zurück. Die vom Tod unberührte Schönheit ist ein Zeichen

der Heiligkeit und als *corpus incorruptum* auch ein Kriterium für die Heiligsprechung. Das Leuchten des heiligen Körpers macht die ausbleibende Verwesung indes noch wundersamer. Der licht- und blickdurchlässige Körper stellt eine Schwelle zum Jenseitigen dar, gibt dem Transzendenten aber auch im Diesseits Raum. Wenn Alexius *durluhtic als ein glasevaz* (>Alexius<, V. 950) wird, tritt ein zweifacher Effekt ein: der Körper wird durchlässig für eine tieferliegende Wahrheit, zugleich wird die körperliche Präsenz durch das Leuchten und die wundersame Materialität hervorgehoben.⁹ Wenn die Legende zum Göttlichen hinführen soll, muss ihr Protagonist, der Heilige, Mittel zu diesem Zweck werden – er muss auf das Transzendente verweisen und dafür eintreten. Eben dieser doppelten Anforderung entspricht die Metaphorik der Durchlässigkeit als räumlich-körperliche Tiefe oder als Transparenz. Die metaphorische Gestaltung hat damit auch metareflexives Potential, denn diese doppelte Anforderung gilt auch für das legendarische Erzählen: Es soll auf die tiefere göttliche Wahrheit hin transparent werden (sie durch sich hindurch lassen), und zugleich das Transzendente in der Welt repräsentieren (davon durchdrungen sein).

Die Körper von Konrads Heiligen werden in verschiedener Weise als durchlässig gestaltet. Die Tür- und Torbildlichkeit lässt Pantaleon und Silvester als offen für das Göttliche erscheinen; Alexius' lichtdurchlässiger Körper macht das Jenseitige im Diesseits sichtbar. Diese unterschiedlichen narrativen Konstellationen haben gemeinsam, dass sie in ihrer Metaphorik von einer Offenheit und Tiefe der Figuren ausgehen. Die Figuren werden in jeweils eigener Weise vom Transzendenten durchdrungen: von eindringlicher Rede bei Pantaleon, von gutem *muot* (>Silvester<, V. 149) bei Silvester und von göttlichem *lieht* (>Alexius<, V. 951) bei Alexius. Diese Bildlichkeit ist programmatisch; sie macht die Heiligen – der Pragmatik der Legende entsprechend – auf eine transzendente Wahrheit hin durchlässig.

2. Durchlässiges Sprechen

Nicht nur die Beschreibung der Protagonisten, auch die Figurenrede weist eine gezielte Gestaltung durch Konrad auf, wofür ich abschließend Silvester als Beispiel herausgreifen möchte. Zuerst ist es Timotheus, der von Silvester beherbergt Prediger, der als *auserweltiu zunge* viele Heiden bekehrt. Dann ist es Silvester, der mit *sîn vil reiniu zunge / sô süeze predigunge / zallen zîten brâhte vûr* (>Silvester<, V. 481–483). Die Beschreibung seiner Predigten wird nicht nur erweitert, sondern auch stark gestaltet: Rede und Gebärde Silvesters finden nicht nur Gefallen, sie werden zum sinnlichen Erlebnis, das auch die Körperlichkeit Silvesters in engelhaften Glanz taucht:

sîn vorme und sîner varwe schîn
diu gâben englischen glanz
[...]
gezieret was mit süezekeit
sîn sprâche als ein geblüemet wise.
(>Silvester<, V. 490–495)

Die geblümete Rede¹⁰ bemüht Konrad also gerade in dem Moment, wo er selbst Rede beschreibt, und nicht zufällig verbinden sich in diesen Passagen die Wortfelder von Blühen und Glänzen. Der rhetorische Aufwand zielt nicht darauf, die Rede wiederzugeben, sondern er will ihre Wirksamkeit ausstellen, die wiederum über ihre Sinneskraft verdeutlicht werden kann. Die Gestaltung stellt also die Vermitteltheit der Rede aus, denn nur ihre Wirkung kann beschrieben werden. Sie sucht aber doch den Glanz Silvesters rhetorisch einzuholen. Der nächste Erzählereinschub thematisiert dies als Schwierigkeit:

waz hülfe ob ich nû lange mich
vlizze ûf sînen werden prîs?
kein zunge ist alsô rehte wîs,
diu ze sîme lobe tûge
(>Silvester<, V. 500–504)

Die Unsagbarkeit ist eine Formel, aber sie ist auch Teil der Selbstprofilierung des Erzählers. Konrads Text weist beträchtlichen Gestaltungswillen auf – weil die Beschreibung des Heiligen immer Lob verlangt, und Lob wiederum Gestaltung verlangt, da es das Gelobte in die Sprache hineinholt. Eben diese erzählerische Selbstdynamik zügelt Konrad mit seiner Erzähleraussage. Es ist vielleicht eine ästhetische Aporie: Der Versuch, das gnadenvolle Sprechen eines Heiligen erfahrbar zu machen, also das eigene Sprechen auf die Rede eines anderen hin durchlässig zu machen, verlangt zugleich Schlichtheit in der Beschreibung und Exaltiertheit im Lob – und führt damit an die Grenze des Beschreibbaren. Doch was bleibt uns anderes als das Lob? Konrads Antwort ist: das Erzählen.

ich wil dem lobe ein ende geben
und wil entsliezen die getât,
da mit er sich gewirdet hât
in himel unde ûf erden.

(>Silvester<, V. 508–511)

Am Ende des Lobes steht bei Konrad nicht das Ende des Sprechens, sondern das ›für sich sprechen lassen‹ der Taten des Heiligen, und damit das Erzählen. Während also das Sprechen über die gnadenvolle Rede ein Scheitern der rhetorischen Beschreibung nach sich zieht – wenn also gerade das Lob den Blick auf das Eigentliche verstellen könnte –, macht die Narration als Wiedergabe der Handlung den Blick frei auf das Entscheidende, nämlich die Taten der Heiligen. Dieser Einschub ist zugleich Metakommentar und Mittel, den Text zu strukturieren, denn Konrad leitet damit zu den nächsten Episoden über. Aber die Zurücknahme ist, meine ich, auch Teil des programmatischen Bemühens des Erzählers, gegenüber dem Erzählten durchlässig zu werden.

Mit dem Begriff der Durchlässigkeit lässt sich ein Erzählideal beschreiben, das auf verschiedenen Ebenen in Konrads Legenden angelegt ist: (1) in den Prologen, die das Lob der Heiligen als *durchliuhtic* profilieren, (2) in den Figurenbeschreibungen, ihrer Klarheit und Reinheit, vor allem

aber in markanten Metaphoriken wie der Herztür und dem durchleuchteten Körper, die den Figuren eine hermeneutische Tiefe zuschreiben und zugleich den Text ästhetisieren, (3) in der Selbstreflexion des Erzählers, der sich im Zwiespalt zwischen dem Schmuck des Lobes und dem Erzählen der für sich selbst sprechenden Taten bewegt. Andreas Hammer fasst die Forschung zum Silvester so zusammen, dass Konrads Legende ein hybrider Status zukommt: »ein Text also zwischen literarischem Anspruch und religiös-geistlicher Erbauung.« (Hammer 2015, S. 409) Mit dieser Zwischenposition unterläuft der Text überhaupt die Oppositionsstellung von Literarizität und Erbauung. Er lässt viel eher nach dem erzählerischen Geschick fragen, das es braucht, eine Legende übersetzend zu gestalten und dabei das Leuchten des Erzählten zu ermöglichen – um nochmals auf die Eingangsmetaphorik zurückzukommen –, gerade indem man die eigene Rede auf das Sprechen und Handeln des anderen hin durchlässig *scheinen lässt*.

Anmerkungen

- 1 Siehe auch den Beitrag von Inci Bozkaya in diesem Band.
- 2 Für einen diplomatischen Abdruck mit Übersetzung siehe die 2008-Edition Thomas Neukirchen.
- 3 Ahd. *duruh* (*durah*, *durh*) bedeutet gemäß ›Etymologischem Wörterbuch des Althochdeutschen‹ (Band 2, Sp. 879–882) zunächst »(hin-)durch«, ist aber bereits als »Steigerungspräfix im Sinne von ›durch und durch‹« (Sp. 879) belegt, z. B. in Adjektivkomposita wie *duruhguot* und *duruhnoht*. »[W]eniger wahrscheinlich« sei das »Determinativkompositum ›durch und durch hell‹« für *duruhliht*, für *duruhlihtig* (mhd. *durchliuhtec*) wird ›durchsichtig, translucent‹ angegeben (Sp. 884). Das *Mittelhochdeutsche Wörterbuch* verzeichnet bei *durchliuhtec* mehr Belege für ›hell leuchtend, glänzend‹ als für ›durchscheinend, durchsichtig‹, ordnet dabei Konrads Wortgebrauch der ersten Bedeutung zu, auch wenn der Kontext (etwa *durliuhtec und dursihtec*, *durliuhtec als ein spiegellin* oder *durliuhtic lüter*) gerade nicht selbst leuchtendes Material nahelegt, sondern eine von Licht durchdrungene Sache. Auch in den Legenden tritt das Adjektiv in Zusammenhang mit Glas (*spiegelglas* im ›Silvester‹, V. 47;

glasevaz im ›Alexius‹, V. 950) auf, das nicht selbst leuchtet, sondern Licht durchlässt oder, im Fall des Spiegels, zurückwirft (wobei das Glas zweimal vom Licht durchkreuzt wird).

- 4 Hier geht es also nicht um Konrads Poetik des rhetorischen Glanzes, die Jan-Dirk Müller im ›Trojanerkrieg‹ aufzeigt (Müller 2006, S. 297) oder um die Präsenzeffekte, die Jens Haustein Konrads »Stil des schönen Scheins« zuschreibt (Haustein 2011, S. 57).
- 5 Susanne Köbele zufolge »konkurriert der demütige Rhetorik-Verzicht des Legendenerzählers von Anfang an mit der eminenten Rhetorik-Faszination von Heiligen-Verehrung – Spannungsverhältnisse, wohin man blickt.« (Köbele 2012, S. 369)
- 6 Transparent-leuchtende Sprachmetaphorik hat mit den *crystallinen wortelin* natürlich eine eigene Forschungsgeschichte. So kritisiert Christoph Huber die Gottfried-Forschung, die das Stilideal der *perspicuitas* betone, wenngleich ein Kristall (auch »bei hoher Durchlässigkeit«) die Wahrnehmung gerade verändere – so versteht Huber auch die *crystallinen wortelin*: »Genau das erfolgt bei einer durchfärbten und durchzierten Sprache. [...] Ich nenne diese kristalline Qualität nicht ›Klarheit‹, sondern ›Transparenz‹ im Sinn von *trans-parere*, ›durch etwas hindurch erscheinen« (Huber 2011, S. 200).
- 7 *sin klâriu werdiu siuziu jugend* (›Silvester‹, V. 114), *der klâre und der vil reine* (›Silvester‹, V. 355); *der edel und der klâre* (›Alexius‹, V. 130), *er haete ein klârez bilde / und ein lûter angesiht* (›Alexius‹, V. 146f.), *Alexium den klâren* (›Alexius‹, V. 475/981), *der heilig und der klâre* (›Alexius‹, V. 1350); *dâ von den klâren niht gerou* (›Pantaleon‹, V. 1344); *der reine junge* (›Silvester‹, V. 146), *der vil reine gotes kneht* (›Silvester‹, V. 284), *den vil reinen* (›Silvester‹, V. 300), *der reine und der vil sîeze* (›Silvester‹, V. 328), *der reine man Silvester* (›Silvester‹, V. 419), *den reinen man* (›Silvester‹, V. 437), *der reine* (›Silvester‹, V. 1297), *der edel und der reine* (›Silvester‹, V. 2084); *gezieret stuont sin reiniu jugent* (›Alexius‹, V. 137), *den reinen gotes kneht* (›Alexius‹, V. 417), *daz sich der reine jungelinc* (›Alexius‹, V. 428), *dem reinen gotes knehte* (›Alexius‹, V. 500), *der vil reine gotes kneht* (›Alexius‹, V. 777), *dar in sô wart der reine / mit hôhen êren in geleit* (›Alexius‹, V. 1362f); *und wie des reinen gotes kint* (›Pantaleon‹, V. 16), *geblüemet stuont sin reiniu jugent* (›Pantaleon‹, V. 110), *der vil reine quote* (›Pantaleon‹, V. 339), *durch sînen kneht den reinen* (›Pantaleon‹, V. 356), *den vil reinen jungelinc* (›Pantaleon‹, V. 805), *der gotes kempfe reine* (›Pantaleon‹, V. 944), *Der reine marterære* (›Pantaleon‹, V. 1323), *der*

reine gotes degēn (›Pantaleon‹, V. 1475), *sin reiner lip wīz unde glāt* (›Pantaleon‹, V. 1604), *Pantaleôn, der reine* (›Pantaleon‹, V. 1816/2133), *sin vil reiner lip verwunt* (›Pantaleon‹, V. 2108), *der reine marterære* (›Pantaleon‹, V. 2155).

- 8 Zum Verhältnis von Konrads ›Silvester‹ zu den ›Actus Silvestri‹ siehe Kliege-Biller 2000.
- 9 Müller beschreibt dies für den ›Trojanerkrieg‹ ähnlich, wenngleich ohne Bezug zur Transzendenz: »Die Rede soll strahlend sein, aber gerade nicht beim Glanz der Oberfläche verharren, vielmehr zu dem gelangen, was sich unter der Oberfläche verbirgt.« (Müller 2006, S. 297)
- 10 Zur »geblühten Rede« bei Konrad siehe Hübner 2000, S. 58–65.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Konrad von Würzburg: Silvester, in: ders.: Die Legenden I, hg. v. Paul Gereke, Halle 1925 (ATB 19).
- Konrad von Würzburg: Alexius, in: ders.: Die Legenden II, hg. v. Paul Gereke, Halle 1926 (ATB 20).
- Konrad von Würzburg: Pantaleon, in: ders.: Die Legenden III, hg. v. Wilfrid Woesler, 2. Aufl. Tübingen 1974 (ATB 21).
- Konrad von Würzburg: Pantaleon. Bereinigter diplomatischer Abdruck und Übersetzung. Hg. und übersetzt von Thomas Neukirchen. Berlin 2008 (Texte des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit 45).
- Boninus Mombritius: Prologvs in Vitam Sancti Sylvestri Papae et Confessoris, in: ders.: Sanctuarium seu Vitae Sanctorum II, Paris 1910, Nachdruck Hildesheim und New York 1978, S. 508–531.

Sekundärliteratur

- Gärtner, Kurt [u. a.] (Hrsg.): Mittelhochdeutsches Wörterbuch. Stuttgart 2011ff. ([online](#)).
- Hammer, Andreas: Erzählen vom Heiligen. Narrative Inszenierungsformen von Heiligkeit im *Passional*, Berlin und Boston 2015 (Beiträge zu einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik 10).
- Haustein, Jens: Mediävistische Stilforschung und die Präsenzkultur des Mittelalters. Mit einem Ausblick auf Gottfried von Straßburg und Konrad von Würzburg, in:

- Breuer, Ulrich/Spies, Bernhard (Hrsg.): Textprofile stilistisch. Beiträge zur literarischen Evolution, Bielefeld 2011, S. 43–60.
- Huber, Christoph: Kristallwörtchen und das Stilprogramm der *perspicuitas*. Zu Gottfrieds *Tristan* und Konrads *Goldener Schmiede*, in: Andersen, Elisabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation, Berlin 2015, S. 191–204.
- Hübner, Gert: Lobblumen. Studien zur Genese und Funktion der ›Geblümten Rede‹. Tübingen und Basel 2000 (Bibliotheca Germanica 41).
- Kliege-Biller, Herma: ... *und ez in tiusch getihte bringe vom latine*. Studien zum ›Silvester‹ Konrads von Würzburg auf der Basis der ›Actus Silvestri‹, Münster 2000.
- Köbele, Susanne: Die Illusion der ›einfachen Form‹. Über das ästhetische und religiöse Risiko der Legende, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur (PBB) 134 (2012), S. 365–404.
- Lloyd, Albert L. [u. a.] [Hrsg.]: Etymologisches Wörterbuch des Althochdeutschen, Bd. 2, Göttingen und Zürich 1998.
- Müller, Jan-Dirk: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ›Ästhetisierung‹ in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ (Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: Dicke, Gerd [u. a.] (Hrsg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin 2006 (Trends in Medieval Philology 10), S. 287–310.

Anschrift der Autorin:

Jun. Prof. Dr. Sarina Tschachtli
Universität Heidelberg
Germanistisches Seminar
Hauptstr. 207–209
69117 Heidelberg
E-Mail: sarina.tschachtli@gs.uni-heidelberg.de

Inci Bozkaya

durliuhtec und dursihtec / was sîn küneclicher prîs

Überlegungen zum Erzählverfahren
der Akkumulierung und Überbietung im
›Turnier von Nantes‹

Abstract. Der Beitrag widmet sich der literarischen ›Verfasstheit‹ des idealen Ritters im ›Turnier von Nantes‹. ›Verfasstheit‹ meint hierbei die Kombination des ›Was‹ der Erzählung mit dem ›Wie‹ des Erzählens in Bezug auf eine Figur. Ziel des Beitrages ist es, offen zu legen, wie sich diese Verfasstheit im ›Turnier von Nantes‹ durch Akkumulierung und Überbietung sowohl auf der Ebene der geschilderten Elemente ritterlicher Sachkultur als auch in der literarischen Gemachtheit durch bildliche Beschreibung in Metaphern und Vergleichen zwischen Natur und Kultur sowie zwischen Zerstörung und Produktion auszeichnet.

Die Geschichte des ›Turniers von Nantes‹ ist schnell zusammengefasst. Die Sujets der zwei Episoden behandeln zentrale Merkmale eines Ritters. Zuerst durch seine Freigebigkeit am eigenen Hof, dann durch seine Kampfkraft auf einem Turnier in Nantes zeigt sich die überragende Ritterlichkeit des englischen Königs Rîchart. In den etwas mehr als 1150 Versen wird nicht vorrangig erzählt, sondern ein tugendhafter König sichtbar gemacht, wie er *sît noch ê gesehen* (V. 20) wurde.¹

Bisherige Untersuchungen haben mit Blick auf diese konkrete Referenz auf eine historische Person vor allem mögliche historische Bezüge heraus-

gearbeitet.² Neben den Wappenschilderungen³ hat die Forschung der letzten Jahrzehnte ihren Fokus deshalb auf die zweite Episode rund um das Turnier in Nantes mit der siegreichen Teilnahme eines englischen Königs mit Namen *Rîchart* sowie auf die Adelstitel von Teilnehmern der welschen und deutschen Kampfparteien gelegt und das Werk als Lobpreis bzw. Preislied interpretiert. Wie spekulativ die »Frage nach dem historischen Zusammenhang, in dem das Gedicht zu sehen ist, und nach seinem Zweck«⁴ bzw. nach dem ›Realitätsgehalt‹ ist, zeigen jedoch schon die daraus resultierenden voneinander abweichenden Einschätzungen in der Forschungsgeschichte des Textes. Zwei unterschiedliche historische Realitäten in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts im deutschen Reich wurden als kontextuelle Rahmen angenommen.⁵ Unsicher bleibt nicht zuletzt der Zeitraum der Abfassung im 13. Jahrhundert wie auch die Autorschaft Konrads von Würzburg.⁶ Der einzige zeitliche Hinweis im Text, die Bezeichnung *Rîchart der jungelinc* (V. 82),⁷ ließe sich mit Horst Brunner als historischer Hinweis auf die Jugend von Richard von Cornwall,⁸ aber genauso gut als Auszeichnungsmerkmal als tadelloser Ritter der zentralen Figur des Textes lesen: Der adlig geborene *Rîchart*, dem die *hêrlichiu zuht* (V. 9) anzusehen ist, ist derart makellos, dass er bereits als junger Mann als tadelloser Ritter gelten kann. Auch gibt es keine zeitliche Verortung der Taten *Rîcharts*, der Zeitpunkt des Turniers in der zweiten Episode bleibt ebenfalls unbestimmt. Diese zeitliche Unbestimmtheit kann dazu einladen, die geschilderten Taten nicht als historisch, sondern als exemplarisch zu verstehen.⁹ Der Raum ist zwar in der titelgebenden Episode bestimmt, doch handelt es sich um einen mehrdeutigen Raum, der ebenso als historische wie als literarische Referenz verstanden werden kann. Nantes ist historisch im Westen Frankreichs nachweisbar,¹⁰ zugleich aber auch Teil der literarischen Topographie des Artusromans. In Nantes sitzt König Artus mit seinem Hof.¹¹ Nantes ist Teil des Kampfschreis arthurischer Ritter¹² und Schauplatz ritterlicher Auseinandersetzung.¹³ So erwirbt sich etwa Parzival in Nantes in einem ritterlich mehr als zweifelhaften Kampf die rote Rüstung Ithers (144,5–

159,28).¹⁴ Damit könnte mit Nantes auch ein literarisierter Raum eröffnet sein, der in bekannten höfischen Werken als Schauplatz ritterlicher Bewährung dient.¹⁵

Deutlicher als auf konkrete Orte und Personen scheint der Text auf eine bestimmte Sozialform abzielen, die man als ›Kultur der Häufung‹ beschreiben könnte. Akkumuliert werden hierbei ritterliche Werte und Attribute, detailreich beschriebene Elemente ritterlicher Sachkultur wie Rüstungsteile oder die Wappenzier des jeweiligen Herrschaftsbereiches und Herrschaftselemente. So zeichnet sich ein Ritter des höheren Adels durch Land bzw. Lehen aus. Die Teilnehmer des Buhurts auf dem Turnier von Nantes sind namentlich über ihren Titel und den dazugehörenden Herrschaftsbereich ausgezeichnet.¹⁶ Ist man an der historischen Realität interessiert, erscheinen diese Angaben, so Brunner, als »gleichsam leere[] Namenhülsen«. ¹⁷ Im ›Turnier von Nantes‹ ist die Herkunftsbezeichnung zwar ein wichtiges Merkmal von Rittern (diese sind unterschieden nach ihren Adelstiteln wie *kü nec*, *fürste*, *herzog*, *markîs*, *marc-* und *lantgrâve* oder auch *herre*) – zentral ist jedoch der Begriff des ›Ritters‹, der – zusammen mit *ritterlich* und *riterschaft* – im ›Turnier von Nantes‹ wiederholt verwendet wird. Der makellose Ritter, wie er im ›Turnier von Nantes‹ dargestellt wird, bleibt dabei ein literarisches Phantasma, denn dieses kann in seiner Exorbitanz nicht in der Realität, sondern nur in literarischen Beschreibungen existieren. Gegenstand der folgenden Überlegungen soll die Erzeugung dieses literarischen Phantasmas, oder, anders gesagt, die literarische ›Verfasstheit‹ des idealen Ritters im ›Turnier von Nantes‹ sein. Gemeint ist hier mit ›Verfasstheit‹ die Kombination des ›Was‹ der Erzählung mit dem ›Wie‹ des Erzählens in Bezug auf eine Figur. Im ›Turnier von Nantes‹ zeichnet sich diese Verfasstheit durch Akkumulierung und Überbietung sowohl auf der Ebene der geschilderten Elemente ritterlicher Sachkultur als auch in der literarischen Gemachtheit durch bildliche Beschreibung in Metaphern und Vergleichen aus. ›Sprechen‹ ist im literarischen Text in Bezug auf ritterliches Sein und Handeln von besonderer Bedeutung, da es in Form

von *lop* selbst Teil von ›ritterlichem Sein und Handeln‹ ist. Wenn – wie es das ›Turnier von Nantes‹ zeigt – ein Ritter erst dann als *non plus ultra* der Ritterlichkeit gelten kann, wenn darüber gesprochen wird, dass er lobenswert ist, dann wird das Sprecher-Ich, das als Herold von den lobenswerten Taten und dem von anderen dem König zugesprochenen *lop* berichtet, zu der letztgültigen Instanz, die über das Lob des Ritters entscheidet. Diese Funktion des Preisens thematisiert das Sprecher-Ich einleitend:

wie der von Engellanden
gezieret wære bî der stunt,
daz wirt <iu> dur mînen munt
reht unde wol hernâch geseit.

(V. 190–193)

Das literarische Sprechen über den makellosen Ritter kommt größtenteils ohne Narration und Begründung für die Geschehnisse aus. Dementsprechend ist die sich zu Wort meldende Stimme mit dem Begriff ›Erzähler‹ nur ungenau beschrieben. Sie fungiert während der Turnierereignisse wie ein Herold, der die Kämpfenden preist und für die Zuschauer und Zuhörer ›meldet‹ (*des wâpenleit ich melde / dur sînen wînnebernden schîn* [V. 330f.]). Das Sprechen über die Erscheinung, die Taten und deren Bedeutung ist im ›Turnier von Nantes‹ nicht nur Erzählen als Wiedergabe und Verknüpfung von Ereignissen. Es zeichnet sich auch aus durch affizierende Hinwendungen zum Publikum, Deutungen von Figuren und zahlreiche Beschreibungen, in denen Vergleiche und Metaphern genutzt werden. Dass hierbei nicht nur ›erzählt‹ wird, sieht man schon daran, wenn am Beispiel von Rîchart über allgemeingültige Merkmale des Freigebigen gesprochen wird (V. 70–81), wenn Figuren verglichen werden (V. 778 u. ö.) und wenn das Publikum angesprochen wird (V. 192, 235, 330, 523, 718 u. ö.). Dies ist auch der Fall in den letzten zehn Versen, in einer erneuten Hinwendung zum Rezipienten (V. 1157–1166).¹⁸ In den Schlussversen ändert sich das, wovon gesprochen wird. Der Fokus wechselt von den ritterlichen Taten Rîcharts in der erzählten Welt – der *reit alsô von dannen* (V. 1155) – zum

literarischen Text, *wie wol er geschriben stat* (V. 1160). Mit der Äußerung über die Niederschrift ändert sich auch der Status des Sprecher-Ichs von einem Erzähler und Kommentator zu einer Instanz, die auch die literarische Produktion des Textes übersieht. In der Handschrift beendet das rubrizierte Explicit *Hie get vz der turnei von Nantheyz* den niedergeschriebenen Text erst nach 1166 Versen. Zuvor beendet das Sprecher-Ich das ›Turnier von Nantes‹ zweimal. Bereits in V. 1140f. wird gesagt, dass der *wünnliclike turnei* (V. 1141) zu Ende sei. Gemeint ist hier die Kampfveranstaltung, an der Rîchart teilgenommen hat. In V. 1157 kommt der *werde turnei* erneut zum Ende, diesmal im Präsens und bezogen auf den Bericht des Turniers und somit auf den vorliegenden Text. An die Stelle der jubelnden Knappen des Turniers tritt der zum Jubeln aufgeforderte Zuhörer:

Diz ist der werde turnei.
 Nu sprechent alle heya hei
 Das er sus ein ende hat.
 (V. 1157–1159)

An die Stelle Rîcharts tritt als Empfänger des Lobes der unübertroffene *schriber*.¹⁹ Statt der *rîliche[n] hende* (V. 1139) von Rîchart werden nun *des meisters handen* (V. 1161) hervorgehoben. Es erscheint mir daher angemessen, im Folgenden für diese Instanz, die in zwei Zeitformen sowohl erzählt als auch beschreibt und deutet, den Begriff ›Sprecher-Ich‹ zu verwenden. ›Sprechen‹ steht hierbei nicht in Konkurrenz zu ›erzählen‹, sondern umfasst sowohl ›erzählen‹ als auch ›kommentieren‹, ›bewerten‹, ›deuten‹ und das Loben des Schreibers.

Hinwendungen zum Publikum,²⁰ Rückverweise²¹ und spannungssteigernde Partikel wie *dâ*, Jubelausrufe wie *zahî* (V. 736), oder Aufforderungen wie *seht* (V. 1090) erzeugen dabei eine Unmittelbarkeit des Geschehens. Sie beteiligen die Zuhörer am Geschehen und sprechen diese als Beobachter an. Das Sprecher-Ich gewinnt hierbei im gesamten Text kaum Kontur. Es tritt in seiner Funktion als Herold und Kommentator insbesondere in der zweiten Episode hinter der Darstellung Rîcharts zurück, von

dem es in eigentlicher und uneigentlicher Rede spricht. Im Zentrum der folgenden Untersuchung steht diese spezifische Erzählweise im ›Turnier von Nantes‹. An der Darstellung der Hauptfigur Rîchart soll gezeigt werden, dass die Ebene der geschilderten Elemente ritterlicher Sachkultur mit der Ebene der literarischen Gemachtheit durch Metaphern und Vergleiche eng verknüpft ist. In diesem Erzählen von einer Kultur der ritterlichen Pracht, Häufung und Verschwendung lässt sich ein Erzählverfahren der Akkumulierung und Überbietung ausmachen. Die Figurendarstellung Rîcharts besteht dabei aus drei Bereichen, die im Folgenden einzeln in den Blick genommen werden sollen: erstens aus dem, was *durliuhtic* ist (*lop*, *prîs* und *êre*), zweitens, aus dem, was den Ritter *bedaht* – nhd. bedeckt – (die ritterliche Sachkultur in Form von Rüstungen), und drittens aus der literarischen Beschreibung von Kampfhandlungen in Form von Metaphern und Vergleichen zwischen Natur und Kultur sowie zwischen Zerstörung und Produktion. Das ›Turnier von Nantes‹ ist hierbei keine Erzählung, wie Rîchart zum Ritter wird, der sich *lop* oder *prîs* erst noch erwerben muss. Vielmehr kann der Rezipient verfolgen, wie im eigentlichen und uneigentlichen Sprechen von statischer, nicht zu überbietender ritterlicher Exorbitanz der beste aller Ritter gleichsam ›präsent‹ gemacht wird: So wird Rîchart mit der gleichen Umschreibung als makelloser Ritter eingeführt, die auch am Ende des Turniers für ihn verwendet wird: *durliuhtec und dursihtec / was sîn küneclicher prîs* (V. 14f.).

1. *durliuhtic*: *lop*, *prîs* und *êre*

Ohne Erzählerkommentar, ohne Einstimmung des Publikums und ohne zeitliche Einordnung beginnt im ersten Vers sogleich die Herrschaftsdarstellung in Vergangenheitsform. Auf die nüchterne Faktendarstellung *Ein küneec was in Engellant* (V. 1) folgt im Relativsatz die gehäufte Nennung von Attributen und Eigenschaften: *der lûter lop mit frîer hant / rîliche ervohten hæte* (V. 2f.).²² Die freigebige Herrscherhand, adlige Kampfkraft

und Auszeichnung durch Preis sind zentrale Merkmale eines Ritters, die im Bericht des Turniers weiter ausgefaltet werden. Die Attribute *frî*, *rîlich* und *lûter* sind mehrdeutig und verweisen als höfische Kernbegriffe auf verschiedene Bereiche höfischen Seins, die im ›Turnier von Nantes‹ wiederholt genannt und damit präsent gehalten werden. Die *frîe hant* kann neben der naheliegenden Übersetzung als ›freigebige Herrschaftshand‹ auch als ›freie Hand‹, also »nicht gebunden oder gefangen, ledig, lose, unbeschränkt«²³ und somit als *pars pro toto* für die ganze Person als Hinweis auf die Freizügigkeit des Adels verstanden werden. In der auf die Einleitung folgende Episode, in welcher der Hof Rîchart untersagt, seiner Freigebigkeit nachzugeben, sind Freizügigkeit und Freigebigkeit miteinander verknüpft. In seiner *milte* beschränkt, führt Rîchart eine ›freiwillige‹ Einschränkung seiner Mobilität herbei, indem er seine bedürftigen Vasallen zur Bedrängung seiner Wohnstatt und zum Aufruhr auffordert. Das *gestürme ræze / mit strîte* (V. 38f.) wird so *von der milten hende sîn* (V. 58) aufgelöst. Rîchart ist wieder frei und freigebig. Die Vorbildlichkeit dieses Verhaltens wird in dem deutenden Kommentar ausdrücklich hervorgehoben:

Dô wart an im bewæret wol
daz man den milten kûme sol
ûz edelm muote bringen.
swer in mit râte twingen
wil ûz sîner frîen art,
weizgot der leidet im die vart
die frîez herze triutet.
swie vil man im gebiutet
daz er unmiltlichen lebe,
sô wirt gevellet doch sîn gebe
rîliche ûf alter unde ûf jugent.
(V. 67–77)

Die *frîe art* in Vers 71 verweist wie auch die *frîe hant* in der Bedeutung von »freigeborn, addelich« auf den Stand und die damit verbundenen Privilegien, Rechte und Pflichten des Ritters. *vrî* meint bezogen auf den Gemütszustand auch »sorglos, froh, ausgelassen« und verweist damit auf die Hofesfreude.²⁴ Diese konkretisiert sich in der erzählten Welt, etwa am Ende des Turniers, im Jubelgeschrei der Knappen. Das *rîchlich* Kämpfen bzw. Erkämpfte beschreibt die Quantität, also »in vollem masse, reichlich«.²⁵ Dies zeigt sich in den Turnierkämpfen Rîcharts sowohl durch die bestrittenen Kämpfe als auch durch die Menge an Versen, die diesen gewidmet werden. [*R*]îchlich ist zugleich ein Hinweis auf die Qualität des Kämpfens bzw. des Erkämpften. Zu verstehen wäre es dann als »auf reiche, herrliche, kostbare weise« und rückt in die Nähe des Adjektivs *rîch* im Sinne von »von hoher abkunft, vornehm, edel, mächtig, gewaltig«.²⁶ Das Wort *lûter* hebt sowohl die Unmissverständlichkeit des erkämpften Lobes im Sinne von ›klar, deutlich‹ hervor als auch seine besondere Qualität, verstanden als »hell, rein, lauter«, »rein, unvermischt«.²⁷ Wie auch *durliuhtec* mit den Bedeutungen »alles durchstralend [sic], hell leuchtend« und *dursihtec* – »was man durchsehen kann, durchsichtig«²⁸ – im Falle des Lobpreises bewirkt die Zuschreibung solcher Eigenschaften eine klare Wertung der Handlungen, der Erziehung und der *art* und erlaubt dem Zuhörer, die Makellosigkeit der inneren Werte und Tugenden der Ritter zu sehen, die mit deren Preis in Verbindung stehen.

Ein zentrales Thema des ›Turniers von Nantes‹ ist die Tugendhaftigkeit eines Ritters, dieser sei *getriuwe und stæte, / gewaltic edel unde rîch* (V. 4f.). Durch Handlungen werden diese Tugenden sichtbar, etwa durch die *multicliche tât* (V. 84) sowie der Bewährung in der ritterlichen Kampfkunst. Daraus resultieren die gleichermaßen gewonnenen wie erhaltenen (da zugesprochenen) Adelsmerkmale *lop, prîs* und *êre*. Dieses Zugesprochene, das *lop*, kann der Ritter durch sein Handeln einerseits aktiv erwerben: *lûter lop mit frîer hant / rîliche ervohten* (V. 2), *sîn lop kund er ân alle*

fluht / mit ganzer tugent mêren (V. 10f.), zugleich muss es ihm aber, ähnlich wie auch *êre*, zugesprochen werden: *des wart im hôher êren / vil manec zunge gihtec* (V. 12f.).²⁹ Ermöglicht wird ein solcher Ehrerwerb durch die natürlichen Anlagen, die angeborene Art (vgl. *frîe art* in V. 71) und die Kultivierung dieser *art* durch *hêrlîchiu zuht* (V. 9). Als Lehrmeister Rîcharts werden nur die natürlichen Anlagen genannt: *in lêret angeborniû tugent / daz er ûf êre warte* (V. 78f.). Diese sind bei Rîchart in einmaliger Weise tadellos ausgeprägt. Er ist – dies kann sich einerseits auf die besondere Qualität seiner Tugenden und Handlungen wie auch auf seinen herrschaftlichen Status beziehen – ›auserkoren‹:

ez wart in Engellanden
 sô kûrlîch ritter nie geborn:
 sîn dinc was allez ûz erkorn
 mit hôchgelopter werdekeit.
 (V. 88–91)

Die hier aufgeführte *werdekeit* bzw. zugesprochene *wirde* (V. 19) ist ein weiterer wichtiger Bestandteil ritterlicher Idealität. Im ›Turnier von Nantes‹ sind *lop*, *êre*, *prîs* und *wirde* weder voneinander zu unterscheiden, noch die Bedingungen ihres Erwerbs und Besitzes oder ihr Verhältnis zueinander präzise zu bestimmen. Sie scheinen nicht getrennt voneinander denkbar zu sein. Vielmehr erscheinen sie als vielfältig kombinierbare Bausteine einer akkumulierenden Beschreibungstechnik, die der Auszeichnung ritterlichen Daseins dient.

2. *bedaht: deck, wâpenleit, schilt und helm*

Ähnlich unscharf präsentiert sich der *schîn* des Ritters. Glänzen und leuchten sind einerseits Merkmale des ritterlichen Seins, andererseits sind sie eminentester Bestandteil der ritterlichen Erscheinung und des bedeckten Ritterkörpers.³⁰ Hierbei ist *schîn* im ›Turnier von Nantes‹ an keiner Stelle der

höfische *schîn* der adligen Haut wie etwa im ›Trojanerkrieg‹³¹ oder in vielen Artusromanen – man denke an den ersten Auftritt von Enite im ›Erec‹ Hartmanns von Aue oder an Parzival bei Wolfram von Eschenbach.³² Auch andere Körperteile, die häufig im Kontext höfischer Schönheitsbeschreibungen gepriesen werden, z. B. Augen, Mund, Haare, Beine werden nicht beschrieben.³³ Die Oberfläche, mit der sich der ritterliche Körper präsentiert und durch welche er sich auszeichnet, ist der in Rüstung eingehüllte Kampfkörper. Die Anhäufung ritterlicher Auszeichnung zeigt sich sowohl an der Anzahl der Gefolgsleute der Hauptfigur – Rîchart erscheint mit hundert Mitstreitern (V. 116) – wie auch an der Gesamtanzahl der Tausenden von Teilnehmern des Turniers. In der literarischen Darstellung schafft diese Masse ein Problem, das im ›Turnier von Nantes‹ durch deskriptive Auswahl der Kostbarsten, Ausgezeichnetsten bzw. Edelsten gelöst wird. Die narrative Organisation erfolgt über Deskription, bei welcher stets erst der Titel und der Name des Landes, dann die Ausstattung genannt werden.³⁴ Diese Ordnung des Aufzugs ist bei Anbruch des Turniers irrelevant, so gleich herrscht auf dem Kampfplatz turbulentes Durcheinander. Von den über 4000 Turnierteilnehmern werden nur die 19 *tiursten* beschrieben.³⁵ Die Mehrdeutigkeit des Wortes *tiure* im Sinne von »von hohem werte, wertvoll, kostbar« wie auch als Auszeichnung im Sinne von »herrlich, vortrefflich, ausgezeichnet, vornehm«³⁶ wird für Dinge und Personen wiederholt in der Beschreibung der Ritter verwendet. Die Ausrüstungen der *werdef[n]* (V. 349) und *edeln* (V. 382) Turnierteilnehmer bestehen aus den kostbarsten Materialien, sie sind *rîch* (V. 334), *wînnesam* (V. 392), *wolgezieret* (V. 408), *lieht* (V. 361) und haben einen *wînnebernden schîn* (V. 331). Immer wieder sind einzelne Bestandteile der Ausrüstungen hervorgehoben. Der Aufzug der Ritter präsentiert sich als eine Ansammlung der kostbarsten, glänzendsten und farbigen Materialien. Das *stehelîn gewant* des Markgrafen von Brandenburg ist *lûter als ein spiegel schein* (V. 426f.), *liehte ringe* schützen Rumpf und Beine (V. 428f.). Die *deck und wâpenleit* (V. 346) der Grafen, Fürsten, Herzöge und Könige sind aus den

kostbarsten Stoffen (*cyklât, blîât, samîte, sîden, kursît, baldekîn*) sowohl *guldîn* als auch in leuchtenden Farben (*gel, rôt, grüene, blâ, wîz*), mehrfarbig (*rîlich blîât, / der zweier hande varwe erschein* [V. 338f.]), mit Goldfäden durchwoben (V. 337), gestreift und gemischt (*halbez teil strîfehte / von zobel und von golde* V. 402f.). Die *wînneclichiu wâpenleit* (V. 677) sind mit funkelnden Steinen geschmückt (*darûz golt und gesteine bran / kostbære und ûzer mâzen fîn* [V. 362f.]). Die *tiuren* (V. 398) Schilde mit *tiurem schîne* (V. 436) sind ebenfalls mit kostbaren Stoffen (*purpur*), leuchtenden Steinen (*rûbînen rot* [V. 377]), glänzendem Gold (V. 310) und weiteren wertvollen Materialien (*wîz hermîn* [V. 405], *von rôten kelen* [V. 406], *lâsur blâ* [V. 479], *zobel swarzgevar* [V. 508], *<al>sam ein schînât* [V. 601]) auf kunstvolle Weise in vielen Farben und Mustern verziert.³⁷ Die Wappen sind allein Teil der Oberfläche der Ritterkörper. Es gibt keinerlei Auskünfte zu ihrer Auswahl und Bedeutung, weder durch Sprecher- noch durch Figurenkommentare. Eine »äußere[] Visualisierung von inneren Eigenschaften und Handlungsmotiven« ist nicht vorhanden.³⁸ Dies fügt sich in die Figuren- und Handlungsdarstellungen. So gibt es keine Darstellung von Eigenschaften, die nicht die finanzielle oder kriegerische Potenz betreffen, oder Motivationen, die über Kampfeslust und Ehrgewinn hinausgingen. Gegenstand der Bewertung durch die Beobachter des Kampfes – das Sprecher-Ich und die Knappen – sind allein die Ausrüstung und die Kampfhandlungen. Auch die Symbolik der Tiere reicht über allgemeine Assoziationen mit Stärke oder mit Herrschertugenden nicht hinaus.

Die Beschreibung der Wappentiere und die Beschreibung der Ritter ähneln einander. So eint die Tadellosigkeit und der Glanz die benutzten Materialien der Ritterzeichen und die Würde und Ehre ihrer Träger. Der König von Schottland etwa ist in eine glänzende Rüstung gehüllt, auf seinem *glanzen helme cluoc* (V. 409) sitzt eine auffällige Helmzier in Gold und Silber. Ebenso tadellos glänzt der goldene und mit Rubinen besetzte Löwe auf seinem Schild: *man sach in ûf dem golde / glenzieren missewende frî* (V. 380f.). Das Wort *glenzieren* ist auffällig. Er scheint nur im ›Turnier von

Nantes‹ gebraucht zu werden, auch in V. 480 und 867 bezieht sich *glenzieren* auf Rüstungsteile der Ritter.³⁹ Die Verbindung der zwei Verben *glenzen* und *zieren* führt die als Glanz sichtbare Pracht und ihre Funktion als Schmuck in einem Begriff zusammen. Jeder Ritter ist in seiner individuellen Kombination von Farben, Materialien, bildhaften Motiven und Glanz einzigartig, doch haben alle Ritter miteinander gemeinsam, dass sie kostbar ausgestattet sind. Die Pracht und der Schein des Einzelnen werden auf die gleiche Weise beschrieben wie der Glanz der gesamten Ritterschar. Diese leuchtet, scheint und glänzt.⁴⁰ Dass der Aufzug von Rîchart hierbei hervorragend ist, zeigt der staunende Kommentar des Sprecher-Ichs, so führt Rîchart *gar einen tiurlichen schilt, / der was sô rîch daz mich bevilt / der manecvalten kosten sîn* (V. 307–309). Der hier genutzte Begriff *kost* kann neutral im Sinne von »wert, preis einer sache« verstanden werden. In seiner engeren Bedeutung als »geld für den unterhalt« bzw. »zehrung, speise, lebensmittel«⁴¹ kann er auf den alimentären Gegenwert der Ritterpracht aufmerksam machen und an die erste Episode erinnern, in der Rîchart am Esstisch seinen bedürftigen Vasallen aushilft. Das Staunen könnte somit als Ausdruck der Bewunderung, aber auch als Form der Kritik verstanden werden. Diese Ambivalenz wird weitergeführt bei der Verwendung einer Metapher für das Innere des Anführers. So zeigt der Blick in Rîcharts Herz durchaus eine Übereinstimmung von edler Erscheinung und edlem Inneren, doch ist der Anblick einer Geldkiste voller ›teurem Ehrentkram‹ unkonventionell:

Die schar der küene fuorte,
den laster nie beruorte
noch keiner missewende râm.
er het der êren tiuren crâm
in sînes herzen arken.
(V. 321–325)

Die Beschreibung ritterlicher Werte und Tugenden erfolgt durch den Gebrauch einer Kaufmannsvokabel, die den Inhalt des Herzens mit dem finanziellen Gut des Ritters gleichsetzt. Eine solche kaufmännische Bewertung kann auch darauf aufmerksam machen, dass das Sprecher-Ich selbst nicht Ritter ist, sondern sich als beobachtenden Außenstehenden inszeniert. Dass eine teure Ritterrüstung ein Balanceakt zwischen Prunk und Protz ist, wird am deutlichsten in Folge der ersten ausführlichen Beschreibung von Gotfrîts von Gâne Wappenkleid, Schild und Helm. Er kommt in *ritterlicher melde* (V. 188) auf dem Kampfplatz an. *Melde* begegnet im Mittelhochdeutschen vorrangig in der Bedeutung von »verrat, angeberei, verleumdung«, erst an zweiter Stelle in der Bedeutung als »das anmelden (bes. das anmelden durch die krîe), hervortreten, kundgebung, aufzug, pomp«.⁴² Es mag nicht verwundern, dass Rîchart, dessen *milte* alles übertrifft, diesen protzigen Ritter besiegt. Rîcharts *rîchez wâpenleit* (V. 194) wird vor dem Kampf mit Gotfrît ausdrücklich nicht beschrieben, das Sprecher-Ich beschwichtigt die Zuhörer: *das müget ir selbe wizzen* (V. 195) und vertröstet sie auf später: *daz wirt <iu> dur mînen munt / reht unde wol hernâch geseit* (V. 192f.). Rîcharts Ausstattung wird erst anlässlich des zweiten Tages beschrieben, als Rîchart als Teil der Kampfpartei auftritt. Er fügt sich durch eine solche sprachliche Repräsentation als Erster unter Gleichen in die Kampfgruppe ein. Am Ende des Turniers ist *melde* auch substantivisch auf ihn bezogen, doch ist es hier eindeutig positiv konnotiert als Aufruf zur Bekanntgabe der Würde Rîcharts im Jubelgeschrei der beschenkten Knapen: *mit hôher wirde melde / sol man croijieren sînen lîp* (V. 1128f.). Grundsätzlich dient die zierende Ausstattung der Rüstung der Erlangung ritterlicher *wirde*:

si kunden von gesteine
 durliuhten und durschînen,
 und wâren ûz rubînen

nâch höher wurde lône
geleit zeinander schöne.
(V. 316–320)

Die *wirde* ist Anlass für *prîs*: *ouch schein deck unde wâpenleit / in küneclicher wise / gesniten wol nâch prîse* (V. 346–348), und *lop*: *nâch eines werden fürsten lobe / gezieret was er vaste gnuoc* (V. 432f.). Explizit ist dies auch beim Aufzug des Königs von Navarre, bei welchem der hohe Wert der Kampfausrüstung nicht nur aufgrund der Materialien und der Verarbeitung ersichtlich sind. In Teilen ist der Wert des Schildes genau bestimmbar, denn die dargestellten Sternstrahlen bestehen aus byzantinischen Goldmünzen (*bisande michel unde breit* [V. 583]). Aufgrund seiner geschmückten Ausrüstung preist ihn das Sprecher-Ich ausdrücklich als lobenswerten Ritter:

den prîset wol mîn zunge
für einen ritter lobesam,
wand er ze velde schöne quam
mit wâpenleiden sîdîn.
(V. 572–575)

Die Tadellosigkeit und der Geburtsadel⁴³ der auf dem Turnierfeld erscheinenden Ritter werden mit ihrer glänzenden Erscheinung verbunden und sorgen dafür, dass ihnen *durliuhtliche[] êren* (V. 625) zugesprochen werden. Der Glanz wird zur zweiten Hülle des in die Rüstung eingehüllten Ritterkörpers:

ein herzog aller schanden bar,
<der> fuor ouch in der selben schar
gezieret wol durch êren solt.
ûz sîme schilte erlûfte golt,
daz in bedahte und umbevienc.
(V. 609–613)

Der Zuschauer partizipiert an dieser Pracht, indem der Glanz und der Schein, etwa der Schilde, Lohn für den Betrachter ist: *er bar den ougen*

unde bôt / tiurlichen schîn ze solde (V. 378f.). Dem visuellen Lohn für die Augen des Zuschauers entsprechen für die Teilnehmer des Turniers ein immaterieller sowie ein materieller Lohn. Der in Aussicht stehenden Ehre entsprechen wertvolle Sachpreise, so reitet Gotfrît von Gâne am ersten Tag

justieren ûf den plan
umbe ein ros guot unde starc
und umbe silbers hundert marc,
daz guot wær unde lœtec.
(V. 158–161)

Rîchart erwirbt im Kampf nicht nur die Sicherheit der besiegten Ritter (V. 1050f.), sondern auch *ross unde guoter dinge* (V. 1103).⁴⁴ In einem Vers werden als Wagnis des Turniers einander gleichrangig der Verlust des Lebens und der Verlust der finanziellen Güter genannt.⁴⁵

Die Beschreibung eines Ritter im ›Turnier von Nantes‹ zeichnet sich – so zeigen die kostbaren Materialien und ihre kunstvolle Verarbeitung – durch die Akkumulierung wertvoller Elemente ritterlicher Sachkultur in Form von Rüstungen aus. Durch Materialien und Motive, die Szenerie und die Beschreibungssprache wird die ritterliche Pracht zugleich verschiedenartig in Beziehung zur Natur gesetzt. Neben den vermutlich geschliffenen Edelsteinen und kunstfertig bearbeiteten Edelmetallen kommen auf der Helmzier des Fürsten von Sachsen mit Pfauenfedern (V. 409–420) auch Naturobjekte zum Einsatz, die schon dem ursprünglichen tierischen Träger zur Zierde dienten. Die figürlichen Motive und der Schmuck der Wappen auf den Schilden zeigen Tiere – Eber, Löwen, Steinböcke, Adler, Vögel und Fische – und Blumen:⁴⁶

die bluomen sach man ûz und în,
die von dem rande lûhten
und alse liljen dûhten
gestellet an ir bilden.
(V. 370–373)

Die Wappentiere und -muster sind sowohl realhistorisch als auch im Vergleich mit ›erzählten Wappentieren‹ in der höfischen Literatur des 13. Jahrhunderts, wie etwa der ›Krone‹ Heinrichs von dem Türlin, konventionell.⁴⁷ Die Art und Intensität der Farben wird teils als natürlich beschrieben, etwa *gel sam ein ringelbluome* (V. 176). Teils übertrifft die kunstfertige Verarbeitung aber auch den Naturzustand des Abgebildeten.⁴⁸ Im Falle der Helmzier des Landgrafen von Thüringen vollendet die Natur das Kunstwerk und schafft wiederum zur Erlangung von Preis eine weitere sinnliche Wahrnehmungsmöglichkeit, wenn der Wind durch das aus Gold geformte Laub fährt:

ûz in geslozzen und gezogen
von golde löuber wâren,
diu glast der heide bâren
rîlichen unde schône,
und mit ir clanges dône
gefröuten manger muoter kint:
sô sich geruorte ein cleiner wint,
sô clungen si ze prîse
in manger hande wîse.
(V. 492–500)

Immer wieder werden Vokabeln aus dem Bereich der Natur für die Beschreibung der ritterlichen Sachkultur verwendet. Die ebene Fläche des verzierten Schildes wird wie die Wiese als *plân* bezeichnet. Das Lob des Lienschildes des Kerlingers gleicht einer Wiesenbeschreibung:

er fuorte an sîme schilte
durch hôher werdekeite schîn
fünfzehen liljen guldîn,
die glizzen wünnlichen dâ.
von Orient safire blâ
den plân mit glaste zierten,
darûz die liljen smierten
schôn unde lobelichen gar.
(V. 534–541)

Blüemen wird als Ausdruck für die prachtvolle Zierde sowohl buchstäblich für die Darstellung der Blumen auf dem Schild, metaphorisch für den einzelnen Ritter⁴⁹ als auch für die gesamte Ritterschar verwendet, die den Turnierplatz schmückt⁵⁰ und deren Anblick jede Maienwiese übertrifft:

irn schouwet in den garten
ze meien niht so mänge bluot,
sô manger hande varwe tuot
von ir gewæpen lûhte.
(V. 718–721)⁵¹

Die Pracht der Ritter fügt sich in die Pracht der Natur. So bilden die prachtvolle Wiese im Sonnenschein und der blaue Himmel die geeignete Szenerie für den Auftritt der Ritter:

Des morgens dô diu sunne
mit lûterlicher wunne
den grüenen plân gezierte
und ûz dem himel smierte,
der fin was unde lāsûrblâ.
(V. 247–251)

Der Glanz der Ritter⁵² bildet einerseits fast schon eine irdische Konkurrenz zur strahlenden Sonne und wird andererseits durch den Sonnenschein nochmal verstärkt:

die glanzen helme reine
und daz erwelte stahelwerc
erlûhte <dô> tal unde berc
mit sîme tiuren glaste.
diu sunne schein sô vaste
und alsô lûterlichen dran
daz von ir beider schîne enbran
der plân und daz gevilde.
(V. 726–733)⁵³

Unmittelbar auf den prachtvollen Aufzug folgt das *wirren* (V. 741) und *hurtieren* (V. 747) des Turnierkampfes, das dem Glanz und der Schönheit der Wiese ein Ende setzt.⁵⁴ Die Worte *betouwen* und *bluot* beschreiben nun keine Wiese im Morgentau bzw. die Blumenblüte mehr, sondern die von Blut benetzte Pferdehaut.⁵⁵ Und gleichsam wie eine Naturgewalt wirkt die Ritterschar, wenn die Blumen unter den Heranreitenden ›verdorren‹ müssen.⁵⁶

3. *gesnurret: gekemphet und geblüemet*

Die Beschreibung der turbulenten Turnierkämpfe wird wiederholt um Metaphern ergänzt, die verschiedene Aspekte der Verfasstheit eines Ritters offenbaren. So führt die Beschreibung der Geräuschkulisse des Kampfgeschehens die Assoziation der kämpfenden Ritter mit Naturgewalten fort. Die beim Einzug beschriebene höfische Musik (*getambûrieret, / geschellet und gephîfet* [V. 710f.]) führte zu Wohlgefallen durch *fröud unde rîcher wünne spil* (V. 713). Nun erzeugt das *snurren* (V. 742) der Banner eine bedrohliche Geräuschkulisse, indem es mit der dem Sturm ausgesetzten Schiffsfahne und dem sich neigenden Sumpfrohr verglichen wird. Übertragen auf den kämpfenden Ritter, dessen Reiten das Geräusch überhaupt erst auslöst, ist dieser zugleich die Naturgewalt Sturm wie auch das der Naturgewalt Ausgesetzte, das den Sturm überstehen muss. Wie bei der Tjost mit Gotfrît am ersten Tag eilt Rîchart wie ein Blitz herbei. Das Sprachbild ist nun erweitert um die Wucht der Zerstörung:

er quam durch sie geschozzen
mit snelliclicher île,
gelîch dem doners phîle
der schiezen kan durch einen boum.
(V. 892–895)⁵⁷

Damit übertrifft Rîchart nicht nur in der geschilderten Kampfeskraft die anderen Ritter, sondern auch in der Aussagekraft der Metaphern und Vergleiche. Der Kampf der Rotten im Turnier gilt *reht als der man ze velde fuor* (V. 771). Mit *ze velde faren* kann hier die Kriegstätigkeit bzw. das Fahren auf den Lager-, Kampf- oder Turnierplatz umschrieben sein,⁵⁸ aber auch die Tätigkeit des Ackermannes, der sein Feld bestellt. Die in den Metaphern und Vergleichen benutzten Bilder aus dem Bereich der Agrikultur bestätigen die Überlegenheit Rîcharts. Ist das Bild für die Kampftätigkeit der Rotten Teil eines agrikulturellen Ablaufs, so übertrifft und gefährdet Rîchart diese, wenn er mit dem Einbruch einer Naturgewalt in einen kultivierter Naturraum verglichen wird:

der wint durch <eines> kornes fluor
sô tobelichen nie gewanc,
sô balde durch die rotte dranc
Rîchart von Engellanden.
(V. 772–775)

Es bleibt nicht bei diesem einen Bild. Eine weitere Handlungsmetapher aus dem Bildfeld von Natur und Kultur wird akkumuliert. Dieses verändert die Relation von Natur und Kultur und intensiviert hierbei die Überlegenheit Rîcharts. Werden die Rotten weiterhin mit Objekten aus der Natur verglichen, wird Rîchart nun mit einem Kulturobjekt verglichen, das die Natur beherrscht:

mit rosse und <ouch> mit handen
macht er im selber wîten rûm,
er spielt die schar alsam den schûm
ein kiel zetribet ûf dem mer.
(V. 776–779)

Rîchart verkörpert in der Kombination aus Beherrschung des Reittiers und Beherrschung der Kampfkunst eine Form von Kulturpraxis, welche die Na-

tur nicht nur routiniert, sondern sogar mit spielerischer Leichtigkeit beherrscht. Wiederholt gehen hierbei bei der bildlichen Beschreibung des Kampfgeschehens Schaffens- und Zerstörungsprozesse ineinander über:

von Engellant der milte
 spæn unde ringe sâte.
 sô balde nie gemâte
 die bluomen und das gras ein meder,
 sô vaste er isen unde leder
 verschriet mit sime swerte.
 (V. 910–915)

Auch das Zerstören der Rüstungsteile wird umschrieben und verglichen mit Wort- und Bildmaterial aus dem Ackerbau. Mit *sæjen* und *mæjen* wird Rîcharts Zerstören von Rüstungsteilen mit dem Beginn und dem Ende einer agrarischen Tätigkeit gleichgesetzt. Die Sprachbilder eint das ›auf den Boden fallen‹. Dieses gilt realiter für die von Rîchart abgetrennten Rüstungsteile, den in Stücke zerhauenen Schild des Königs von Spanien und die vom Pferd gestoßenen Ritter. Dieser Prozess, wiewohl Folge einer Kulturpraxis, wird als natürlicher Vorgang umschrieben, der mit dem Bild eines dünnen Baumes in Verbindung gebracht wird: *dâ vielen ritter als daz loup / von durren boumen rîset* (V. 1014f.). Die Bildsprache ist in sich und im Verhältnis zum Beschriebenen stimmig. Anfang, Mitte und Ende der Kampfergebnisse sind mit Bildern aus der Natur ausgestattet, die mit Ausdrücken wie *sæjen* (sähen), *bluot* bzw. *blüemen* (Blüte bzw. mit Blumen geschmückt), und *dorren* (verdorren) Anfang, Mitte und Ende des natürlichen Reifeprozesses beschreiben. Zugleich knüpft das Bild an die zu Beginn des Turniers unter den Hufen der Teilnehmer ›verdorren‹ Blumen an. Gewalt und Zerstörung auszuüben sowie Gewalt und Zerstörung auszuhalten, gehen mit Ehrgegn und Ehrverlust einher. Zerstörungs- und Schöpfungsprozesse werden auch in der wiederholten Umschreibung ritterlicher Kampfhandlungen mit Handwerksmetaphern überlagert, so auch bei der Kampfbeschreibung in V. 790–801:

dô sprungen fiures flammen
 ûz den helmen alsô grôze
 als ûf dem anebôze
 die gneisten von dem isen;
 gold und gesteine rîsen
 begunde nider ûf den plân,
 dô mit den swerten wart getân
 darûf sô manec grimmer slac.
 (V. 794–801)

Das *tertium comparationis* besteht aus ›gewaltigen Schlägen‹ und ›Funken‹, die Metapher und ihr Gebrauch sind auf das Beschriebene abgestimmt.⁵⁹ Das Schmieden als Arbeitsweise, durch welche Rüstungen und Schwerter produziert werden, wird in dem Moment aufgerufen, in dem Rüstungen und Waffen gebraucht werden, um während ihres Einsatzes und durch ihn beschädigt und zerstört zu werden. Da dieses Bild des funkenschlagenden Schmiedens in der Literatur für Kampfschilderungen häufiger gebraucht wird, mag es nicht irritieren, dass das ›Ritterhandwerk‹ hier als ein Handwerk der Zerstörung dargestellt wird, dessen Sinnhaftigkeit nicht in der Produktion, sondern im exzessiven Ge- und Verbrauch materieller Gegenstände besteht.⁶⁰ Das Produkt der Zerstörung ist ein immaterielles. Durch die Zerstörung materieller Gegenstände entsteht *êre* – somit ritterliche Identität – und im Sprechen davon als Nebenprodukt Dichtung. Dies wird nicht nur durch die bildliche Beschreibung visueller Elemente der Erzählwelt gezeigt. Die Zusammenführung von Zerstörung und Produktion wird bei der Beschreibung der Geräuschkulisse wiederholt, indem der Klang der Zerstörung auf dem Kampffeld mit dem Klang der Münzproduktion verglichen wird.⁶¹ Das *getengel* (V. 812) ist der unangenehme Gegensatz zur höfischen Musik beim Einzug. Doch sind das geordnete Hämmern und Klopfen einer Münzstätte Nebenprodukte im Produktionsprozess von Währung. Bedingung und Produkt dieses Prozesses sind mit Herrschaft verbunden. So ist mit der Münzproduktion das Recht des Herrschers angesprochen, Münzen schlagen zu dürfen. Zugleich macht das Produkt, die Münze, finanzielle Macht sicht- und messbar.⁶²

Metaphorisch umschrieben ist hier ein dem ganzen Turnier inhärentes Moment: Um *lop*, *prís*, *êre* zu erlangen, muss *gekemphet* (V. 851), *gestemphet* (V. 852), *gevellet* (V. 925) und *gehouwen* (V. 878) werden. Die Erhöhung von *lop* durch *êre* bedarf der Zerstörung.⁶³ Hierarchischer Auf- und Abstieg durch Ehrgewinn und -verlust geht unmittelbar mit dem Fällen Anderer oder mit dem eigenen Fall im Turnier einher. Erneut wird Rittergewalt hyperbolisch dargestellt, wenn der Lärm der Schwerter zum Donnern in den Wolken wird:

dâ wart ein ungefüege
unde ein griuwelicher schal,
daz in den wolken widerhal
der swerte vîentlicher dôz.
(V. 816–819)

Im aufgewirbelten Staub und Schmutz auf dem Kampfplatz sind die Wapen und ihr Glanz mehr als nur Zierde. Die ursprüngliche militärische Funktion von Schildzeichen kommt hier zum Vorschein.⁶⁴ Sie sind das im Kampf notwendige Erkennungszeichen, das durch die *vinsternisse* (V. 855) des Kampfnebels hindurchscheinen kann (V. 864–873), sodass Rîchart den in Kampfesnot geratenen Fürsten von Sachsen erkennen und ihm zur Hilfe eilen kann.⁶⁵ Von den Turnierteilnehmern wird nur im Falle von Rîchart gesagt, dass er in der Lage sei, durch den Kampfnebel hindurch seinen Verbündeten und dessen Not zu erkennen und ihm zu Hilfe zu eilen. Als er selbst von mehreren welschen Kämpfern bedrängt wird, ist es ein umherreitender Knappe, der dies beobachtet und seine Kampfesnot den Verbündeten durch Schlachtrufe mitteilt. Als die Verbündeten Rîchart zu Hilfe eilen, übernimmt das Sprecher-Ich wieder die Rolle des Kampfkommentators, der die *zeichen* (V. 986), das Scheinen und Glänzen der helfenden Fürsten verkündet. Auf dem Höhepunkt der Kämpfe werden die Kleider (V. 808) zerrissen und die funkelnde Pracht endgültig vernichtet:

hei waz ûf die plâniure reis
gesteines unde goldes!

owê waz rîches soldes
verdarp von hôher koste dâ!
der samît rôt grûen unde blâ
wart sêre dâ zerrizzen,
diu zimier diu dâ glizzen
von wûnniclicher varwe,
diu wurden alle garwe
zefüeret ûf den helmen.
(V. 1026–1035)

Das Glänzen und Funkeln der Rüstungen werden auf zweierlei Art zerstört. Die Beschreibung der Zerstörung weist Elemente der vorherigen Prachtbeschreibung auf. Erstens verdeckt der aufgewirbelte Staub den Sonnenschein, der zu Beginn des Turniers das Strahlen der Rüstungen intensiviert. Zweitens werden die strahlenden Steine aus den kunstvollen Schilden geschlagen (V. 1038–1045). Die Kampfschilderungen konzentrieren sich nun auf den Ehrgeiz der Kämpfer, denen die Verlierer Sicherheit zusprechen. Der Schein, der nun noch auf dem Kampffeld strahlt, ist der der erworbenen Ehre des Königs von Dänemark:

der schuof mit sîner starken
<und> hêrlichen mannes craft
daz in der werden ritterschaft
sîn hôhez lob durliuhtic schein.
(V. 1054–1057)⁶⁶

Am Ende des Turniers sind die Ritter nicht mehr aufgrund ihrer glänzenden Rüstungen *geblüemet*, sondern aufgrund des erworbenen Lobes: *Ouch het ez manger ûf dem plân / sô rîlich und sô wôl getân / daz er geblüemet wart mit lobe* (V. 1097–1099).

Conclusio

Das ›Turnier von Nantes‹ ist verankert in einer Kultur der ritterlichen Prachtanhäufung und Verschwendung. Auch die bildliche Beschreibung

ritterlicher Pracht zeichnet sich durch Akkumulierung und Überbietung aus. Der Text präsentiert das Turnier als sozialen Raum, der ermöglicht, was einen Ritter auszeichnet und in seiner Auszeichnung bestätigt. Es bedarf nicht wie im höfischen Roman der Erzählung von *âventiuren*, von Anderswelten oder von Transgressionen. Das die zwei Episoden umspannende Thema ist finanzieller Reichtum und die dadurch ermöglichte *milte* des freigebigen Herrschers. Ist es in der Episode um das Turnier die Prachtdarstellung und Freigebigkeit gegenüber den anderen Fürsten und einem anderen Hof, ist es in der ersten Episode der eigene Hof, an dem Rîchart sich aufgrund seiner übermäßigen *milte* bewähren muss. Er wird von seinem Hofstaat – *hovediet* (V. 24) – dazu gebracht – *überstriten* (V. 25) –, seine Freigebigkeit nicht weiter auszuleben. Die Hintergründe des *überstrîtens* werden nicht thematisiert, ebenso wenig die Frage, warum der Herrscher überhaupt in seinem Verhalten eingeschränkt werden kann. Die Situation ist von Beginn an so ungewöhnlich, dass sie nur als fiktiv verstanden werden kann. Die Lösung des Problems ist auffällig kurz und pointenhaft. Rîchart hält sich nicht an die Vorgabe und weist seine *nôthafte[n] ritter* (V. 32) an, sie sollten, wenn er zu Tisch säße, gewappnet vor dem Tor erscheinen und Aufruhr verursachen. Als dies geschieht, wirft er goldene Schlüssel und Gefäße *ûf die ritterschaft, / diu nœtic unde kumberhaft / sîner helfe gerte* (V. 59–61). Die durch *milte* verursachte Einschränkung wird somit durch Verschwendung aufgehoben.⁶⁷ Dient die erste Episode dazu, zu zeigen, wie sehr Rîchart als freigebiger Herrscher hervorragt, so ist es in der zweiten Episode der Turnierkampf, der Rîchart als den finanziell und agonal potentesten Ritter ausweist:

er fuor turnieren unde reit
 nâch âventiure in manec lant,
 und wart ie mê dâ<von> bekannt
 der beste an beiden sîten.
 (V. 92–95)

Milte wird am Ende des Turniers durch den mit dem Kampf einhergehenden finanziellen Gewinns ausdrücklich erneut thematisiert. Rîchart ist auf die im Turnier gewonnenen Pferde der besiegten Ritter nicht angewiesen und verteilt diese an die Knappen. Der daraus resultierende Jubelgesang der croijierenden Knappen macht das zuvor bereits *offen und stille* zuge-sprochene *lop* (V. 1088f.) im Rahmen des Turnierablaufs offiziell und öffentlich. Die Apostrophe am Ende des Turniers, welches an das Jubelgeschrei der beschenkten Knappen anschließt, nennt mit *prîs, name, schîn und milte* erneut zusammenfassend Elemente der Verfasstheit des teuren Ritters:

Alsus wart er geprîset:
sîn name uns des bewîset
und sîn durluhtlicher schîn.
das schuof er mit der milte sîn
und mit rîlicher hende.
(V. 1135–1139)

Der Turnierbericht endet mit dem Abzug von Rîchart und seinen Männern. Am Ende bleiben vom teuersten Ritter – mit dem Begriff *tiure* ist zugleich die finanzielle Pracht und Verschwendung als auch die Auszeichnung als bester Turnierskämpfer umrissen – nur seine reichlich verteilten Gaben.

Anmerkungen

- 1 Dieses wie alle weiteren Zitate aus dem ›Turnier von Nantes‹ zitiert nach Schröder 1925.
- 2 Eine Ausnahme stellt hierbei die Arbeit von Armin Schulz dar, der das ›Turnier von Nantes‹ aufgrund der sichtbaren Tugenden adliger Körper und der »Faszination an der sichtbaren Oberfläche, am Glänzen und Strahlen« als Teil der Werkästhetik von Konrad von Würzburg aufführt (Schulz 2008, S. 355).
- 3 So definiert Rüdiger Brandt das ›Turnier von Nantes‹ allein über die Merkmale Wappen und Politik, es sei »a short narrative about a chivalric tournament, in which the heraldic descriptions possibly have political implications« (Brandt 2006, S. 246). Weniger Bedeutung misst Horst Brunner den Wappenschilderun-

gen bei, siehe Brunner 1985, Sp. 289 sowie Brunner 2008, S. 188. Er vernachlässigt die literarischen Strategien des Textes zugunsten des historischen Hintergrundes, für ihn sind die Wappenschilderungen »doch nur ein Gestaltungselement unter anderen, man wird dem Ganzen kaum gerecht, wenn man ihre Bedeutung verabsolutiert« (ebd.).

4 Brunner 2008, S. 188.

5 Horst Brunner liest das ›Turnier von Nantes‹ vor »dem Hintergrund der politischen Konstellation von 1257/58, als Richard von Cornwall sich in Deutschland aufhielt«. Dadurch werde aufgrund der Zusammensetzung der welschen und der deutschen Partei »ein ausgesprochenes Gegenbild zur tatsächlichen Situation von 1257/58« entworfen. Er folgt in der zeitlichen Einschätzung den Beiträgen von Helmut de Boor, siehe Brunner 2008, S. 198. Zur Datierung des ›Turniers von Nantes‹ durch Edward Schröder, Helmut de Boor, Karl Kochendörffer siehe ebd., S. 187–189 sowie Heinz 1986, S. 410f. Dementsprechend sei auch die Intention der ›Lob- oder Scheltdichtung‹ eine genuin politische. Ziel sei die Meinungsbeeinflussung deutscher Adliger hinsichtlich der Position Richards von Cornwall als römisch-deutscher Kaiser während des Interregnums. Das Zielpublikum seien die Gegner und die Unentschlossenen an nord- und mitteldeutschen Höfen: »Die dortigen Fürsten galt es zu überzeugen und zu mobilisieren. Das ›Turnier‹ sollte ihnen bildhaft vor Augen führen, was von Richards Herrschertum zu erwarten war, es bot ihnen die Möglichkeit, sich mit den fürstlichen Turnierkämpfern zu identifizieren und sich über diese Identifikation womöglich für den Engländer zu begeistern« (Brunner 2008, S. 199). Heinz Thomas weist unter Berücksichtigung der gleichen Angaben im Text diese Intention und Gattungszuordnung zurück. Er liest das ›Turnier von Nantes‹ als ein Lehrgedicht für den jungen Hartmann von Habsburg, welcher als Ehemann für Johanna von England vorgesehen war. Entstanden sei das ›Turnier von Nantes‹ aufgrund von historischen Ereignissen zwischen dem Herbst 1277 und dem 21.12.1281 im Auftrag von Heinrich von Isny. Die akkurat beschriebenen Wappen sollten als Einführung zu den Wappen der künftigen Vasallen dienen (Heinz 1986, insb. S. 421–425).

6 Das ›Turnier von Nantes‹ ist unikal überliefert. Im ›Hausbuch des Michael de Leone‹ wird der sauber geschriebene und mit rubrizierten Titel und Explicit ausgestattete Text mit keinem Autor in Verbindung gebracht. Auffälligerweise sind hingegen sowohl die auf fol. 43r–58v unmittelbar davor überlieferte ›Goldene Schmiede‹ am Ende wie auch die auf fol. 253v–255v überlieferte ›Klage der Kunst‹ zu Beginn mit einer paratextuellen Autornennung versehen. Die Autor-

schaft Konrads ist im Falle des ›Turniers von Nantes‹ eine inhaltlich und ästhetisch begründete Setzung, die aufgrund der Themen, des Stils und etwa der verwendeten Sprachbildern sehr plausibel ist und die seit Edward Schröder nicht mehr ernsthaft bezweifelt wurde. Nur wenige Stimmen haben die Autorschaft derart angezweifelt wie Franz Pfeiffer, der im ›Turnier von Nantes‹ »das Werk eines Nachahmers« sieht (Pfeiffer, S. 28). Zur Diskussion um die Autorschaft in der Forschung siehe Brunner 2008, S. 185, Anm. 1. Unsicher ist man sich, ob es sich um ein Alterswerk Konrads, so die frühe Forschung um Edward Schröder, oder um ein Frühwerk handelt; vgl. die Aufführung der Positionen bei Heinz 1986, S. 409–414 sowie die grundlegende Erörterung der Chronologie der Werke ausgehend vom ›Turnier von Nantes‹ bei de Boor 1968. Ich vertrete die Auffassung, dass die mittelalterliche Anonymität des Werkes bei einem Interpretationsversuch ernst genommen werden sollte. Der Text lässt sich als Einzelwerk interpretieren, daher sehe ich im Folgenden von Einordnungen des ›Turniers von Nantes‹ in das Gesamtwerk Konrads von Würzburg ab.

- 7 *Jungelinc*, zu übersetzen als „jüngling, knabe“ (Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 1489) ist zeitlich unbestimmt und gibt keinen Hinweis darauf, ob es sich um ein *kint*, einen *kneht* bzw. *knappen* oder einen jungen Ritter handelt.
- 8 So Brunner 2008, S. 198.
- 9 So verstehe ich auch den Umstand, dass das ›Ritter werden‹ in Bezug auf Rîchart keine Erwähnung findet, obwohl dies sowohl literarisch ein häufiges Sujet darstellt als auch historisch in der ritualisierten Schwertleite zelebriert wird und sich in der mittelhochdeutschen Lexik etwa in den Worten *kneht* bzw. *knappe* zeigt, so Volkert 1991, S. 105: »Die Bezeichnung Ritter war kein rangmäßig differenzierter Titel, sondern kam dem ›ehrbaren‹ (d.h. der ritterlichen Standesehre unterworfenen) und dem ›festen‹ (d.h. mit ritterlicher Waffenfähigkeit ausgestatteten) Mann zu, der formal durch den Ritterschlag gesellschaftlich anerkannt war. Fehlte der Ritterschlag, so trug der Betreffende die Bezeichnung ›Knecht‹, was soviel wie ›Edelknecht‹ (Knappe) bedeutete«.
- 10 Vgl. zum historischen Nantes den Artikel von Chédeville 1993.
- 11 So etwa im ›Meleranz‹ (V. 3855) oder im ›Wigalois‹ (V. 11394, 11597). De Boor interpretiert dies als Aufwertung für Richard von Cornwall, der damit »im Licht idealen Rittertums« gesehen werden könne (de Boor 1968, S. 262f.).
- 12 So im ›Garel von dem blüenden Tal‹ (z. B. V. 14482, 14495, 14850 u. ö.).
- 13 So im ›Jüngerem Titulel‹ (1498,1).
- 14 Die Lokalisierungen dienen mehr als nur einer schlichten Ortsangabe. Mitnichten handelt es sich hierbei stets um Übernahmen aus französischen Fassungen,

so ist etwa die bei Chrétien viermal genannte Stadt Nantes, in der Erec und Enite u. a. nach dem Tod von Erec Vaters gekrönt werden, bei Hartmann nicht genannt. Ort des Artushofes ist in der mittelhochdeutschen Fassung Karidol. Bernhard Schmitz versteht Nantes als den »unpassende[n] Ort für den Artushof zu Anfang der Geschichte – nicht das Toponym eines idealisch-ortlosen Wunschbildes der *hövescheit*, sondern die ironische Brechung der nicht lokalisierbaren Idealität in der platten (korrumpierenden) Diesseitigkeit« und interpretiert den Ort unter Einbezug auf historische Erbstreitigkeiten zu Beginn des 13. Jahrhunderts (Schmitz 2004, S. 29).

- 15 Wie der Raum sind auch das Ereignis und Elemente der Ritterkultur in der zweiten Episode rund um das Turnier literarisiert. Es ergeben sich ähnliche Schwierigkeiten bei der Einschätzung der Literarisierung und der Frage, inwieweit Realität abgebildet wird bzw. Veränderungen vorgenommen werden, die mit zusätzlicher Bedeutung aufgefüllt sind. Denn welche Turnierbeschreibung und welche Praktiken aus welchem Jahrzehnt sollten als Vergleichsfolie dienen? Welche Blasonierungspraktiken könnten und sollten für den Vergleich der Wappenbeschreibung im ›Turnier von Nantes‹ herangezogen werden? Kann und soll man die Darstellung im ›Turnier von Nantes‹ etwa an den Turnierdarstellungen in Ulrichs von Liechtenstein ›Frauendienst‹ oder in Heinrichs von dem Türlin ›Krone‹ messen?
- 16 So kämpfen in der Partei unter der Führung Rîcharts (*Von Engellant der küene* [V. 297]) *der künc von Tenemarken* (V. 326), *Der küene rîch von Schotten* (V. 354), *Der fürste rîch von Salsen* (V. 390), *Von Brandenburc der markis* (V. 424), *Der marcgrâv ûzer Missenlant* (V. 450), *Der lantgrâv ûz Düringen* (V. 474), *Der fürste wert von Brâbant* (V. 504) und *von Cleven der gehiure* (V. 514). Die gegnerische Partei leitet *der werden Kerlingære voget* (V. 528). Mit ihm kämpfen *der werde künc von Spangen* (V. 543), *Der küene von Navarre* (V. 570), *Ein herre von Britanje* (V. 590), *Der fürste von Lutringen* (V. 608), *Ein grâve wert von Bâre* (V. 622), *der grâve rîch von Bleis* (V. 636), *Der herzog ûz Burgunne* (V. 656), *Von Arteis der grâve* (V. 668) und *Von Nervîs der grâve* (V. 678).
- 17 Brunner 2008, S. 199. Das ›Turnier von Nantes‹ ist fiktiv, trotz der historischen Adelstitel der ritterlichen Kämpfer oder ihrer beschriebenen Wappen handelt es sich nicht um den Bericht eines historisch nachweisbaren Turniers.
- 18 Diese werden in der Edition von Schröder entgegen der Vorlage abgesetzt und als »schreiberverse« überschrieben (Schröder 1925, S. 75).
- 19 *Man fünde in allen landen / Keinen schriber so guot* (V. 1162f.).

- 20 <doch> *wizzent daz er drumbe leit / vil kumberlicher swære* (V. 928f.). Die Pracht der Ritter ist nichts Neues oder Überraschendes, sondern wird in Apostrophen an das Publikum als Erwartung vorausgesetzt, z. B. in V. 194f. Über die Ausstattung der 19 *tiursten* berichtet das Sprecher-Ich ausführlich, doch hat sein Wissen angesichts der über 4000 Turnierteilnehmer, wiewohl aus schriftlichen Quellen gespeist, so V. 404: *als ich ez las*, seine Grenzen. Über die Rüstungen aller Teilnehmer (V. 698–705) muss es ebenso schweigen wie über die Kämpfe am ersten Tag (V. 234–237) und über die von Rîchart mitgebrachten Turnierteilnehmer (V. 521–528).
- 21 [A]ls *iu dâ vorne wart gezelt* (V. 873).
- 22 Offen bleibt bei einer derartigen zeitstrukturellen Markierung, ob der Erzähleingang (V. 1–21), der von der Tadellosigkeit Rîcharts berichtet, vorausdeutend darauf hinweist, wie die folgenden Ereignisse beispielhaft dafür sind, wie Rîchart *lop* und *êre* weiterhin erkämpft und zugesprochen bekommt, oder als *conclusio* zusammenfasst, wie Rîchart u. a. aufgrund der folgenden Episoden *lop* und *êre* erhalten hat. Eine dritte Option ist nicht auszuschließen: dass der ehrenhafte Herrscher das wird, was er ist und immer schon war, nämlich ehrenhaft und lobenswert. Die Wendung *dâvon wart sît noch ê gesehen / nie küenec alsô tugenthaft* (V. 20f.) ist in ihrer Funktion, die Alleinstellung des gelobten Herrschers an der Spitze der Adligen hervorzuheben, topisch (verwiesen sei nur auf das Artuslob) und rückt die zeitliche Unschärfe der Erzählung auf eine Ebene der Vergleichbarkeit mit anderen Adelserzählungen. Wiewohl damit ritterliche Makellosigkeit potentiell für den Vergleich geöffnet ist, ist diese sogleich zugunsten Rîcharts entschieden.
- 23 Siehe den Eintrag zu *vri* in Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 507.
- 24 Siehe zu den verschiedenen Bedeutungen von *vri* ebd.
- 25 Siehe den Eintrag zu *richeliche* in Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 419.
- 26 Siehe den Eintrag zu *richelich* sowie *richeliche* in Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 418f.
- 27 Siehe den Eintrag zu *lûter* in Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 1996.
- 28 Siehe den Eintrag zu *durchliuhtec* in Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 483 sowie den Eintrag zu *durchsihtec* in Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 487. Zu ›Licht‹ und Lichtmetaphern im Werk von Konrad von Würzburg siehe den Beitrag von Sarina Tschachtli in diesem Band.
- 29 Auf die gleiche Weise scheint auch *prîs* zu funktionieren: Rîchart hat *prîs*, die Ritter, die zum Turnier kommen, ringen *nâch prîse* (V. 237) und am Ende des Turniers wird Rîchart von den Knappen *geprîset* (V. 1135).

- 30 *Der lantgrâv ûz Düringen / quam dar in liehtem schîne: / mit frischem baldekine / was er und ouch sîn ros verdaht* (V. 474–478).
- 31 Dort werden »Lichtreize, die vom Körper ausgehen, kumuliert. Der rhetorische locus des Rühmens *a corpore* wird also aufgerufen, um in der Überbietung seine Ordnungen untergehen zu lassen« (Müller 2006, S. 299).
- 32 Siehe die Untersuchung von Christiane Ackermann zum *schîn* als Element der Körperinszenierung in Ackermann 2007 sowie die Untersuchung von Brinker-von der Heyde, die den *schîn* im ›Parzival‹ als volkssprachige Entsprechung von ›Repräsentation‹ sieht (Brinker-von der Heyde 2008, S. 102).
- 33 Vgl. zum *schîn* als elementaren Bestandteil höfischer Attraktivität Schultz 2006, S. 79–83.
- 34 Im Aufzug vor dem Turnier kommt den Wappen die »wichtige narrative Funktion heraldischer Insignien« zu, die Heiko Hartmann etwa im Falle der großen Turnierszene (V. 18029–18679) in Heinrichs von dem Türlin ›Krone‹ beobachtet, siehe Hartmann 2006, S. 41.
- 35 Neun aus der Partei von Rîchart, zehn aus der Gegenpartei. Dass der Herzog von Braunschweig in der Beschreibung fehlt und erst in V. 990 erwähnt wird, als das Turnier im vollen Gange ist, hält Brunner für einen Fehler in der Überlieferung, siehe Brunner 2008, S. 186, Anm. 2.
- 36 Vgl. den Eintrag zu *tiure, tiur* in Lexer 1872–1878, Bd. 2, Sp. 1445.
- 37 *[B]lanc unde rôt schâchzabeleht* (V. 594), *drî vêch unde bunt* (V. 643).
- 38 Eine solche ist etwa im ›Parzival‹ oder in der ›Krone‹ nachweisbar, vgl. Hartmann 2006, S. 43f.
- 39 So der Eintrag zu *glenzieren*. In: Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 1032.
- 40 *[M]an sach hêrlîche erschînen / sîner wâpenleider wât* (V. 300f.), *der glaste muoz ich zarten / und ir gezierde reine* (V. 314f.), *daz cleinœt edel unde fîn / sach man dâ verre gleston* (V. 454f.), *vil liehten glast den ougen bôt* (V. 520), *mit einem wâpenleide / daz lûhte wûnnliche* (V. 658f.), *der schilt het einen liehten schîn / und einen glast vil wûnmesam* (V. 666f.). Schwarz dient einerseits der Verstärkung des Goldglanzes, etwa von goldenen Flügeln auf schwarzem Grund: *die glizzen unde smierten / ûz einer swarzen varwe* (V. 444f.), andererseits leuchtet schwarz von sich aus auf der ritterlichen Ausrüstung, so etwa die zwei Löwen auf dem Schild des Königs von Spanien: *die lûhten swarz <reht> als ein brant* (V. 557).
- 41 Siehe den Eintrag zu *kost, koste*. In: Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 1687.
- 42 Siehe den Eintrag zu *melde*. In: Lexer 1872–1878, Bd. 1, Sp. 2093.
- 43 *[S]în schîn liez sich dâ niht verheltn / an dem vil hêchgebornen* (V. 486f.).

- 44 Geld scheint auch Grundlage für die erfolgreiche Teilnahme zu sein. So wird der Anführer der gegnerischen Kampfpartei als finanziell potenter Gegner vorgestellt, der sich den Aufenthalt leisten kann: *er brâhte durch rîliche zer / vil gol-des dar in malhen* (V. 270f.). Finanziell aufwändig wird auch die nächtliche Feier nach dem ersten Turniertag dargestellt. Diese zeichnet sich durch Schmausen, Prahlen und höfischem Lärmen in den Herbergen aus (V. 240–246).
- 45 [D]ie des turneies phlâgen / und wider einander wâgen / mit lîbe und ouch mit guote sich (V. 693–695). Wie die erneute Aufmerksamkeitslenkung auf das finanzielle Risiko genau zu verstehen ist, ist unklar. Was *guote* hier meint, ist nicht ausgeführt. Soll dies eine Anspielung auf die historische Praxis sein, in welcher sich ein gefangener und besiegter Ritter nach dem Turnier freikauf? Ist die zerstörte Ausrüstung gemeint? Für mehr Irritation denn Klarheit sorgen die Verse 786–789, in welcher von verlorenen Ledersäcken berichtet wird: *vil manec rîchiu malhe / wart guotes îtel von der kost, / diu dâ vertân wart an der tjost / von den zwein samenungen* (V. 786–789).
- 46 Die Wappen sind Gegenstand heraldischer Forschung gewesen, so etwa in Seyler 1885–89, ND 1970. Gustav Adalbert Seyler berücksichtigt alle Schilderungen, soweit er sie realen Wappen zuordnen kann, z. B. S. 88, 116, 118, 123, 160, 210, 246–248, 250 u. ö, und sieht darin den Hauptzweck des Textes, da es »in der Form eines Heroldslieses eine erdichtete, von zahllosen Anachronismen wimmelnde Begebenheit behandelt, aber augenscheinlich den einzigen Zweck hat, die ebenso umfassende als gründliche Wappenkenntniss des Dichters zu verwerthen« (ebd., S. 533). Arnold Galle argumentiert gegen Seyler, so sei »Konrad von Würzburg nicht der heraldiker, der zum dichter, sondern der dichter, der zum heraldiker geworden ist, diesen begriff im weitesten sinne genommen. denn eine eigentliche heroldskunst oder heraldik erkenne ich in seinen werken überhaupt nicht an, sondern nur die ansätze dazu« (Galle 1912, S. 254). Als historisch-echte Wappen sieht Manfred Stuckmann die Wappen im ›Turnier von Nantes‹, siehe Stuckmann 2001, S. 3f., 28–32, 45–48. Die unveröffentlichte Dissertation von Manfred Zips (Zips 1966), der erstmals in einer zusammenhängenden Studie werkübergreifend die Wappenbilder in der höfischen Literatur untersucht, lag mir leider nicht vor. Stellen zum ›Turnier von Nantes‹ führt Brunner in Brunner 2008, S. 186, Anm. 2 auf (dort auch der Hinweis auf weitere ältere Forschung); einen kurzen Abriss der Untersuchung von Zips bietet Hartmann 2006, S. 30f.
- 47 Informativ zum Entwicklungsprozess heraldischer Zeichen und ihrer Verwendung in der höfischen Literatur ist Hartmann 2006, S. 33f.

- 48 [E]in rant geblüemet drumbe gienc / <sô> rôt als ie kein rôse erkant (V. 366f.), sô sêre und alsô garwe / daz <nie> sô vinster wart kein bech (V. 446f.).
- 49 Dar quam der grâve rîch von Bleis / geblüemet hêrlich ûf daz gras (V. 636f.), sîn schilt guldîn erlûhte, / dâmite er wolgeblüemet reit (V. 466f.), mit fürstlichen dîngen / der helt geblüemet quam gevarn (V. 938f.).
- 50 Der wîte plân ze Nantheiz / der wart geblüemet mit den scharn (V. 706f.).
- 51 Der Fokus liegt bei diesem Gebrauch von *blüemen* auf dem beschriebenen Ritter. Im Sinne von ›geschmückt, geziert‹ ist *blüemen* kein Begriff, der vom Sprecher-Ich für sein literarisches Schaffen verwendet wird, wie etwa von Konrad in der ›Goldenen Schmiede‹. Vgl. zum *blüemen*, insbes. bei Konrad von Würzburg, Müller 2006.
- 52 <und> wart diu heide erglestet / von sînen liechten rotten (V. 352f.), der gab <der> heide liechten schîn (V. 511), der schilt der heide zaller stunt / gap liechten unde tiuren schîn (V. 644f.).
- 53 Zugleich ist der Karfunkelstein auf dem Schild des Königs von Navarre eine weit über die Wiese leuchtende Lichtquelle (V. 577–581).
- 54 <von in> dâ stoup unde melm / der heide muosten wahsen (V. 388f.).
- 55 Hie wurden ros gehouwen / daz in das vel betouwen / begunde von dem bluote rôt (V. 763–765).
- 56 [D]en bluomen und dem crûte / geschach dâ von ir loufe wê. / dô muoste viol unde clê / von justieren dorren (V. 756–759).
- 57 Das Verständnis derartiger Metaphern ist unterkomplex, wollte man sie entkoppelt von ihrer Einbettung im Text lediglich als Beispiele für einen spätmittelalterlichen Detail-Realismus verstehen wie etwa Classen 1992.
- 58 Vgl. den Eintrag zu *velt*. In: Lexer 1872–1878, Bd. 3, Sp. 57.
- 59 Irritation erzeugt hingegen der den Versen vorangestellte Vergleich der Reiter mit dem Weberkamm beim Einschlag des Seidengewebes: *die vientlichen drungen / zesamen ûf <den> orsen frevel, / als under warf der siden wevel / sich wirret von den kammern* (V. 790–793). Was bedeutet dieser Vergleich? Ist das *tertium comparationis* das geordnete Eindringen der Reiter in die Kampfmasse? Was ist der Mehrwert des Vergleiches mit einem schaffenden Handwerk? Erhöht der Vergleich die augenscheinliche Differenz zwischen sinnhafter, weil Güter produzierender, und nicht sinnvoller, weil zerstörender Tätigkeit? Ist der Turnierkampf nicht sinnhaft, da er auf die Zerstörung wertvoller Güter angelegt ist? Oder ist die Maßlosigkeit, der Überfluss, der Exzess geradezu nochmal Ausweis besonderer ritterlicher Auszeichnung? Wird der Turnierkampf hier metaphorisch zu einem sinn- und kunstvollen geordneten Gewebe? Verweist die Webme-

tapher auf eine implizite Poetik, wie sie etwa Bent Gebert in Anschluss an Ferdinand Lot als ›Verflechtung‹ (entrelacement) der Kämpfenden im ›Trojanerkrieg‹ beschrieben hat (vgl. Gebert 2013, S. 276–280)?

- 60 Nahezu wortwörtlich kommt es auch im ›Trojanerkrieg‹ vor: *reht als ûf einen anebôz / getengelt wirt von eime smide, / sus wart von in zwein âne vride / geslagen ûf die schilte glanz, / die von ir henden manigen schranz / enpfiengen und begriffen* (V. 4076–4081). Zitiert nach Keller 1858.
- 61 Das *grôz getengel* (V. 812) ist *als man dâ phenninge / vil unde wunder slüege* (V. 814f.).
- 62 Siehe zum Münzrecht Hägermann 1993, Sp. 556–558 sowie Berghaus 1993, Sp. 924–930.
- 63 *[S]în lob begunde er alzehant / an hôhen êren ûfen, / und stiez ûf einen hûfen / mit sîner hurticlichen vart / vil mangen helt von rîcher art / der umbe den her-zogen hielt* (V. 884–889).
- 64 Hierzu Hartmann 2006.
- 65 Auf diese Szene geht Schulz bei der Untersuchung von Ruhm als sichtbare Qualität adliger Körper näher ein: »Von der zunehmenden Trübung der Sichtbarkeit, die mit der Eskalation des Turniers einhergeht, bleibt Richard ausgenommen. Er muß nämlich visuell kenntlich bleiben, da seine personale Qualität nach der Logik des Textes immer auch eine sichtbare ist« (Schulz 2008, S. 377).
- 66 Die Darstellung der Kampfhandlungen ändert sich danach leicht. Statt der Beschreibung eines Kampfes in mehreren Versen wird die Zunahme der Intensität der Massenkämpfe in V. 1070–1077 durch knappe Aneinanderreihung und Aufzählung von einer Art der Kampfhandlung in je einem Vers ausgedrückt. Allein Rîchart, der Sieger des Kampfes wird, bevor das Kampfgeschehen in das Loblied der Knappen übergeht (V. 1110–1134), mit einem jagenden Krokodil verglichen. Diese bildliche Beschreibung wird im ›Trojanerkrieg‹ für den kämpfenden Hector verwendet: *reht als ein cocatrilte / ûz eime dicken rôre vert / ze schâfen unde ir gnuoc verzert, / swâ man si weidet bî dem mer, / sus îlte er in der Kriechen her / ûz sîner dicken ritterschaft / und mahte ir gnuoge schadehaft / an êren unde an guote* (V. 34150–34157). Der Vergleich im ›Trojanerkrieg‹ wird von Gebert als Verfahren interpretiert, um die Aggressivität des Kämpfers zu potenzieren (vgl. Gebert 2013, S. 268).
- 67 Anhand von *mîlte* und Verschwendung wird zugleich deutlich, dass nicht alle Adligen gleich sind, Rîchart ist Spender *rîche[r] gâben* an *arme ritterschaft* (V. 22f.). Der finanzielle und hierarchische Unterschied zwischen dem reichen und mächtigen Rîchart und seinen bedürftigen Vasallen ist in der vertikalen Differenz des oben am Fenster stehenden Herrschers und den unten aufrührerischen Bedürftigen räumlich umgesetzt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Konrad von Würzburg: Das Turnier von Nantes. In: Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Bd. 2. 3. Aufl., hrsg. von Edward Schröder, mit einem Nachwort von Ludwig Wolff. Berlin 1925, S. 42–75.
- Konrad von Würzburg: Der trojanische Krieg. Nach den Vorarbeiten K. Frommanns und F. Roths, zum ersten Mal hrsg. durch Adelbert von Keller. Stuttgart 1858 (Bibliothek des litterarischen Vereins XLIV).

Sekundärliteratur

- Ackermann, Christiane: *dirre trüebe lîhte schîn*. Körperinszenierung, Ich-Präsentation und Subjektgestaltung im ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach, in: Dicke 2006, S. 431–454.
- Berghaus, Peter: Art. Münzrecht, in: LexMA, Bd. 6 (1993), Sp. 924–930.
- de Boor, Helmut: Die Chronologie der Werke Konrads von Würzburg, insbesondere die Stellung des Turniers von Nantes, in: PBB 89 (1968), S. 210–269.
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg, in: Hasty, Will (Hrsg.): German literature of the High Middle Ages, Rochester, NY [u. a.] 2006 (The Camden House History of German literature 3), S. 243–253.
- Brinker-von der Heyde, Claudia: *Licht, schîn, glast* und *glanz* in Wolframs von Eschenbach ›Parzival‹, in: Lechtermann, Christina/Wandhoff, Haiko (Hrsg.): Licht, Glanz, Blendung. Beiträge zu einer Kulturgeschichte des Leuchtenden, Bern [u. a.] 2008 (Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik NF 18), S. 91–103.
- Brunner, Horst: Das Turnier von Nantes. Konrad von Würzburg, Richard von Cornwall und die deutschen Fürsten, in: Brunner, Horst: Annäherungen: Studien zur deutschen Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin 2008 (Philologische Studien und Quellen), S. 185–200. Zuerst in: Kühnel, Jürgen: De poeticis medii aevi quaestiones. Käte Hamburger zum 85. Geburtstag, Göppingen 1981 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 335), S. 105–128.
- Brunner, Horst: Art. Konrad von Würzburg, in: ²VL, Bd. 2 (1985), Sp. 272–304.
- Chédeville, André: Nantes, in: LexMA, Bd. 6 (1993), Sp. 1016–1018.
- Classen, Albrecht: ›Detail-Realismus‹ im deutschen Spätmittelalter. Der Fall von des Strickers ›Daniel von dem Blühenden Tal‹ und Konrads von Würzburg ›Turnier von Nantes‹, in: Studia Neophilologica 64 (1992), S. 195–220.

- Dicke, Gerd/Eikermann, Manfred/Hasebrink, Burkhard (Hrsg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin/ New York 2006 (Trends in Medieval Philology 10).
- Galle, Arnold: Wappenwesen und Heraldik bei Konrad von Würzburg. Zugleich ein Beitrag zur Chronologie seiner Werke, in: *ZfdA* 53 (1912), S. 209–259.
- Hägermann, Dieter: Regalien, -politik, -recht, in: *LexMA*, Bd. 6 (1993), Sp. 556–558.
- Hartmann, Heiko: Grundformen literarischer Heraldik im Mittelalter am Beispiel der ›Krone‹ Heinrichs von dem Türlin, in: *Das Mittelalter* 11 (2006), S. 28–52.
- Heinz, Thomas: ›Das Turnier von Nantes‹: Ein Lehrgedicht für Hartmann von Habsburg, in: *PBB* 108 (1986), S. 408–425.
- Lexer, Matthias: *Mittelhochdeutsches Handwörterbuch*. 3 Bde., Leipzig 1872–1878.
- Müller, Jan-Dirk: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ›Ästhetisierung‹ in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ (Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: *Dicke* 2006, S. 287–307.
- Pfeiffer, Franz: Über Konrad von Würzburg, in: *Germania* 12 (1867), S. 1–48.
- Schulz, Armin: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2008 (Münchener Texte und Untersuchungen zur deutschen Literatur des Mittelalters 135).
- Schultz, James A.: *Courtly Love, the Love of Courtliness, and the History of Sexuality*, Chicago/ London 2006.
- Schmitz, Bernard: ›Nantes‹. Spielfelder der Handlung in Wolframs ›Parzival‹, in: *ZfdA* 133 (2004), S. 22–44.
- Seyler, Gustav Adalbert: *Geschichte der Heraldik (Wappenwesen, Wappenkunst, Wappenwissenschaft)*. J. Siebmacher's grosses Wappenbuch Bd. A, Nürnberg 1885–89, ND 1970.
- Stuckmann, Manfred: *Wappenschilderungen und historisch-heraldische Anspielungen in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹*, Diss. Wuppertal 2001 ([Online](#)).
- Volkert, Wilhelm: Art. Herr, Freiherr. In: Volkert, Wilhelm: *Adel bis Zunft. Ein Lexikon des Mittelalters*, München 1991, S. 104f.

Anschrift der Autorin:

Dr. Inci Bozkaya
Universität Potsdam
Institut für Germanistik
Am Neuen Palais 10
14469 Potsdam
E-Mail: bozkaya@uni-potsdam.de

Meihui Yu

*daz si niht wizzen umb des leben /
der in ze vater ist gegeben*

Transzendenter Ursprung und dynastische Genealogie
im ›Schwanritter‹

Abstract. Konrads ›Schwanritter‹ nimmt in der deutschsprachigen Werkreihe zum Schwanritter-Lohengrin-Stoff durch seine Nähe zur altfranzösischen Tradition und die konsequente Ausblendung des genealogischen Wissens eine Sonderstellung ein. Die Identität des Schwanritters wird nicht erhellt, jedoch anhand der Perspektivierung des Erzählten durch einen immanenten Ort als der Transzendenz zugehörig modelliert. Daraus entsteht das Legitimationspotential für die künftige Schwanrittergenealogie trotz des fehlenden genealogischen Wissens bzw. gerade wegen des numinosen Ursprungs, was sich im Gegenwartsbezug in der Deszendenz artikuliert. Zur finalen Motivierung des Mahrtenehe-Schemas, das die Handlungsstruktur prägt, tritt in Konrads Gestaltung der Handlungsbausteine der Sage die kausalpsychologische Motivierung hinzu. In einem Vergleich des ›Schwanritters‹ mit dem ›Partonopier‹ sollen Konrads eigentliche und uneigentliche Realisierung des Mahrtenehe-Schemas nebeneinander betrachtet werden.

Konrads von Würzburg Frühwerk ›Der Schwanritter‹ gehört zu den ersten deutschsprachigen Bearbeitungen des Schwanritter-Stoffes. Der vorliegende Beitrag untersucht zunächst die besondere Gestaltung des Sagenstoffes durch den Erzähler Konrad vor dem Hintergrund der französischen und der deutschen Stofftradition; in einem weiteren Schritt wird der ›Schwanritter‹ mit einem anderen Text aus Konrads Œuvre, ›Partonopier

und Meliur‹, in dem ebenfalls das Erzählschema der ›gestörten Mahrten-ehe‹ angewendet wird, verglichen.

In seiner Erzählung ›Der Schwanritter‹ adaptiert Konrad einen lokalen Sagenstoff, der in auserzählter literarischer Form erstmals im Kreuzzugszyklus der altfranzösischen *Chansons de geste* aus dem späten zwölften Jahrhundert begegnet und sich in den historiographischen Zeugnissen zahlreicher nordwesteuropäischer Herrscherhäuser wiederfindet. Der Sagenstoff handelt von der Rettung einer bedrängten Herzogin von Brabant/Bouillon durch einen aus einer Anderswelt¹ kommenden Ritter, der in einem Nachen von einem Schwan an das Ufer gebracht worden ist. Der Rettungsaktion folgt die Heirat, die unter der Bedingung eines Frageverbotes geschieht. Nach mehrjährigem Eheleben verstößt die Herzogin gegen das Verbot, weshalb der Schwanritter sie verlässt und wieder in die Anderswelt entschwindet. Die zugrundeliegende Handlungsstruktur der Sage ist in die Erzählliteratur verschiedener Sprachen eingewandert und hat unterschiedliche Formungen angenommen. In der deutschen Literatur des Mittelalters findet sich die Geschichte um den Schwanritter beispielsweise in der Schlussepisode des ›Parzival‹ Wolframs von Eschenbach (818,24–819,8 sowie 823,27–826,30), in dem bairischen strophigen Epos ›Lohengrin‹ und in der in Titurelstrophen verfassten Summe der Grals- und Artusromane von Ulrich Füetrer, dem ›Buch der Abenteuer‹ (Str. 2608–2951).

Konrads ›Schwanritter‹ umfasste in seiner vollständigen Gestalt 1642 Reimpaarverse (zur Überlieferung siehe unten und Schröder³1959, S. Vlf.) und ist mit hoher Wahrscheinlichkeit in der zweiten Hälfte der 1250er Jahre (vgl. Blöte 1898, S. 47; Boor 1967, S. 267; Brunner 1981, S. 281, 284f., 298f.; Ruf 1984, S. 185, 188; Brandt 1987, S. 78f.; ders. 2009, S. 27–30) als Auftragswerk² entstanden. Bei diesem Text handelt es sich um eine Ursprungserzählung, in der die Abstammung historischer Herrschergeschlechter von einem mythischen Ahnherrn inszeniert sowie Probleme und prekäre Situationen im genealogischen Diskurs verhandelt werden.

Dabei lässt eine nähere Betrachtung der Modellierung der Identität des Ahnherrn und der Handlungsmotivierung in Bezug auf das Erzählschema der ›gestörten Mahrtenehe‹, dessen Schlüsselement das Tabu darstellt, die Besonderheiten von Konrads Erzählung ans Licht treten, durch die sie sich von den anderen Bearbeitungen des Schwanritter-Lohengrin-Stoffes abhebt. Eine Besonderheit von Konrads Technik des ›Erzählens im Schema‹ liegt darin, dass er innerhalb einer Erzählung mythischen Ursprungs um eine rationalisierende Motivierung bemüht ist.

Der Text weist folgende Handlungsbausteine der Schwanritter-Sage auf: Bedrängnis der Herzogin; Ankunft des Schwanritters; Gerichtskampf; Verbot, nach der Herkunft des Schwanritters zu fragen; Heirat; Geburt der Kinder; Tabubruch und Abschied. Anders als in der französischen Tradition des ›Chevalier au Cygne‹, in der der Schwanritter als Großvater des Godefroid de Bouillon³ in dessen Genealogie eingereiht und damit in Verbindung mit dem Ersten Kreuzzug gebracht wird, ist hier der Bezug zum Kreuzzug in den Taten des verstorbenen Schwiegervaters des Schwanritters, Herzog Gottfrieds von Brabant, präsent. Dadurch wird der Ausblick auf Jerusalem aus der französischen Tradition zur Vorgeschichte. Bei der Untersuchung der Erzählweise Konrads in diesem Text ist man mit der besonderen Überlieferungslage konfrontiert, dass der unikale Textzeuge (Papierhandschrift Frankfurt a. M., Universitätsbibl., Ms. germ. qu. 2, Bl. 1^{ra}–10^{va}) fragmentarisch erhalten ist und neben dem fehlenden ersten Blatt vier weitere Lücken aufweist. Die Lücken betreffen vor allem die Passagen zum Frageverbot und zur Übertretung des Verbots in der Handlung.

Konrads Version der Schwanritter-Geschichte, die mit hoher Wahrscheinlichkeit auf französische Quellen zurückgeht, nimmt in der deutschsprachigen Werkreihe zum Schwanritter-Lohengrin-Stoff eine Sonderstellung ein (vgl. Lampp 1914, S. 5; Bleck 1987, S. 17 und 50). Dies zeigt sich vor allem und in auffälliger Weise daran, dass diese Version dem französischen ›Chevalier au Cygne‹ wesentlich näher steht als die übrigen deutschen Bearbeitungen des Stoffes, und zwar in den folgenden Punkten: Es

werden zwei Frauen bedrängt, der Schwanritter heiratet die Tochter⁴ und wird genealogisch nicht an die Gralssippe angebunden. Der Schauplatz von Konrads Geschichte, die Königspfalz *Niumâgen* (V. 196; wenn nicht anders angegeben, alle Textstellen zitiert nach Schröder ³1959, S. 1–41), entspricht ebenfalls der französischen Tradition, während die Lohengrin-Tradition in der Nachfolge Wolframs von Eschenbach Antwerpen als Ort der Handlung nennt.⁵

Im Kontrast zu den deutschen Erzähltexten der Lohengrin-Tradition, in der der Anklang an den Gralskomplex omnipräsent ist, bietet Konrad eine Version, in der das Frageverbot ein *factum brutum* darstellt, denn der Schwanritter bleibt bis zum Ende anonym und geschichtslos, abgelöst von allen genealogischen und gesellschaftlichen Bezügen (vgl. Strohschneider 1997, S. 131). In den anderen deutschen Schwanritter-Versionen werden die Herkunft des Schwanritters und der Grund des Frageverbots auf der Handlungsebene thematisiert, wodurch sie spätestens am Ende des Vortrags bzw. der Lektüre keine Geheimnisse mehr für die Rezipienten darstellen. Bei Konrad hingegen verfügt der Rezipient nach dem Vortrag bzw. der Lektüre über genauso wenig Information über die Herkunftssphäre des Schwanritters wie vorher. Aus diesem Grund und vor dem Hintergrund der Parallelen der Handlungsstruktur mit dem Mahrzenehe-Schema können bei Konrad eine überirdische Natur des Schwanritters und eine Verwandlungsmöglichkeit zwischen Mensch und Schwan, wie sie in der mittellateinischen und altfranzösischen Schwanenkinder-Geschichte vorgegeben ist, nicht ausgeschlossen werden. Darauf werde ich an einer späteren Stelle zurückkommen.

Aporie des Ursprungs und genealogisches Wissen

Im Gegensatz zum französischen ›Chevalier au Cygne‹, in dem der Protagonist beim Abschied ein Horn für seine Tochter hinterlässt, oder zu den sonstigen Bearbeitungen des Stoffes in der deutschen Literatur, in denen

er seinen Kindern und seiner Frau ein Schwert, ein Horn und einen Ring zum Abschied übergibt, ist bei Konrad nicht von einer Gabe die Rede. Der Schwanritter verschwindet also ganz aus der Geschichte, ohne ein Andenken an seine Person zurückzulassen. Auch die Tatsache, dass seine Identität bis zum Ende des Textes nicht erklärt wird, unterscheidet Konrads Text signifikant von den anderen mittelalterlichen Lohengrin- und Schwanritter-Versionen. Dies liegt nicht an der Überlieferungssituation, denn alle Textlücken in der Handschrift befinden sich vor der Stelle des Tabubruchs. Die physische Präsenz des adligen Körpers wird beim Abschied von Konrads Schwanritter weder gegen das Wissen über seine Person noch gegen Objekte eingetauscht, die metonymisch für ihn stehen würden.

Konrads Text thematisiert somit das zentrale Problem des Ursprungs einer Genealogie in prägnanter Klarheit und verschärfter Form. Das Rätsel um die Herkunft des Schwanritters sowie das Frageverbot für seine Ehefrau sind einerseits als literarische Chiffrierung der Aporie des Ursprungs, andererseits als Symbolisierung einer kaum auf Dauer überschreitbaren Grenze zwischen der menschlichen und der übernatürlichen Sphäre zu verstehen. Konrad radikalisiert diese der Sage inhärente Konstellation durch die Anonymität und Geschichtslosigkeit des Schwanritters sowie die Tatsache, dass die Herkunft der Figur auch nach dem Tabubruch weder für die Herzogin und ihre Kinder noch für die Leser enthüllt wird, was in anderen Versionen der Sage erfolgt. Bei Konrad wird vom Verschwinden des Schwanritters nur berichtet: *Sus schiet er von dem lande wît / und gab den liuten sînen segen.* (V. 1574f.) Ebenso wenig wird das Frageverbot an sich begründet (vgl. Strohschneider 1997, S. 134f.), so dass die Ursache des Rätsels wie auch das Rätsel um die Identität selbst im Dunkeln bleiben. Der Ursprung wird auf diese Weise als ein Geheimnis dargestellt, von dem zwar erzählt wird, das aber nicht erklärt werden kann.⁶

Verhandelt werden im ›Schwanritter‹ zwei Aspekte adliger Legitimation: einerseits die Präsenz des adligen Körpers, die sich etwa durch die außergewöhnliche physische Kraft demonstriert, an sich evident und nur

mit zeitlicher und räumlicher Einschränkung wirksam ist – sie wird durch die Ankunft des Schwanritters am Meeresufer und seinen Sieg im Gerichtskampf inszeniert; andererseits das genealogische Wissen, das medial bedingt und für die Zäsur des Generationswechsels und den Fortbestand der Herrschaft maßgeblich ist – wodurch das Frageverbot problematisch und verhängnisvoll wird (vgl. Schulz 2008, S. 387 und Strohschneider 1997, S. 134f.). Die Konsequenzen des Frageverbots betreffen insbesondere die nächste Generation, da die adligen Kinder ohne das Wissen um das eigene Herkommen sozial gesehen keine solchen mehr sind (vgl. Strohschneider 1997, S. 135). Es reicht nicht aus, dass sie im biologischen Sinne Nachkommen ihrer Eltern sind, sie müssen auch das Wissen um ihre Abstammung besitzen, um ihren Platz in der Gesellschaft zu finden und ihre Ansprüche auf Rang und Herrschaft sichern zu können. Das Prinzip »Erwähltheit suspendiert Herkunft« (Schulz 2000, S. 98) funktioniert bei den Augenzeugen, jedoch nicht für die Nachwelt. In Konrads Text wird deutlich, dass Genealogien im mittelalterlichen Denken als Ordnungen des Blutes und des Wissens verstanden wurden. Indem von diesem prekären Fall mit einer »genealogischen Nullstelle« (Strohschneider 1997, S. 152) erzählt wird, wird gleichwohl die Evidenz durch den Text »reinszeniert« und »in ein mythisches genealogisches Wissen umgewandelt« (Schulz 2008, S. 388; vgl. dazu auch Müller 2007, S. 46–106).

In der Ehe der Herzogin von Brabant mit dem Schwanritter verbindet sich eine menschliche Fürstin mit einem transzendenten Wesen (siehe unten ›Modellierung der Identität‹). Der Schwanritter kommt aus einer anderen Welt, seine Ankunft in Brabant ist dementsprechend nur über die Kategorie des Wunders zu fassen (V. 1614; V. 1620). Obgleich unklar bleibt, woher er kommt und wohin er am Ende der Erzählung entschwindet, ist evident, dass er der Sphäre der Transzendenz zugeordnet ist, da seine Ankunft und Hilfeleistung für Brabant von den Protagonisten wie vom Erzähler als Gottes Wirken aufgefasst werden (V. 318f.; V. 1614–1621).⁷ Eben diese Bindung des Ahnherrn an den Raum des Überirdischen und

Übermenschlichen bringt vom Ursprung her ein besonderes Legitimationspotential für die künftige Schwanrittergenealogie mit sich (vgl. die Überlegungen zu Konfigurationen des Ursprungs bei Kellner 2004b; zur Überschreitung der Grenze zwischen Tier und Mensch bei ders. 2004a., insb. S. 142–153). Auch historische Geschlechter oder Familien im Spätmittelalter bemühten sich darum, von der Ansippung an einen solchen Stammvater zu profitieren. In Konrads Text wird die vom Schwanritter ausgehende genealogische Linie auf die nordwesteuropäischen Herrscherhäuser derer von Geldern, Kleve und Rieneck bezogen (siehe dazu Graf 1988/89, S. 285–291). Dies wird durch die eigentümliche Gestaltung der Genealogie bei Konrad ermöglicht, dass er den Ausblick auf Gottfried von Bouillon und Jerusalem aus der französischen Tradition in die Vorgeschichte umwandelt und dadurch den Platz der Deszendenz für die heimischen Fürstenhäuser freimacht. Konrad hatte wohl aufgrund der Auftragssituation das besondere Anliegen, den Bezug des mythischen Stoffes zur Erzählgegenwart herzustellen.

Eine Ehetragödie? Frageverbot und Motivierung

Anders als in der Lohengrin-Tradition ist bei Konrad die Herkunft des Schwanritters, ja selbst seine Zugehörigkeit zum Menschengeschlecht ungewiss (siehe dazu auch unten den Abschnitt zu Raum und Informationsvergabe), weshalb die Handlung mithilfe des Erzählschemas der ›gestörten Mahrtenehē‹ betrachtet werden kann.⁸ Üblicherweise verbindet sich in den Mahrtenehenerzählungen eine andersweltliche Frau mit einem Mann menschlicher Natur. In der Schwanritter-Sage sind die üblichen Geschlechterrollen invertiert. Konrads Erzählung ist durchlässig auf die mythische Grundstruktur des Schemas, was an der Reihung der Handlungsbausteine Ankunft – Verbot – Heirat – Tabubruch – Abschied erkennbar ist. In Hinblick auf die Motivierung der Handlung schließt die Erzählung eine weitere Dimension ein: Bedingt durch das Erzählschema ist sie final motiviert –

das stoffbedingte Verbot bereitet das Scheitern der Ehe vor; da die Handlung durch soziale Konventionen und Erwartungen rational begründet wird, ist sie zugleich kausal motiviert (vgl. Schulz 2008, S. 386f.). Hier wird die Fatalität des mythischen Schemas durch den Einbezug des historischen und personalen Horizonts einer Feudalgesellschaft konkretisiert, in der das genealogische Wissen für die Legitimation der Herrschaft über die Generationengrenze hinweg unabdingbar ist.

Die finale Motivierung auf der makrostrukturellen Ebene betrifft vor allem das Ergebnis des Zweikampfs und den endgültigen Abschied des Schwanritters. Dass es zu Letzterem kommen wird, das erfährt man in einer Vorausdeutung, die der Erzähler im Anschluss an die Schilderung der Hochzeit einschaltet:

Nu daz der hof ein zil gewan,
dô fuor der küene Karle dan
mit êren aber anderswar,
und ouch die frouwen freuden bar
..... e gas[t

17 Verszeilen

einander hæten lange zît.
doch wurden si gescheiden sît.

(V. 1349–1372)

Der Tabubruch, der die Trennung beider Ehepartner herbeiführt, ist hier – vom Erzählschema der ›gestörten Mahrtenehe‹ bedingt – eine zwangsläufige Konsequenz des Frageverbots. Freilich ist die finale Motivierung nicht die einzige und auch nicht die stets dominierende, sondern wird mit einer kausal-psychologischen Motivierung auf der mikrostrukturellen Ebene verschränkt, wie im Folgenden zu erläutern ist. Dies zeigt sich insbesondere daran, wie von dem Frageverbot, seiner Übertretung und von der Trennung des Paares erzählt wird.

Anders als sein französisches Pendant lehnt Konrads Schwanritter das Heiratsangebot der beiden Frauen zunächst ab, da seine Hilfeleistung eine unentgeltliche sein soll:

›Nein!‹ sprach der gast bescheiden
›darumbe enquam ich niht dâher,
daz ich gült oder wibes ger
ze solde noch ze lône.
[...]
(V. 1270–1273)

Erst unter der Bedingung, dass seine Anonymität auch in der Ehe gewahrt wird, willigt er in die Heirat ein. Dies lässt die Vermutung zu, dass die Hilfeleistung *âne lône* *zol* (V. 1276) nicht der eigentliche Grund für die anfängliche Ablehnung der Ehe ist. Da Konrads Erzählung anders als die Texte der Lohengrin-Tradition auch nachträglich, d. h. nach dem Tabubruch, keine Begründung für das Frageverbot liefert, ist es hier nicht eindeutig, warum der Schwanritter die Ehe zunächst ablehnt – will er seine Anonymität schützen? Oder kommt die Bindung der Ehe an das Frageverbot von einer höheren Instanz, der er sich nicht widersetzen kann? Lehnt er die Ehe zunächst ab, damit er die Bedingung stellen kann? Jedenfalls eröffnet Konrad eine Situation, in der die Vereinbarung des Frageverbots zumindest scheinbar einen Grund hat – sie schwächt die eheliche Verbindung etwas ab und macht sie dadurch für den Schwanritter akzeptabler. Dies unterscheidet Konrads Text von der französischen Version, in der der Schwanritter das Frageverbot in der Hochzeitsnacht seiner bereits geheirateten Braut auferlegt. Die anfängliche Ablehnung bei Konrad motiviert also die Vereinbarung einer Bedingung für die Ehe, in diesem konkreten Fall die Vereinbarung des Frageverbots. Damit macht sich der Schwanritter auf eine uneigentliche Weise für die Ehe verfügbar: Er geht die Ehe ein, jedoch ohne das Wissen über seine Person zu verraten, das nach zeitgenössischen Vorstellungen für eine eheliche Verbindung unverzichtbar ist (vgl. Weidenkopf 1979, S. 308). Die Textlücke V. 1278–1298 ist so beschaffen, dass das

darauffolgende Verbot mit hoher Wahrscheinlichkeit gerade noch vollständig erhalten ist:

ob sî mich frâge **wer ich sî**,
 daz ich dan ledec unde frî
 mit rehte müeze werden,
 und daz ich ûf der erden
 mich scheidē von ir sâzehant.
 wil si daz ich ir tuo bekant
 von **mînen friunden** ihtes iht
 sô wizzent daz ich langer niht
 belibe in ir betwinge.
 sus wil ich mit gedinge
 si zeinem wîbe kiesē,
 daz si mich niht verliesen
 geruoche mit ir frâge,
 sô daz si **mîner mâge**
 niht vorsche noch der **dinge mîn**‹.
 (V. 1299–1313; [hier und unten](#)
 Hervorhebungen von der Autorin)⁹

Auffällig ist, dass das Verbot durch die beiden Konditionalsätze (V. 1299 und V. 1304) doppelt determiniert ist – verboten ist nicht nur das Fragen nach der Identität des Schwanritters (V. 1299), sondern auch das Wissen-Wollen seiner Braut (V. 1304). Parallel dazu fasst der Schwanritter in den letzten vier Versen (V. 1310–1313) der zitierten Passage die Bedingung zusammen: Seine Gemahlin kann ihn durch *ir frâge* (V. 1311) *verliesen* (V. 1310) oder aber durch *vorsche[n]* (V. 1313). Damit hängt die Beurteilung des Tabubruchs an späterer Stelle eng zusammen. Auch der Inhalt des Frageverbots ist im Vergleich mit Wolframs Version am Schluss seines ›Parzival‹ überdeterminiert – thematisiert wird nicht nur die Identität, sondern auch freundschaftliche und verwandtschaftliche Beziehungen des Schwanritters. Die Mutter stimmt der Heirat der Tochter unter den genannten Konditionen zu, während unklar bleibt, ob die Braut als die eigentlich Betroffene auch selbst gelobt, das Verbot einzuhalten und nicht nach

der Herkunft des Schwanritters zu fragen oder zu forschen (Textlücke V. 1317–1334): *Des antwurt im diu herzogin / der maget muoter unde sprach, / daz niemer¹⁰ im kein ungemach [...]* (V. 1314–1316).

Die Übertretung des Verbots zieht nicht nur am Faden der finalen Motivierung die Handlung auf das tragische Ende hin, sondern ebendieses Ende wird auch ausführlich kausal motiviert und gewinnt an psychologischer Plausibilität. Eingeleitet wird der Tabubruch durch eine auffällige Umkehrung, denn eine Frage stellt nicht die Gemahlin des Schwanritters, sondern dieser selbst, die sie dann beantwortet. Aus der lückenhaften Textstelle V. 1378–1407 kann man die ungefähre Handlung rekonstruieren: Nach mehreren Jahren glücklichen Ehelebens und der Geburt zweier Kinder¹¹ kehrt der Schwanritter eines Tages nach einer angenehmen Jagd nach Hause zurück und findet seine Frau voller Jammer und Leid vor. Daraufhin fragt er sie:

waz wirret iu? daz sagent mir,
 sô rehte liep als ich iu sî.
 waz iu won ungemüetes bî,
 daz ruochent mir durgründen
 und ûf ein ende künden.
 (V. 1408–1412)

Mit diesen Sätzen fordert der Schwanritter seine Frau auf, die Ursache ihres Leids ihm bekanntzumachen. Die Frage *waz wirret iu?* erinnert – insbesondere vor dem Horizont der Stoffgeschichte – nahezu unausweichlich an Parzivals erlösende Frage an Anfortas: *æheim, waz wirret dier?* (›Parzival‹, 795,29),¹² obwohl der Schwanritter in Konrads Erzählung nicht an die Gralssippe angebunden wird. In ihrer Rede stellt die Ehefrau keine einzige Frage:

›Herre, ich mac wol trûric sîn!‹
 sprach diu werde herzogin
 ›ich hân von iu zwei schoeniu kint,
 diu beidiu wol gerâten sint,

und ist verborgen mir dâbî,
 von waz **geburt** er komen sî
 der in ze vater ist gezelt.
 mîn herze daz hât iuch erwelt
 für alle man ze liebe noch,
 und <ir> verbergent mir iedoch
 ze tougenlichen **iuwer dinc**.
 sît daz ir in dis landes rinc
 her quâmet, sô getorste ich nie
 gevorschen noch gefrâgen hie,
 waz **iuwer künne** wære.
 der kumber und diu swære
 ze herzen mir gedrücket sint.
 sô man nu frâget unser kint
 hernâch umb **ir geslehte**,
 so enkunnen si ze rehte
 bescheiden noch bediuten,
von welher hande liuten
ir quæmet her in disiu lant.
ir mâge sint in unbekant
 unde **ir besten friunde namen**:
 si müezen sich des iemer schamen,
 daz si niht wizzen umb **des leben**
 der in ze vater ist gegeben<.

(V. 1413–1440)¹³

Die Ehefrau antwortet, dass die Identität und Herkunft ihres Mannes ihr unbekannt geblieben seien und dass sie sich nie getraut habe, danach zu forschen oder zu fragen. Sie formuliert ihr Bedürfnis, darüber zu wissen, um. Statt einer Frage legt sie ein Problem dar, nämlich, dass die gemeinsamen Kinder in ihrem späteren Leben keine Auskunft geben können, wenn sie nach ihrer Abstammung väterlicherseits gefragt werden (V. 1430–1440). Eine solche Aussicht werde den Kindern *scham* [...] (V. 1438) bringen, was die Frau in *kumber* und *swære* (V. 1428) versetzt. Dennoch gilt das Tabu als gebrochen, da die Ehefrau gegen das Verbot des Wissen-Wollens verstoßen hat (vgl. *wil si daz ich ir tuo bekant*, V. 1304). Dies wird durch die Gegenrede des Schwanritters bestätigt (*daz ir versmâhent mîn*

gebot, V. 1463). Mit einem Bündel an Vokabeln, die die genealogischen, verwandtschaftlichen und dynastisch-herrschaftlichen Verhältnisse um eine Person bezeichnen – *geburt* (V. 1418), *dinc* (V. 1423), *künne* (V. 1427), *geslehte* (V. 1431), *welher hande liuten* (V. 1434), *mâge* (V. 1436), *frunde* (V. 1437), *leben* (V. 1439) – zielt die Ehefrau auf die Informationen, nach denen nicht gefragt oder geforscht werden darf. Die variierenden Formulierungen, die das Tabuisierte bezeichnen, häufen sich in ihrer Rede, so dass ihrem Wunsch nach dem Wissen umso stärkerer Ausdruck verliehen wird. Thematisiert wird hier nicht der Name, der lediglich auf eine isolierte Identität verweisen würde; sondern soziale Beziehungen, in denen sich der Schwanritter befand oder befindet und anhand derer sich sein gesellschaftliches Dasein konstruiert – *wer ich sî* (V. 1299) im sozial gebundenen Sinne. Diese Beziehungen sind für das Herkommen des neuen Spitzenahns und somit für die Fortsetzung der Dynastie von höchster Bedeutung. Die eingehende und dringliche Problemdarstellung in der Rede der Ehefrau zeichnet Konrads Erzählung gegenüber dem ›Parzival‹ und dem bairischen ›Lohengrin‹ aus, in denen die Motivation des Tabubruchs entweder nicht oder nur kurz genannt wird. Zum Vergleich werden die entsprechenden Passagen hier zitiert:

vil liute in Brâbant noch sint,
die wol wizzen von in beiden,
ir enpfâhen, sîn dan scheiden,
daz in ir vrâge dan vertreip,
und wie lange er dâ beleip.

(›Parzival‹, 826,10-14)

sô west ich daz gerne wann ir waert geborn.
durch willen unserr kinde muoz ich iuchz vrâgen,
Und seit mir mîn herze doch, daz ir sît adels rîche
und daz ir iuchs niht durfet schamen,
ir nent mir wol iuwer geslehte und iuweren namen,

(›Lohengrin‹, 699,5-9)

Auffällig ist, dass Konrads Schwanritter seine Ehefrau des Fragens zeiht (*daz ir nâch mînen mâgen / alsus beginnent frâgen*, V. 1449f.), wie sie auch später selbst ihr Vergehen *die vertânen frâge mîn* (V. 1495) nennt, obwohl sie keine Frage gestellt hat.

Nicht nur der Tabubruch der Ehefrau, sondern auch die Reaktion des Schwanritters darauf wird durch die Figurenrede ausführlich psychologisch motiviert. In der oben zitierten Rede begründet die Ehefrau ihr Bedürfnis zu wissen mit dynastischem Interesse und emotionaler Bindung – *liebe* (V. 1421), später führt sie ihr Vergehen auf *gutes willen* (V. 1490) zurück. Der Schwanritter glaubt hingegen, am Nachforschen seiner Frau Zweifel an seinem Adel und böse Absichten erkennen zu können:

Der ritter von der rede erschrac.
er sprach: ›nu kan ich unde mac
wol hoeren unde wizzen,
daz ir iuch hânt **gefliizen**
mit willen ûf mîn ungemach.
iuch dunket **daz ich iu ze swach**
ze wirte und zeime manne sî.
[...]
ich sihe wol, iuwer herze sent
ûf mînen schaden **mit genuht**.
(V. 1441–1453)

Auch sieht er den Anstand und die aufrichtige Gesinnung seiner Frau gefährdet:

ir hânt benamen iuwer **zuht**
vil sêre an mir zebrochen.
[...]
und ist nu valsch und üppiclich
al iuwer rede worden;
ir hânt **der wârheit orden**
vil sêre an mir zetrennet.
(V. 1454–1461)

Von der Bedingung der Ehe her gesehen ist die Trennung des Paares durch das Nachforschen der Herzogin verursacht, doch die Ehe wird auch emotional gefährdet, der Schwanritter wird durch den Zweifel an seiner Herkunft gekränkt.¹⁴ Im Vergleich zu anderen Versionen der Schwanritter-Geschichte ist dieses Schelten bei Konrad singulär.¹⁵ Dadurch wird das tragische Ende final und psychologisch doppelt motiviert. Dementsprechend bleibt ambivalent, ob das Scheiden des Schwanritters von seinem eigenen Willen oder einer höheren Instanz veranlasst wird. Erzählt wird mit dem Modalverb *wollen*: *doch wolte er niht erwinden / an sîner verte sâzehant* (V. 1556f.) und *beliben wolte er dô niht mê* (V. 1564); der Schwan, der ihn wieder abholt, ist von ihm *geheizen* (V.1569) worden. Auch dies ist eine Besonderheit von Konrads Version gegenüber dem französischen ›Chevalier au Cygne‹, in dem der Schwan nach seinem Ritter ruft und dieser entweder Bouillon verlassen oder sterben muss (vgl. die Nacherzählung des ›Chevalier au Cygne‹ bei Nelson 1985, S. xiv–xxvi). Hier lässt sich geltend machen, was Jan-Dirk Müller am Melusinenroman Thürings von Ringoltingen beschreibt: ›Der Mechanismus der Erzählung von einer gescheiterten Mahrtehe löst sich in der Psychologie eines Ehedramas auf. [...] Was mythische Zwangsläufigkeit war, erscheint als psychologische Plausibilität.« (Müller 2008, S. 441) An Konrads Formulierung des Verbots, des Tabubruchs und seiner Konsequenzen kommen feudale Interessen und zeitgenössische normative Werte zum Ausdruck. Sein Text legt mit einer solchen Gestaltung der Handlungsbausteine Bemühungen um eine rationalisierende Motivierung innerhalb einer Erzählung mythischen Ursprungs offen.¹⁶

Im Detail zeigen die Reminiszenzen an Wolframs Gralsroman, wie Konrad mit der literarischen Tradition umgeht: Zwar bearbeitet er einen anderen Zweig des Schwanritter-Stoffes als Wolfram – mit statt ohne Zweikampf, ein Herzog statt vieler Grafen als Bedränger, ohne statt mit Anbindung an die Gralssippe – doch erinnert er mit einer Anspielung auf wörtlicher Ebene an die ältere Schwanritter-Geschichte in der deutschen

Literatur: *œheim, waz wirret dier?* Parzivals Versäumnis bei seinem ersten Besuch auf der Gralsburg, diese Frage zu stellen, ist laut Wolfram genau der Grund, warum der Schwanritter und mit ihm alle späteren Gralsgesandten nicht nach ihrem *namen* und ihrem *geslecht[...]* (»Parzival«, 818,29) gefragt werden dürfen.

Modellierung der Identität

An den Begriffen, die die Ehefrau bei der Übertretung des Verbots verwendet – in erster Linie *geburt* (V. 1418), *geslehte* (V. 1431), *mâge* (V. 1436) –, lässt sich erkennen, dass sich dem mittelalterlichen dynastischen Verständnis nach die Identität eines Adligen, insbesondere eines Herrschers, vor allem über seine Position im Personenverband definiert. Gerade dies wird freilich in Konrads Text ausgeblendet. Bis auf die Ehebindung mit der Brabanter Erbin bleibt die narrativ entfaltete Identität des Schwanritters beziehungslos, weder in der Erzählerrede noch in der Figurenrede wird sie präziser konturiert. Einzig lässt die Raumbeschreibung Mutmaßungen zu. Die Identität des Schwanritters, die bis zum Ende der Handlung sowohl den anderen Figuren als auch den Rezipienten unbekannt bleibt, wird durch die Beschreibung der Teilräume der erzählten Welt als der Transzendenz zugehörig modelliert. Eine bedeutende Grenze zwischen zwei Teilräumen im Text stellt das Meer dar. Es trennt Brabant von der Herkunftssphäre des Schwanritters und fungiert als Träger der Reise aus einer Anderswelt, als Übergang aus dem Numinosen. Die Signifikanz des Meeres erkennt man daran, dass Nimwegen in der Erzählung Konrads entgegen der realen Geographie direkt am Meer liegt, was wohl als eine »Idealität der Konfiguration« (Weidenkopf 1979, S. 316) aufzufassen ist. Das Erzählte wird durch den Ort Nimwegen perspektiviert – es wird nur erzählt, was in Nimwegen geschieht und nicht, was mit dem Ritter und dem Schwan auf ihrem Weg nach Brabant und nach ihrem Abschied außerhalb der Sichtweite der Bewohnerinnen und Bewohner von Brabant passiert. Der Ritter mit seinem

Begleiter wird erst wahrgenommen, nachdem beide in die von Nimwegen ausgehende Sichtsphäre eingetreten sind, und zwar zunächst durch König Karl:

Der küene blicte nebensich
aldurch ein venster wünnlich:
dô spürte er daz ein wizer swan
flouc uf dem wazzer dort herdan
und nâch im zôch ein schiffelîn
an einer keten silberîn,
diu lüter unde schöne gleiz.

(V. 245–251)

Sobald das Geschehen die Grenze des vom Rheinufer aus Sichtbaren überschreitet, wird nicht mehr davon erzählt. Das betrifft den Abflug des Schwans nach der Ankunft des Ritters ebenso wie den endgültigen Abschied des Schwanritters:

daz schiffelîn gefüeret wart
mit im von dannen über sê.
man sach ir beider dâ niht mê,
wan si dô sunder lougen
den liuten ab den ougen
schier unde balde wâren komen.

(V. 388–393)

der ritter edel unde hêr
fuor sîne strâze bî der zît:
noch quam er wieder niemer sît
ze kinde noch ze wibe.

(V. 1590–1593)

Der Raum, aus dem der Schwanritter stammt, erweist sich als unverfügbar für die erzählte Welt. Durch diese Grenzziehung entsteht eine Markierung der Immanenz.¹⁷ Indem vor und nach der Erscheinung des Schwanritters

im Blickfeld der Brabanter nichts von ihm erzählt wird, bleiben seine Identität und Herkunft eine transzendente Leerstelle, was gerade für die Konfiguration des Ursprungs produktiv sein kann.

Informationsvergabe und Erzählschemata – Vergleich des ›Schwanritters‹ mit ›Partonopier und Meliur‹

Konrads Œuvre schließt einen weiteren Text ein, in dessen Handlung das Motiv des Tabus einen gewichtigen Baustein darstellt, nämlich ›Partonopier und Meliur‹ (vgl. dazu den Beitrag zu ›Partonopier und Meliur‹ von Seraina Plotke in diesem Heft). Hier sei ein erster Vergleich von ›Schwanritter‹ und ›Partonopier‹ im Blick auf die Informationsvergabe und die Erzählschemata versucht. Die Schwanritter-Sage setzt das Mahrtehe-Schema mit invertierten Geschlechterrollen um; im ›Partonopier‹, der heterogenes Erzählmaterial aufnimmt, liegt – bis zum Tabubruch durch Partonopier – ein scheinbares Feenmärchen mit den üblichen Geschlechterrollen des Mahrtehe-Schemas vor. Das Feenmärchen ist ein scheinbares, da Meliur keine eigentliche Fee ist, sondern eine Reichserbin, die ihre Zauberkraft aus Büchern erlernt hat (›Partonopier‹, V. 8058f., V. 8086-8099, V. 8134-8138). Die Unsichtbarkeit ihres Hofes und das Tabu, das sie Partonopier auferlegt, gehen auf ihren Willen statt auf eine Magie übergeordneter Natur zurück. Die vermeintliche ›Anderswelt‹ ist hier also eine menschengemachte. Dementsprechend erfolgt die Trennung der Liebenden nach Partonopiers Tabubruch aufgrund der höfischen Normen – eine offene Liebesbeziehung mit einem *knaben* (›Partonopier‹, V. 1906) würde Meliurs Ansehen schaden – statt aus magischem Zwang (vgl. das oben genannte höhere Gesetz im ›Chevalier au Cygne‹, nach dem der Schwanritter sterben muss, falls er Bouillon nicht verlässt). Meliurs Zauber ist nicht ohne Grenzen, er scheitert an einem Gegenzauber. Nachdem Partonopier mit der Zauberalaterne seiner Mutter Meliur gesehen hat, verliert Meliurs Unsichtbarkeitszauber seine Kraft:

friunt, nu hâst du widertân
mit diner künste mînen list,
sô daz er gar verdorben ist
und er niht krefte mêr enhât.
der hôhen kündekeite rât,
daz ich von dir gesehen bin,
der füeget mir den ungewin,
daz mich hilfet niemer mê
kein starkiu zouberie als ê.
nigromancie kan ich noch
wol ueben unde enhilfet doch
an mir noch diu selbe kunst:
si wart erleschet von der brunst
der kerzen, diu dô brante,
dô mich dîn ouge erkante,
daz mich ze schaden hât gesehen.
(›Partonopier‹, V. 8152-8167)

Dies ändert freilich nichts an der Beobachtung, dass die Zauberwelt menschengemacht ist und die Trennung den höfischen Normen Genüge tut, da Meliur vor ihrem Hof sonst *an den êren veigen* (›Partonopier‹, V. 8197) müsste.

In beiden Texten werden Informationen vorenthalten, und zwar sowohl den Rezipienten als auch einem Teil der Figuren. Ähnlich dem Schwanritter besitzt Meliur einen ›Informationsvorsprung‹; ersterer durch seine transzendente Herkunft und räumliche Erfahrung, letztere durch das Unsichtbarmachen ihrer Person und ihres Hofes mithilfe ihrer Kenntnisse der Zauberei. Der ›Informationsrückstand‹, in dem sich der Rezipient zusammen mit dem ›gewöhnlichen‹ Beziehungspartner – d.h. der Herzogin bzw. Partonopier (zunächst) – befindet, resultiert im ›Schwanritter‹ aus der Perspektivierung durch einen immanenten Ort, im ›Partonopier‹ aus der Fokalisierung durch die Figur Partonopier,¹⁸ die nicht zauberkundig ist und der daher nur eingeschränkte Wahrnehmung in der Zauberwelt gewährt wird. Das Frageverbot bzw. Sichtverbot dient jeweils dazu, diese Differenz

im Informationsstand aufrechtzuerhalten. Während im ›Schwanritter‹ diese Differenz bis zum Ende der Erzählung bestehen bleibt, da der Erzähler scheinbar nicht mehr weiß als die Brabanter mit ihrem ›Informationsrückstand‹, wird sie im ›Partonopier‹ im Laufe der Narration nivelliert: Der Erzähler vermittelt nachträglich auktorial das Wissen, das er zuvor streckenweise zurückgehalten hat.¹⁹ Dies tut er durch Meliurs Mund, beginnend mit dem Satz *ich wil dir lâzen mîniu dinc / werden ûf ein ende schîn.* (›Partonopier‹, V. 8062f.)

Anders als im ›Schwanritter‹ verwendet Konrad im ›Partonopier‹ mehr als nur ein Erzählschema. Hier interferiert nämlich das Mahrtenehe-Schema mit dem Schema des Minneromans, von denen das erstere bis zum Tabubruch die Erzähloberfläche mit Fokalisierung durch Partonopier dominiert, das letztere Meliurs Auffassung der Liebesbeziehung bestimmt und vom Ende der Handlung her gesehen das vorherrschende ist (vgl. Schulz 2000, S. 96). Auch aus diesem Grund ist das Verbot Meliurs ein befristetes (›Partonopier‹, V. 2068-2071), es dient nämlich temporär bis zur Ritterwerdung Partonopiers als Schutzrahmen einer geheimen Beziehung (›Partonopier‹, V. 8139-8149). Das dem scheinbaren Mahrtenehe-Schema inhärente Motiv des Tabubruchs führt zur Trennung der Liebenden, die aus der Sicht des Minneroman-Schemas gesehen für die Bewährung Partonopiers notwendig ist. Das Mahrtenehe-Schema wird auf das Ende hin geführt und gebrochen, um das Minneroman-Schema zu erfüllen. Dementsprechend erhält das Verbot im ›Schwanritter‹ und im ›Partonopier‹ eine jeweils andere Konfiguration und dem Tabubruch kommt eine jeweils andere Funktion zu: Während das Frageverbot das Numinose an der Herkunft des Schwanritters verhüllt und eine Chiffrierung der Aporie des Ursprungs darstellt, ist Meliurs Unsichtbarkeit für Partonopier Folge eines mit erlernten Zauberkennnissen realisierten Eigenwillens. Die Herzogin bricht das Tabu, um den Schwanritter für immer zu verlieren; Partonopier bricht das Tabu, um nach der Bewährung als qualifizierter Herrscher und legitimer Ehemann an Meliurs Hof zurückzukehren.²⁰

In Konrads ›Schwanritter‹ wird die aus dem Frageverbot resultierende genealogische Nullstelle beim neu eingesetzten Spitzenahn der Brabanter Dynastie unter den Augenzeugen durch die Evidenz des adligen Körpers kompensiert, an der Zäsur des Generationswechsels schafft sie jedoch Legitimationsprobleme. Indem die Evidenz textuell inszeniert wird, wird die transzendente Herkunft narrativ verbürgt und geht in etabliertes genealogisches Wissen ein. Im Vergleich zur französischen Tradition und zu den anderen deutschen Bearbeitung desselben Stoffes zeichnet sich Konrads Schwanritter-Erzählung durch die zugespitzt inszenierte Aporie des Ursprungs aus, indem er weder das Gralsgeschlecht oder eine sonstige Abstammung erwähnt noch seinen Schwanritter die verbotene Frage beantworten lässt. Das Geheimnis der Identität und der Herkunft bleibt bis zum Ende des Textes bestehen, das verschwiegene genealogische Wissen wird nicht eingeholt, sondern durch die vertextete Evidenz ersetzt. Das Legitimationspotential des Neugründungsaktes bei Konrad liegt gerade in dem Geheimnisvollen und Numinosen, was durch die Aufzählung der Deszendenz bis in die geschichtliche Zeit der Schreibsituation bezeugt wird. Zudem werden die Figurenhandlungen in den Figurenreden ausführlich kausal motiviert, wodurch die Erzählung auf Grundlage eines mythischen Stoffes an psychologischer Plausibilität gewinnt. Ein erster Vergleich des ›Schwanritters‹ mit dem ›Partonopier‹ zeigt, dass Konrad im ersteren Werk konsequent dem Schema der ›gestörten Mahrtehe‹ folgt, während das letztere Werk eine Interferenz zweier Schemata aufweist. Als dessen Konsequenz befindet sich der ›gewöhnliche‹ Beziehungspartner in beiden Texten am Ende der Erzählung auf jeweils unterschiedlichen Informationsstufen, die sich in beiden Fällen mit dem Wissen des Erzählers decken.

Anmerkungen

- 1 Gemeint ist eine Gegenwelt zur vertrauten Welt, zu der der Zugang für Sterbliche nur unter bestimmten Bedingungen möglich ist.
- 2 Vgl. Brunner 1981, S. 284f.; Ruf 1984, S. 185–188; Brandt 1987, S. 78f.; Kokott 1989, S. 29; Schnütgen 1990, S. 16–20; Beckers 1993, S. 427–430 sowie zuletzt die ahistorisch anmutende Hypothese van D’Eldens (1988/89, S. 237–238, Anm. 28), es sei nach einer Frau als Auftraggeberin zu suchen, weil die Erzählung ihrer Ansicht nach »zweifelsohne einen profeministischen Standpunkt« widerspiegeln.
- 3 Godefroid de Bouillon, gest. 1100, war einer der Heerführer des Ersten Kreuzzugs und der erste Herrscher im christlichen Königreich Jerusalem (1099–1291). Er nahm jedoch keine Königswürde an, sondern nannte sich *advocatus sancti sepulchri*.
- 4 Konrads Text kennt zwei bedrängte Frauen in der Konstellation Mutter – Tochter. Dass der Schwanritter die Tochter zur Ehefrau nimmt, wird aufgrund der Lücken im überlieferten Text nicht explizit erzählt. Jedoch lässt es sich aus der unmittelbar auf die erste Textlücke folgenden Stelle (V. 1299–1316) erschließen, denn der Schwanritter redet mit der Mutter des Mädchens über die Bedingungen der Heirat und nennt die Person, die das Frageverbot einzuhalten hat, mit dem Pronomen der dritten Person *sî* (V. 1299), weshalb die Tochter als Gattin gemeint sein muss. Der Aussage des Schwanritters vor dem Gericht, *daz er dô wolte ir kemphe sîn* (V. 883), kann man ebenfalls entnehmen, dass er der Tochter zugeordnet ist, denn das *ir* bezieht sich hier auf *diu blunde* (V. 876).
- 5 Konrad benennt mit dem Sachsenherzog einen auswärtigen Fürsten als Eindringling, was die Nähe seiner Version zur Redaktion AD des ›Chevalier au Cygne‹ zeigt. Ein anderer Überlieferungsstrang dieser Branche präsentiert einen heimischen Grafen als Bedränger.
- 6 Siehe Blumenberg 1990, S. 143, mit Blick auf den Ursprung: »[...] dann eben wird nicht erklärt und nicht nach Erklärung verlangt. Es wird eben nur erzählt«.
- 7 Zum Transzendenz-Begriff in diesem Fall: Bei der Figur des Schwanritters in Konrads Text meine ich mit diesem Begriff zwei Aspekte, einerseits die Überschreitung der Kategorien der irdischen Lebewesen, andererseits die Gottgesandtheit.
- 8 Zur Einbettung der Schwanritter-Geschichte in das Erzählschema der ›gestörten Mahrtenehe‹ vgl. Schulz 2008, S. 385–388; zu Konrads Roman ›Partonopier und Meliur‹, der teilweise ebenfalls diesem Schema zuzuordnen ist, vgl. ebd., S. 409–455 sowie ders. 2000, S. 82–120, insb. S. 88–90.

- 9 Von der Autorin hervorgehoben sind Begriffe, die die Informationen benennen, nach denen nicht gefragt oder geforscht werden darf.
- 10 Die Handschrift bietet an dieser Stelle die Lesart *numant* (Bl. 8a^{rb}). Gleichwohl scheint die Konjekture Schröders plausibler zu sein, denn nur die Tochter ist dem Gesetz nach im Stande, dem Schwanritter *ungemach* zuzufügen. Blattzählung nach der Handschrift; Bl. 8a ist das zunächst verschollene, dann wiedergefundene und eingefügte Blatt zwischen Bl. 8 und Bl. 9.
- 11 Die Handschrift gibt V. 1374 die Anzahl der Kinder als *drie* (Bl. 8a^{vb}) an, was ein Schreibfehler sein dürfte. Denn die Frau des Schwanritters sagt an einer späteren Stelle *ich han von uch zwei schone kint* (Bl. 9^{ra}, V. 1415, Kürzel aufgelöst), und der Erzähler nennt in der Abschiedsszene die Herzogin und die Kinder zusammen *alle dru̇* (Bl. 10^{ra}, V. 1581).
- 12 Für die Bestätigung dieser Betrachtung bedanke ich mich bei Katharina Philipowski.
- 13 Von der Autorin hervorgehoben sind Begriffe, die die Informationen benennen, nach denen nicht gefragt oder geforscht werden darf.
- 14 Vgl. ebd., S. 388: »Der Schwanritter interpretiert die Frage der Herzogin als einen Angriff auf seine *êre*«.
- 15 Im bairischen ›Lohengrin‹ und im ›Buch der Abenteuer‹ drückt der Titelheld kein emotionales Empfinden nach dem Tabubruch aus, sondern hält sich ausschließlich am Gralsgesetz des Antwortens und Scheidens.
- 16 Vgl. Schulz 2000, S. 94 in Hinsicht auf die Subjektivität der Figuren: »Wo die Selbstverständlichkeit der ›Motivation von hinten‹ nicht mehr existiert, muß das Erzählgeschehen neu ›von vorne‹ motiviert werden.«
- 17 Mit ›immanent‹ ist hier gemeint: der irdischen, menschlichen Lebenswelt zugehörig; dem menschlichen Zugriff verfügbar.
- 18 Diese Fokalisierung ist nicht durchgehend. Die erste Begegnung beider Protagonisten an Meliurs Hof wird vorwiegend aus Partonopiers Perspektive erzählt, jedoch mit auktorialen Einsprengseln. Gleichzeitig hat der Erzähler Einsicht in Meliurs Innenwelt – auch sie brennt vor Minne-Feuer (Gefühle; ›Partonopier‹, V. 1552-1554, V. 1570-1577); sie bestätigt an Partonopiers Rede, dass er edel ist (Erkenntnisse; ›Partonopier‹, V. 1544-1549). Meliurs Wahrnehmung werden in dieser Passage jedoch nur wenige Verse gewidmet.
- 19 Vgl. die Feststellung bei Schulz 2000, S. 82f. und 95, dass im Vergleich zu den französischen Vorlagen der ›point of view‹ in Konrads ›Partonopier‹ nur scheinbar vom allwissenden Erzähler auf den Protagonisten verschoben werde.

- 20 Siehe auch ebd., S. 100 zur Funktion der Verbote im ›Partonopier‹: »Die ursprünglich ›magischen‹ Rahmenbedingungen der Liebe, die beiden Tabus, sichern nichts weiter als die befristete Heimlichkeit der Beziehung.« Ähnlich Wawer 2000, S. 227 zur Funktion des Tabus, »den Liebenden einen exklusiven Schutzraum zu schaffen«, an einer anderen Stelle dieser Arbeit spricht Wawer von »soziale[m] Freiraum« und »liminale[r] Periode« (ebd., S. 80).

Literaturverzeichnis

Handschrift

Frankfurt am Main, Universitätsbibliothek, Ms. germ. qu. 2. (Digitalisat online: <http://sammlungen.ub.uni-frankfurt.de/msma/content/titleinfo/3580771>).

Primärliteratur

Füetrer, Ulrich: Das Buch der Abenteurer. Teil 1: Die Geschichte der Ritterschaft und des Grals, nach der Handschrift A (Cgm. 1 der Bayerischen Staatsbibliothek) in Zusammenarbeit mit Bernd Bastert hrsg. von Heinz Thoelen, Göttingen 1997 (GAG 638).

Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen II. Der Schwanritter. Das Turnier von Nantes, hrsg. von Edward Schröder, Berlin ³1959.

Konrad von Würzburg: Partonopier und Meliur, aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer hrsg. von Karl Bartsch, Berlin 1970.

Lohengrin. In: Cramer, Thomas: Lohengrin. Edition und Untersuchungen, München 1971, S. 189–572.

The Old French Crusade Cycle. Vol. II: ›Le Chevalier au Cygne‹ and ›La Fin d’Elias‹, ed. by Jan A. Nelson, Tuscaloosa 1985.

Wolfram von Eschenbach: Parzival. Studienausgabe, Mittelhochdeutscher Text nach der sechsten Ausgabe von Karl Lachmann, Übersetzung von Peter Knecht, Berlin/New York ²2003.

Sekundärliteratur

Beckers, Hartmut: Literatur am Klevischen Hof von 1174 bis 1542. Zeugnisse, Spuren, Mutmaßungen, in: ZfdPh 112 (1993), S. 426–434.

Bleck, Reinhard: Überlegungen zur Entstehungssituation der Werke Konrads von Würzburg, in denen kein Auftraggeber genannt wird. Wien 1987.

- Blöte, Jan Frederik David: Das Aufkommen des clevischen Schwanritters, in: ZfdA 42 (1898), S. 1–53.
- Blumenberg, Hans: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main 1990.
- Boor, Helmut de: Die Chronologie der Werke Konrads von Würzburg, insbesondere die Stellung des ›Turniers von Nantes‹, in: PBB 89 (1967), S. 210–269.
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg. Darmstadt 1987.
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg. Kleinere epische Werke, 2., neu bearb. und erweiterte Auflage, Berlin 2009.
- Brunner, Horst: Genealogische Phantasien. Zu Konrads von Würzburg ›Schwanritter‹ und ›Engelhard‹, in: ZfdA 110 (1981), S. 274–299.
- D’Elden, Stefanie Cain van: Das Erbrecht in Konrads von Würzburg ›Schwanritter‹, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 227–238.
- Graf, Klaus: Genealogisches Herkommen bei Konrad von Würzburg und im ›Friedrich von Schwaben‹, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 285–295.
- Kellner, Beate: Schwanenkinder – Schwanritter – Lohengrin. Wege mythischer Erzählungen, in: Friedrich, Udo/Quast, Bruno (Hrsg.): Präsenz des Mythos, Berlin/New York 2004, S. 131–154 (= Kellner 2004a).
- Kellner, Beate: Ursprung und Kontinuität. Studien zum genealogischen Wissen im Mittelalter, München 2004 (= Kellner 2004b).
- Kokott, Hartmut: Konrad von Würzburg. Ein Autor zwischen Auftrag und Autonomie, Stuttgart 1989.
- Lamp, Friedrich: Die Schwanrittersage in der Literatur. Ratibor 1914.
- Müller, Jan-Dirk: Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik, Tübingen 2007.
- Müller, Jan-Dirk: Rationalisierung und Mythisierung in Erzähltexten der Frühen Neuzeit, in: Wolfram-Studien 20 (2008), S. 435–456.
- Ruf, Theodor: Die Grafen von Rieneck. Genealogie und Territorienbildung, Bd. II: Herkunftstheorien und Systematik der Territorienbildung, Diss. Würzburg 1984.
- Schnütgen, Wiltrud: Literatur am klevischen Hof vom hohen Mittelalter bis zur frühen Neuzeit. Diss. Kleve 1990.
- Schulz, Armin: Poetik des Hybriden. Schema, Variation und intertextuelle Kombinatorik in der Minne- und Aventureepik, Berlin 2000.
- Schulz, Armin: Schwieriges Erkennen. Personenidentifizierung in der mittelhochdeutschen Epik, Tübingen 2008 (MTU 135).
- Strohschneider, Peter: Ur-Sprünge. Körper, Gewalt und Schrift im ›Schwanritter‹ Konrads von Würzburg, in: Wenzel, Horst (Hrsg.): Gespräche – Boten – Briefe. Körpergedächtnis und Schriftgedächtnis im Mittelalter, Berlin 1997, S. 127–153.

- Wawer, Anne: Tabuisierte Liebe. Mythische Erzählschemata in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹ und im ›Friedrich von Schwaben‹, Köln 2000.
- Weidenkopf, Stefan: Poesie und Recht. Über die Einheit des Diskurses von Konrads von Würzburg ›Schwanritter‹, in: Cormeau, Christoph (Hrsg.): Deutsche Literatur im Mittelalter. Hugo Kuhn zum Gedenken, Stuttgart 1979, S. 296–337.

Anschrift der Autorin:

Meihui Yu M.A.
Ludwig-Maximilians-Universität München
Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaften
Institut für Deutsche Philologie
Schellingstraße 3
D-80799 München
E-Mail: meihui.yu@campus.lmu.de

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)¹

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 *Wurent 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 / beschouwest 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. Stammer 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 Sehnsuchtobjekt 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 ekelerregenden 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 gefliche si, / 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 bewisten
 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 Gegorii 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, stinametter@gmail.com, ina.spetzke@fu-berlin.de

Nina Nowakowski

triuwe erzählen

Zur Thematik von Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹ im
Cpg 341 und Cgm 714

Abstract. Der Beitrag arbeitet heraus, dass Konrads ›Herzmäre‹ in bestimmten Versionen maßgeblich durch die Thematik der *triuwe* geprägt ist. Dazu werden Überlegungen zur Ebene des Inhalts bzw. der *histoire* mit überlieferungsspezifischen Beobachtungen zur Para- und Kotextualität verbunden. Die Grundlage der Untersuchung stellen zwei in Sammelhandschriften überlieferte Fassungen des ›Herzmäre‹ dar. Gezeigt wird, dass diese auf jeweils unterschiedliche Weise von *triuwe* erzählen. So erprobt der Beitrag in exemplarischer Weise eine Möglichkeit, sich mit ›Konrad von Würzburg als Erzähler‹ unter Berücksichtigung der Dimension der Überlieferung auseinanderzusetzen.

In der altgermanistischen Forschung ist umstritten, ob Konrads von Würzburg ›Herzmäre‹ als *triuwe*-Exempel charakterisiert werden kann: Das ›Herzmäre‹ ist zu einer Gruppe von Kurzerzählungen gezählt worden, die um das Thema der ›Treuen Minne‹ kreisen (vgl. Fischer 1968, S. 99). Davon ausgehend wurde angenommen, dass die Erzählung *triuwe* in den Rang eines parareligiösen Ideals erhebe und sie in handlungsorientierter Absicht darstelle (vgl. Ortmann/Ragotzky 1988, S. 95–96; S. 98–99; S. 103; S. 105–106). Allerdings ist dieser Ansatz mit dem Argument kritisiert worden, dass *triuwe* im Handlungskontext des ›Herzmäre‹ keine Rolle spiele (vgl. Müller 2015, S. 114 [Anm. 63]). Die Kritik an der Einordnung des ›Herzmäre‹ als *triuwe*-Erzählung kann sich auf die Edition von

Edward Schröder stützen, denn in dem von Schröder erstellten Text scheint *triuwe* tatsächlich nur eine marginale Rolle einzunehmen. Zwar wird bei der Vorstellung der Protagonisten und ihrer außerordentlichen *minne* erwähnt, dass

nie ganzer triuwe wart getragen
von manne noch von wibe,
danne ouch in ir lîbe
si zwei zesamme truogen
(Ed. Herzmäre, V. 52–55).

Doch diese Beschreibung ist topisch und rückt die *triuwe* noch nicht als Thema in den Fokus. Entsprechend fällt auch ein Blick auf den Wortgebrauch des Textes aus: Während sich der Begriff *triuwe* nur sechsmal findet, wird etwa der für den höfischen Liebesdiskurs so wichtige Begriff *herze* in verschiedenen Derivaten und Verbindungen siebenundvierzigmal im Text verwendet. Doch der edierte Text kann die Überlieferungssituation gerade im Hinblick auf die *triuwe*-Thematik nur teilweise spiegeln.

Ich möchte im Folgenden bezogen auf die Darstellung von *triuwe* im ›Herzmäre‹ versuchen, Überlegungen zur Ebene des Inhalts bzw. der *histoire* mit der Dimension der Überlieferung zu verbinden, um davon ausgehend mit Blick auf ausgewählte Fassungen des Textes zu zeigen, dass das ›Herzmäre‹ in bestimmten Fällen durchaus als *triuwe*-Erzählung verstanden werden kann. Dazu untersuche ich das ›Herzmäre‹ in zwei Sammelhandschriften, nämlich im Cpg 341 (Heidelberg, Universitätsbibliothek, fol. 346^a–349^b) aus dem 14. Jh. und im Cgm 714 (München, Staatsbibliothek, fol. 147^r–161^r) aus dem 15. Jh.¹ In den ›Herzmäre‹-Versionen dieser Handschriften ist der Handlungsverlauf nachdrücklich auf die *triuwe*-Thematik ausgerichtet. Zudem sind beide Fassungen mit Rahmungen versehen, durch die *triuwe*, anders als es die Edition suggeriert, als thematischer Schwerpunkt ausgewiesen wird. Im Fall der Version des ›Herzmäre‹ im Cpg 341 wird *triuwe* im Paratext² konkret als Thema benannt. Im Fall des Cgm 714 bildet das ›Herzmäre‹ zusammen mit anderen Texten eine

Überlieferungsformation, in der *triuwe* einen thematischen Schwerpunkt darstellt, so dass hier eine Akzentuierung des Themas über die Dimension der Kotextualität³ erfolgt.

Meine These lautet, dass die ›Herzmäre‹-Versionen im Cpg 341 und im Cgm 714 *triuwe* als Thema in den Fokus rücken und auf je unterschiedliche Weise von *triuwe* erzählen, ohne diese exemplarisch zu funktionalisieren oder zu idealisieren. Vielmehr lassen die Fassungen, so wird zu zeigen sein, auf jeweils eigene Art ein Bemühen um ein differenziertes *triuwe*-Verständnis erkennen, das sich nicht auf die Thematik der ›Treuen Minne‹ reduzieren lässt, denn in einem Fall wird *triuwe* als soziales Prinzip und im anderen Fall als universeller Wert modelliert.

1. Das ›Herzmäre‹ und sein Titel im Cpg 341: Treue als soziales Prinzip

Das ›Herz‹ stellt in allen überlieferten Fassungen ein Leitmotiv des ›Herzmäre‹ dar, und die Forschung hat bereits herausgestellt, dass über das *herze* auf der Begriffsebene in der Erzählung Zusammenhänge gestiftet werden, wobei unterschiedliche Bedeutungsnuancen eine Rolle spielen: Das *herze* wird im ›Herzmäre‹ somatisch wie symbolisch (vgl. Müller 2015, S. 419) konzeptualisiert, wobei vor allem der Übergang zwischen Symbolizität und Materialität (vgl. Quast 2000, S. 313–314) von Bedeutung ist. Es erscheint als Motiv, Symbol, Metapher, Akteur, literarischer Topos, Körperteil, Objekt, Gefühlsträger etc. und ist dabei zumeist nicht eindeutig zu verorten (vgl. Kragl 2008, S. 313). Auffällig ist neben dem Verweis auf die *edelen herzen* in Gottfrieds von Straßburg ›Tristan‹ (vgl. Ed. Herzmäre, V. 326–333) vor allem die Verbindung mit Leid und Schmerz: *herze(n)leide* (Ed. Herzmäre, V. 215, V. 517), *herzenôt* (Ed. Herzmäre, V. 274, V. 334, V. 471, V. 502) und *herzecliche[] pîn* (Ed. Herzmäre, V. 240, V. 265) erfahren die Protagonisten des ›Herzmäre‹ (vgl. Grubmüller 1996, S. 1126), ihre Herzen schmerzen (vgl. Ed. Herzmäre, V. 41, V. 62). Das

herze als zentrales »Leitwort höfischer Minne« (Müller 2015, S. 400) fungiert im ›Herzmäre‹ als »Instanz [...], an der sich das Leiden der Liebenden sprachlich und dinglich manifestiert« (Kiening 2007, S. 187). Die *liebe-leit*-Dichotomie erfährt handlungslogisch mit dem Liebestod der Protagonisten eine besondere Zuspitzung, weil Konrad diesen – im Rückgriff auf das Motiv des gegessenen Herzens – besonders radikal gestaltet: Das Herz des aufgrund der Trennung von seiner Geliebten an Leid verstorbenen Ritters, das dieser der Dame als Zeichen seiner Liebe posthum übersenden lässt, wird vom Ehemann der Geliebten abgefangen. Dieser setzt es seiner Ehefrau als Speise vor und entdeckt ihr nach dem Verzehr, was sie gegessen hat. Die Rachehandlung zeigt Wirkung: Der Dame zerspringt das Herz im Leib und wie ihr Geliebter stirbt auch sie.

Das ›Herzmäre‹ erzählt in verschiedener Hinsicht – wie im Prolog explizit formuliert wird – von *herzeclichen dingen* (Ed. Herzmäre, V. 14). Auch die in den Handschriften überlieferten Titel greifen das *herze* als Leitbegriff des Textes vielfach auf: *Der hercz spruch* (mit kleinen Abweichungen in: Prag, Nationalmuseum, Cod. X A 12, fol. 82r; Leipzig, Universitätsbibliothek, MS Apel 8, fol. 226v; Berlin, Staatsbibliothek, MS germ. fol. 488, fol. 97r), *Der Ritter mit dem herzen* (München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 714, fol. 147r), *Daz ist daz hertz mëre* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2885, fol. 10v^a), *Dises büchle haysset der rytter mit dem herten / Vnd sagt von grossem kummer vnd schmerzzen* (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. nova 2593, fol. 1r) lauten die Titel (vgl. Meyer/Zotz 2017, S. 210). Im Cpg 341, einem der ältesten Überlieferungszeugen für den Text, findet sich allerdings neben dem *herze* auch die *triuwe* im Titel des ›Herzmäre‹ wieder: *Ditz mer ist daz herze genant / Vnt tut triuwe vns bekant* (Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 341, fol. 346r^a) ist das ›Herzmäre‹ hier überschrieben. Die *triuwe* hat es in dieser Version nicht nur in den Titel geschafft, sondern sie erhält auch einen herausgehobenen Platz in der Erzählung, insofern die Handlung, wie noch zu zeigen sein wird, letztlich auf *triuwe* zuläuft. Dies ist in ähnlicher Form

auch in drei anderen Fassungen des ›Herzmäre‹ der Fall.⁴ Doch nur im Cpg 341 ist *triuwe* auch zum titelgebenden Stichwort für das ›Herzmäre‹ avanciert. Dadurch werde hier, so wurde in jüngster Zeit bemerkt, »*triuwe* als zentrales Moment der Erzählung akzentuiert« (Dahm-Kruse 2018, S. 178). Genauere Überlegungen dazu, wie *triuwe* in dieser Fassung konzeptualisiert wird, sollen im Folgenden vorgestellt werden. Ich möchte zeigen, dass die ›Herzmäre‹-Version im Cpg 341 mit dem Titel paratextuell tatsächlich ein Programm formuliert, das sie im Hinblick auf die Darstellung von *triuwe* in der narrativen Ausgestaltung verfolgt. Die Erzählung ist, so soll deutlich werden, nicht als *triuwe*-Exempel zu verstehen, das ein lehrhaft ausgerichtetes Handlungsmodell entwirft. Der Text veranschaulicht vielmehr in einer abstrakteren Weise *triuwe* als soziales Prinzip von Verbindlichkeit.

Dies wird vor allem im Hinblick auf den Erzählausgang deutlich, denn am Ende des narrativen Teils des ›Herzmäre‹ im Cpg 341 rückt *triuwe* gleich in doppelter Weise in den Fokus. Nachdem die Protagonistin von ihrem Ehemann erfährt, dass sie das Herz ihres Geliebten gegessen hat, äußert sie sich in einer letzten Figurenrede, bevor sie stirbt. Dabei kreist ihr Sprechen um *triuwe*:

Got verbiere mir durch sinen mut
das nach so werder spise gut
In mich kein swach gerichte ge
enpeizen sol ich nimmer me
Keiner slachte dinges
den des iungelinges
Der geheizen ist der tot
ich sol mit sender herzen not
Verswenden nv min armes leben
vmb in der durch mich hat gegeben
Beide leben vnde lip
ich wer ein treuveloses wip
Ob ich gedechte nicht dar an
das der tugenthafte man

Sante mir sin herze tot
we das mir ie nach siner not
Wart einen tach das leben schin
tzwar es mag lenger nicht gesin
Das ich an in einen lebe
vnd er in dem tode swebe
Der vor mir treuwe nie verbarch
(Cpg 341, fol. 349^a–349^b).

Die Übersendung des Herzen an die Geliebte ist ein »Akt der Besiegelung einer unauflösbaren Treue, der durch den Eingriff des Mannes unterbrochen wird und vorerst uneingelöst bleibt« (Scheuer 2014, S. 164–165). Aber durch die Dame wird die *triuwe*-Handlung schließlich konsequent fortgeführt. Aufgrund der großen *treuwe* ihres Geliebten (vgl. Schulze 1971, S. 466) will die Dame ihrerseits nicht *treuwelos* agieren und dies bedeutet nach ihrer eigenen Aussage, dass sie nicht weiterleben will. Nicht die Weigerung, nach der Herzspeise weitere *gerichte* zu sich zu nehmen, führt zu ihrem Tod, sondern dieser ereignet sich, so zeigt die direkt anschließende Erzählrede, unmittelbar:

sust wart ir not so rechte starch
Das si von herzen leide
ir blanken hende beide
Mit grimme in ein ander vielt
das herze ir in dem libe spielt
Sich von sender iamerunge
hie mit gab die iunge
Ein ende ir svzem lebene
vnd wider wak vil ebene
Mit einem swerem lote
was ir da vor genote
Ir frevnt geborget hete
si galt mit gantzer stete
Vnd auch mit hohen treuwen im
(Cpg 341, fol. 349^b).

Wie die Figurenrede läuft auch die Erzählrede auf *triuwe* hinaus. Der Tod der Dame wird als Akt *gantzer stete* und *hohe[r] treuwe[]* (Cpg 341, fol. 349^r^b) charakterisiert, weil er das Leiden und Sterben ihres Geliebten aufwiegt (vgl. Ortmann/Ragotzky 1988, S. 96–98). Dabei kommt eine Logik der Reziprozität zum Tragen: Der Tod des Ritters wird mit dem Tod der Dame *vil ebene* ausgeglichen. Wechselseitigkeit ist nach Auskunft des ›Herzmäre‹ für *triuwe* also von zentraler Bedeutung. Dies entspricht allgemeinen Vorstellungen von Treue: Als Eigenschaft sozialer Beziehungen begriffen, die historisch je andere Formen annehmen und durch bestimmte Handlungen zum Ausdruck gebracht werden kann, strukturiert Treue zwischenmenschliche Beziehungen »nach dem Prinzip der Reziprozität« (Schmidt-Lauber 2010, Sp. 907) und stellt eine Grundlage für soziale Bindung bereit, die auf Gegenseitigkeit beruht (vgl. Schultz-Balluff 2009, S. 278–279).

Im doppelten Liebestod wird in der Erzählung die besonders enge Bindung zwischen den Liebenden verdeutlicht. Dabei wird der reziproke Charakter, der mit dem *triuwe*-Verhältnis einhergeht (vgl. Lepsius/Reichlin 2015, S. 225–226), auffälligerweise über die starken Verben *widerwegen* und *gelten* zum Ausdruck gebracht. Wohl nicht zufällig erinnert deren Semantik an das racheförmige Handeln des Ehemanns (vgl. Scheuer 2014, S. 165). Dieser lässt das *herze* des Ritters als Speise zubereiten, um den Wunsch seiner Frau nach Nähe zu ihrem Geliebten in der grausamen und gewaltförmigen anthropophagischen Handlung zu realisieren. Im Hinblick auf den Tod der Dame wird mit *widerwegen* und *gelten* allerdings ein Vorgang charakterisiert, der Nähe zwischen den Liebenden im Sinne von Verbundenheit erzeugt (vgl. Cpg 341, fol. 349^r^b) und damit den Racheakt, das destruktive Aufrechnen und Vergelten, im Sinne der *minne* umdeutet. Die Relevanz der Vergeltung in den zwei Spielarten Rache und *triuwe* für das ›Herzmäre‹ könnte auch dazu geführt haben, dass die Erzählung im Cpg 341 in eine Textnachbarschaft mit dem ›Sperber‹ gerückt ist, da Vergeltungslogiken auch in dieser Kurzerzählung eine wichtige Rolle spielen (vgl.

Nowakowski 2014, S. 94–98). Es scheint durchaus möglich, dass nicht in erster Linie die Thematik der *list* das ›Herzmäre‹ und den ›Sperber‹ im Cpg 341 (fol. 343^v^b–346^r^a) verbindet (vgl. Dahm-Kruse 2018, S. 178–189), sondern vor allem die Dimension der Vergeltung. Im ›Herzmäre‹ wird nämlich nicht nur aus einer Rachegegeschichte eine Liebesgeschichte (vgl. Schulze 1971, S. 455; S. 466), sondern auch eine Treueerzählung gemacht, da die reziproke Logik der Rache des Ehemanns mit dem Tod der Dame von einer reziproken Logik der *triuwe* abgelöst wird.

Vor dem Hintergrund des Liebestodszenarios wird die Verbundenheit der Liebenden an die Grenzen ihrer sozialen Ermöglichung herangeführt: Die Protagonisten agieren zwar im Sinne einer reziproken Logik der *triuwe*, doch im Tod findet diese nicht nur einen besonders konsequenten Ausdruck, insofern er Gegenseitigkeit (vgl. Ortmann/Ragotzky 1988, S. 96) und Gemeinschaft mit dem Geliebten (vgl. Quast 2000, S. 317) herstellt, sondern dieser Form der Realisierung von *triuwe* wohnt auch eine besondere Radikalität inne, die am Übergang zwischen der Erzählung und dem nachfolgenden Epilog das Erzähler-Ich zur Distanznahme veranlasst. Die Erzählinstanz formuliert: *got gebe was ich dinges nim / Das ich wider geben das / mueze sanfter unde pas* (Cpg 341, fol. 349^r^b).

Hier »bildet nicht das Ende der eigentlichen Geschichte den Schluß des Textes. Das dichterische Ich spricht den Wunsch aus, es möge nie in die Lage geraten, so schwerwiegend vergelten zu müssen wie die Dame, deren Tod das Äquivalent für Liebe und Treue ihres Geliebten darstellte« (Schulze 1971, S. 463 [Anm. 44]). Der »totale[] Einsatz der Person« (Ortmann/Ragotzky 1988, S. 98), der die *triuwe* der beiden Protagonisten im ›Herzmäre‹ kennzeichnet, wird vom erzählenden Ich also als Extremfall kenntlich gemacht, den es selbst nicht zu erleben wünscht. Deutlich wird dabei, dass diese Form der *triuwe* in einem Kontrastverhältnis zu Formen gegenseitiger *triuwe* steht, bei denen Reziprozität *sanfter unde pas* (Cpg 341, fol. 349^r^b) möglich ist. Das *wider geben* oder Aufwiegen, das mit der *triuwe* verbunden ist, ist also auch in weniger radikaler Form realisierbar.

In den Schlussversen wird deutlich, dass die besondere Radikalität der *triuwe* im erzählten Extremfall (vgl. Müller 2015, S. 410) durch das falsche Handeln des Ehemanns veranlasst worden ist:

Hie hat das herze ein ende
der riche got in schende
Das er der spise ie gewuck
die so iemerlichen truk
So gar getreuwem wibe
das leben von irem libe
Das muz mich reuwen immer
und vergezze ouch nimmer
Siner dorperheite
das er irs ie geseite
Hie hat das hercz ein ende
got vns zu himel sende. AMEN
(Cpg 341, fol. 349^{rb}).

Das Rachehandeln des Ehemanns wird als *dorperheit* kritisiert und damit in ein axiologisches Verhältnis zur *hohen treuwe*[] (Cpg 341, fol. 349^{rb}) seiner Ehefrau gebracht, dem *getreuwe*[n] *wibe* (Cpg 341, fol. 349^{rb}). Das Handeln der Dame wird idealisiert, aber ihr Schicksal erscheint dennoch nicht wünschenswert. Die exzeptionelle *triuwe* zwischen den Protagonisten wird folglich nicht als exemplarisches Handlungsmodell ausgewiesen, dem nachzueifern wäre. Die vollkommene Gegenseitigkeit (vgl. Ortman/Ragotzky 1988, S. 94–100) illustriert hier vielmehr als Extremfall, worum es bei *triuwe* geht: Um *wider geben*, d. h. um ein soziales Verhältnis, das auf Gegenseitigkeit (vgl. Schulze 1971, S. 466) und Verbindlichkeit basiert. Das ›Herzmäre‹ im Cpg 341 ist kein auf Lehrhaftigkeit ausgerichtetes *triuwe*-Exempel, sondern verdeutlicht durch eine Geschichte, in der die Reziprozität der *triuwe* radikal umgesetzt wird, was *triuwe* als Prinzip ausmacht bzw. wie diese als Schema funktioniert: Die Erzählung *tut triuwe vns bekant* (Cpg 341, fol. 346^{ra}).

2. Das ›Herzmäre‹ und seine Kotexte im Cgm 714: Treue als universeller Wert

Der aus Nürnberg stammende Cgm 714 zeichnet sich dadurch aus, dass in ihm vielfach über thematische Cluster und Rekurrenzen dieselben Themen in verschiedenen Texten von unterschiedlichen Seiten beleuchtet werden (vgl. Koch/Nowakowski 2017, S. 85–86). Diese ›thematische Ordnung‹ des Codex bildet die Grundlage für die folgenden Überlegungen, denn im Cgm 714 steht das ›Herzmäre‹ im Kontext eines Themenblocks zur *triuwe*. Dass die *triuwe* für das ›Herzmäre‹ und die Texte, mit denen es hier überliefert ist, einen solchen thematischen Fokus darstellt, ist bereits beschrieben worden, wobei herausgestellt wurde, dass die »scheinbar lose um bestimmte Themen und Motive wie Minne, Treue, Liebestod, Buße und Rat kreisende Textreihe als klar konzipierte diskursive Textformation mit eigenen Bedeutungsimplikationen zu Tage tritt« (Dahm-Kruse 2018, S. 136–139). Dabei wurde *triuwe* als ein Aspekt einer dominanten *minne*-Thematik verstanden. Indem ich die in der Textreihe ›Frauentreue‹ – ›Herzmäre‹ – ›Klage der Minne‹ greifbaren, aufeinander bezogenen *triuwe*-Entwürfe beschreibe, möchte ich zeigen, dass *triuwe* hier nicht nur »als zentrales ethisches Moment des literarischen Minnekonzepts« (Dahm-Kruse 2018, S. 160) bzw. als Bestandteil einer auf »Gegenseitigkeit ausgerichtet[e] Liebesbindung« (Schulze 1971, S. 466) thematisiert wird, sondern unabhängig von der Minnethematik als »Fundamentalwert« (Lepsius/Reichlin, S. 224) bzw. universeller Wert (vgl. Schmidt-Lauber 2010, Sp. 906–907) profiliert wird.

Wie im Cpg 341 wird auch im ›Herzmäre‹ des Cgm 714 das Sterben der Dame durch eine letzte Figurenrede und die nachfolgende Erzählrede in eine enge Verbindung zur Thematik der *triuwe* gebracht. Nach der Figurenrede und dem Tod der Dame resümiert hier die Erzählinstanz: *Sie galt mit rehter stet / Und auch mit ganczen trewen ijn* (Cgm 714, fol. 160r). In der Minnerede ›Klage der Minne‹ des Egen von Bamberg, die der Cgm 714

nach dem ›Herzmäre‹ aufführt (fol. 161v–166v), wird die Verbindung weiblicher *stet und trew* (Cgm 714, fol. 166r) aus dem ›Herzmäre‹ unter dem Vorzeichen der *untriuwe* aufgegriffen: Im Anschluss an den Schönheitspreis einer Dame, den das Redner-Ich in der ›Klage der Minne‹ beschließt, indem es rhetorisch aufwändig beschreibt, wie es mit dem Hammer seiner Zunge in der Kammer seines Herzens die Münze ihres Lobs prägt, beginnt es eine Klage über die Treue der Frauen:

Ob mannes hercz nu funt
Untrew an solchen pilde
Zamer sin würd wilde
Das wer ain grosses übel
(Cgm 714, fol. 165r).

Diesen Versen folgt eine Verurteilung von untreuen Frauen, wobei das Redner-Ich mehr als deutlich wird: »[E]r beschimpft sie als Hagel aller Freude, Raureif der grünen Weide, Mörderin liebender Gedanken usw.« (Klingner/ Lieb 2013, S. 43). Den Ausgangspunkt dafür stellt der schon im ›Herzmäre‹ an zentraler Stelle eingespielte Gegensatz von ›zahm‹ und ›wild‹ dar. Dort fragt die Dame ihren Ehemann, nachdem sie unwissentlich das Herz ihres Geliebten gegessen und die Speise für köstlich befunden hat, was sie zu sich genommen habe:

Ist diese richt lobesam
Gewesen wild oder zam
Fraw sprach der ritter aber zu yr
Vernym gar reht was ich dir
Mit warhayt hie beschayd
Zam und wild payd
Ist die richt samer got
Dein freunt wild sunder on spot
Dein sorgsam zam on unterlas⁵
Du hast ain totes hercz gas
Das der yn seinem leib trug
(Cgm 714, fol. 158v–159r).

Der Ehemann offenbart seiner Frau, dass sie – ich paraphrasiere die Textstelle – das Herz ihres Geliebten gegessen habe, ihres fremden Freundes, des Sünders, der bedenkllicherweise ihr ständiger Vertrauter gewesen sei. Mit *zam* und *wild* wird im ›Herzmäre‹ das Verhältnis des Liebespaares charakterisiert (vgl. Kiening 2007, S. 190–191; Kragl 2008, S. 304–305; Quast 2000, S. 316–317). Die ›Klage der Minne‹ rekurriert darauf, nimmt aber zugleich eine deutliche Umakzentuierung vor, denn *zam* und *wild* beziehen sich hier nicht auf das Verhältnis der Liebenden, sondern auf die Sphäre des Verstandes des männlichen Ichs im Verhältnis zur *triuwe* der Frau: Weibliche *untrew* lasse den *sin* des Mannes *wilde* werden, versetze ihn also in Aufregung (vgl. Klingner/Lieb 2013, S. 43). Voraussetzung dafür sind die Fesseln der *minne*, da die Frau mit *starcken panden* (Cgm 714, fol. 166r) das Herz des Mannes binde. Deshalb erscheint weibliche *untriuwe* als eine leidvolle Erfahrung für den Mann. Dem Redner-Ich bleibt nur, die Frauen zu ermahnen, *stet und trew* (Cgm 714, fol. 166r) zu bleiben, also die Bindung nicht zu verletzen. Aufgrund der sprachlichen Rekurrenzen (*zam* und *wild*; *stet* und *trew*) zwischen dem ›Herzmäre‹ und der nachfolgenden ›Klage der Minne‹ stellt sich der Eindruck ein, dass die Minnerede die Situation des Ehemanns aus dem ›Herzmäre‹ aufnimmt. Dazu trägt auch die Gattung bei, denn hier äußert sich ein männlicher Sprecher in der ersten Person kritisch über weibliche *untriuwe*. Dass innerhalb der Dreieckskonstellation die Verbindlichkeit zwischen der Dame und ihrem Geliebten zum Problem für die dritte Partei wird, ist im ›Herzmäre‹ angelegt und wird hier verdeutlicht: Das Handeln der Frau, das im ›Herzmäre‹ als Inbegriff der *triuwe* entworfen wird, wird in der ›Klage der Minne‹ neu beleuchtet und damit in kritischer Weise perspektiviert. So legt die ›Klage der Minne‹ nahe, das Handeln der Dame im ›Herzmäre‹ nicht als Inbegriff *rehter stet* und *gancze[r] trewe[n]* (Cgm 714, fol. 160r) zu verstehen, sondern als *untrew* und damit als *ain grosses übel* (Cgm 714, fol. 165r) für den Ehemann zu bewerten und dessen Handeln als Folge eines durch Leid verwilderten *sin* zu begreifen. Die ›Klage der Minne‹ lässt das

›Herzmäre‹ als Erzählung von ›Untreuer Minne‹ erscheinen, wobei eine moralische Perspektive eingenommen wird, so dass ex negativo *triuwe* als Wert anschaulich gemacht wird. Dabei bildet die *minne* den Referenzrahmen, doch wird in der hier untersuchten Textreihe, wie im Folgenden deutlich werden soll, bereits zuvor die Relevanz der *triuwe* über die Sphäre der *minne* hinaus akzentuiert.

Während sich bezüglich der Gestaltung des Handlungsausgangs viele Parallelen zwischen dem ›Herzmäre‹ im Cgm 714 und im Cpg 341 zeigen, lassen sich für den Epilog vor allem Differenzen feststellen: Die ›Herzmäre‹-Version aus dem Cgm 714 ist mit einem wesentlich umfangreicheren Schluss (vgl. Schulze 1971, S. 463; Grubmüller 2003, S. 476–477) überliefert, den Schröder als verstümmelte Version des echten Schlusses bestimmte (vgl. Schröder 1924, S. XVIII; Kragl 2016, S. 419). Das Autor-Erzähler-Ich konstatiert hier nach dem Ende des Erzählteils, dass Liebe noch nie so *vergolten* (Cgm 714, fol. 160v) worden sei und auch zukünftig nicht mehr so *vergolten* werde wie von der Dame und beklagt daraufhin sehr umfangreich den Verfall der Minne:

Ich main das an kainer stet
Lieb nÿe vergolten ward so gar
Noch nÿmer wirt des nÿm ich war
An lewten die nu sint
Wenn ÿn fraw mÿnne underwint
Nicht leg so strenklichen an
Das payde fraw und man
Zu einander gepunden sein
On des grÿmen todes pein
werden sie gescheÿden wol
[...]
So ist sie [Frau Minne, N.N.] nu vail worden
Und ist so krank in ÿrm orden
Das es *kume* rewet mich
Seÿt sie nu gemain sich
Den lewten all gemain thut
Kain dink ist auff der erd so gut

Und wirt es zu gemain
Man acht darauf clain
Also ist es ümb die mÿnne
[...]
Nicht mer kan ich von yr [der Minne, N.N.] gejehen
Von Wirczpurk der Cunrat
Dis ain zil genumen hat
Welch mein freunt meins freunds rat
Erzaÿgen on missethat
Und mich nicht enpfilcht yr lat
Das ist ain freuntlich rat
Der leg an mich der trewen wat
Wer mein freunt seÿ der geb mir guten rat
(Cgm 714, fol. 160r–161r)

Auch im Epilog der ›Herzmäre‹-Version im Cgm 714 dominiert die Thematik der *minne* – zunächst im Rahmen einer *laudatio temporis acti*, dann im Rahmen einer Klage über ihren Verfall (vgl. Schulze 1971, S. 482–483). Erst in den letzten Versen, die nur in dieser ›Herzmäre‹-Version zu finden sind und starke Parallelen zum Epilog von Rudolfs von Ems ›Willehalm von Orlens‹ aufweisen (vgl. Dahm-Kruse 2018, S. 126–127), wird *triuwe* relevant. Eben diese Schlussverse, die Schröder wohl aufgrund der Abweichung vom Schema des Paarreims als »*reimerei*« (Ed. Herzmäre, S. 40, Herv. im Orig.) klassifiziert, sind allerdings nur schwer verständlich und stehen nach Auskunft der Forschung zudem in keinem sinnvollen Verhältnis zum narrativen Teil des Textes (vgl. Schulze 1971, S. 474; Kragl 2016, S. 420–421; Dahm-Kruse 2018, S. 127). Vor dem Hintergrund der thematischen Klammer der *triuwe* zwischen dem ›Herzmäre‹ und der in der Sammlung unmittelbar zuvor überlieferten Erzählung scheint der Textschluss allerdings durchaus Sinn zu ergeben, so möchte ich verdeutlichen.

Die ›Frauentreue‹ (fol. 137v–147r; unter dem Titel ›Der Ritter mit dem glen reiten‹) ist im Cgm 714 direkt vor dem ›Herzmäre‹ (unter dem Titel ›Der Ritter mit dem herczen‹) platziert und bildet zusammen mit diesem sowie mit dem ›Württemberg‹ (fol. 108v–127r; unter dem Titel ›Der Ritter mit den seln‹) und dem ›Ritter in der Kapelle‹ (fol. 127r–137v) eine

Gruppe aufeinander folgender Erzählungen, die *ritter* als Stichwort im Titel tragen (vgl. Koch/Nowakowski 2017, S. 86–87). Besonders enge inhaltliche Bezüge in dieser Textgruppe ergeben sich zwischen dem ›Herzmäre‹ und der ›Frauentreue‹, die wie das ›Herzmäre‹ – sowie ›Der Schüler von Paris C‹ (fol. 91r–106v), der im Cgm 714 vor der Gruppe mit *ritter*-Texten steht – zu der Gruppe von Kurzerzählungen gezählt wird, die ›Treue Minne‹ thematisieren (vgl. Fischer 1968, S. 99). Die ›Frauentreue‹ erzählt wie das ›Herzmäre‹ zudem von einem wechselseitigen Liebestodgeschehen. Ich fasse die Handlung des Textes kurz zusammen:

Ein Ritter liebt die Ehefrau eines Bürgers und kämpft für sie in einem Turnier, wobei er ungerüstet antritt und schwer verwundet wird. Nur die Geliebte kann ihn heilen und tut dies gegen ihre Bedenken, nachdem ihr Ehemann sie dazu ermutigt. Der Ritter kommt wieder auf die Beine, sucht sie in ihrer Kemenate auf und umarmt sie, wobei seine Wunde aufbricht, so dass er verblutet. Durch seinen Tod begreift die Frau die unermessliche Liebe und kann sie dem Ritter – nachdem sie dafür die Zustimmung ihres Ehemanns eingeholt hat – vergelten: Sie nähert sich dem aufgebarhten Leichnam und legt dabei in drei Schritten ihre Kleidung ab, bis sie im Hemd am Sarg des Toten an gebrochenem Herzen stirbt.

Die »doppelte Codierung des Wertes Treue« (Friedrich 2012, S. 252), durch die hier eheliche mit außerehelicher *triuwe* auf ungewöhnliche Weise in Einklang gebracht wird, ist für diese Erzählung von entscheidender Bedeutung (vgl. Braun 2006, S. 63). Nicht nur darin unterscheidet sich die ›Frauentreue‹ deutlich vom ›Herzmäre‹ (vgl. Ortman/Ragotzky 1988, S. 100–103). Im Hinblick auf den Handlungsausgang sind allerdings die Parallelen zwischen den beiden Texten sehr auffällig: Nach dem Tod der Dame, die wie die Sterbende im ›Herzmäre‹ ihre Hände ringt, während *Ir hercz in yrem lajß spielt*⁶ (Cgm 714, fol. 146v), wird das Geschehen in den Schlussversen der ›Frauentreue‹ auf die *triuwe*-Thematik hin ausgerichtet. Der Tod der Dame, die dem Ritter nachstirbt, wird folgendermaßen charakterisiert: *Also het sie j̄m vergolden / Und thet j̄m gancze trew*

schein / *Also endet sich der spruch mein* (Cgm 714, fol. 147r). In sehr ähnlicher Weise wird der Tod der Dame im ›Herzmäre‹ als Vergeltung *mit ganczen trewen* (Cgm 714, fol. 160r) bezeichnet. Die engen Bezüge zwischen den beiden Erzählungen betreffen, so wird hier deutlich, vor allem die mit dem Liebestod verbundene *triuwe*.

Ich meine, dass vor diesem Hintergrund auch die den Epilog des ›Herzmäre‹ abschließenden Rudolf-Verse sinnvoller erscheinen als bisher angenommen, insofern hier ein vestimentärer *triuwe*-Entwurf, der bereits für den Handlungsverlauf der ›Frauentreue‹ relevant ist, aufgegriffen und umakzentuiert wird: Als der Ritter in der ›Frauentreue‹ stirbt, ist die Dame so ergriffen von *seiner grossen lieb* (Cgm 714, fol. 145v), dass sie ihren Ehemann erfolgreich bittet, ihrem toten Verehrer ein Opfer bringen zu dürfen:

Die fraw zu dem opfer drang
Irer guten mentell ain
Opfert die vil rain
Ir hercz in grossem jamer qual
Sie opfert zu dem andern mal
Ir schürzhemde das ist war
Vor laÿd rawfft sie auß ÿr har
Sie raufft sein auß manchen lok
Zum dritten mal opfert sie den rok
In ÿrem hembd sie pestund
Bläÿch varb ward ÿr roter mund
(Cgm 714, fol. 146r)

Das Opfer, auf das umstandslos ihr eigener Tod folgt, besteht im Ablegen der Kleidung (vgl. Braun 2006, S. 63 [Anm. 56]) und ist bereits als »Entgeltung« der Treue« (Ruh 1983, S. 168) beschrieben worden. Durch die Entkleidung bis aufs *hembd* gleicht sich die Dame dem Ritter an, der zuvor ebenfalls nur *in aym seÿden hembd* (Cgm 714, fol. 140v) gekämpft hatte (vgl. Ruh 1983, S. 173; Ortmann/Ragotzky 1988, S. 106; Witthöft 2012, S. 131–132). Diese handlungslogische Reziprozität wird durch eine kotex-

tuelle Rekurrenz ergänzt: Am Ende des Epilogs des ›Herzmäre‹ steht ebenfalls eine Verbindung von *triuwe* und Kleidung, nämlich das Anlegen der *derewen wat* (Cgm 714, fol. 161r). In beiden Texten wird *triuwe* also in einen vestimentären Zusammenhang gestellt. Dies geschieht allerdings in jeweils anderer Form: Die *triuwe* wird im ›Herzmäre‹ nicht wie in der ›Frauentreue‹ auf der Handlungsebene in Verbindung mit Kleidung gebracht, sondern figurativ und in einem extranarrativen Zusammenhang. Während die Protagonisten der ›Frauentreue‹ ihre *triuwe* zeigen, indem sie ihre Kleidung ablegen, geht es im ›Herzmäre‹-Epilog um das Anlegen des Treuekleides durch eine andere Person: Die *triuwe* wird nicht als Akt der Devestitur, sondern als Akt der Investitur dargestellt. Dabei ist die *triuwe* nicht im Bereich der *minne* angesiedelt, sondern wird vom Autor-Erzähler-Ich an das Format des freundschaftlichen Rats gebunden. Diese Umakzentuierung erscheint nicht weiter erstaunlich, wenn man bedenkt, dass den Schlussversen des ›Herzmäre‹ sowohl eine umfangreiche Klage über den Verfall der *minne* vorausgeht (vgl. Cgm 714, fol. 160v–161r), als auch bereits die Eingangsverse der Erzählung betonen, *Das lewterliche mijnn / Der werlt ist worden wilde* (Cgm 714, fol 147r). Dass *triuwe* in einer Welt, der die *minne* fremd geworden ist, nicht mehr im Rahmen von Liebesverhältnissen gefunden werden kann, bedeutet allerdings nicht, dass sie gar nicht mehr existiert: Das Autor-Erzähler-Ich benennt am Textschluss mit dem *freuntlich rat* (Cgm 714, fol. 161r) bzw. der Freundschaft eine soziale Sphäre, in der *triuwe* erfahren werden kann. Es ist vielleicht kein Zufall, dass dabei das Kleid der Treue Erwähnung findet, das auch im Prolog von Konrads ›Engelhard‹ eine herausgehobene Rolle im Rahmen der Entfaltung des um *triuwe* kreisenden Erzählprogramms spielt (vgl. Koch 1999, S. 201–203; Laufer 2015, S. 163–170; Witthöft 2012, S. 133). Wie der ›Engelhard‹ setzt auch das ›Herzmäre‹ im Cgm 714 *triuwe* in Bezug zu den beiden sozialen Sphären der Liebe und der Freundschaft (vgl. Lasch/Theßeling 2013, S. 199–204). Während der ›Engelhard‹ allerdings

mit einer extranarrativen Klage über den Verfall der *triuwe* bzw. die Treulosigkeit der Gegenwart einsetzt, wird von der Erzählinstanz im ›Herzmäre‹ der Verfall der *lewterlich mijnn* (Cgm 714, fol 147r) beklagt, von der die ›Frauentreue‹ und das ›Herzmäre‹ erzählen. Diese liegt für das Autor-Erzähler-Ich im ›Herzmäre‹ in der Vergangenheit und ist in der Gegenwart unverfügbar. Doch gilt dies nicht für die *triuwe*, die – im Kontrast zum ›Engelhard‹ – nach Auskunft des ›Herzmäre‹-Prolog in der Freundschaft Bestand hat.⁷ Hier wird die Verbindung von *triuwe* und *fruntschaft* als Alternative zur Verbindung von *triuwe* und *minne* entworfen, welche die Handlung der beiden Erzählungen bestimmt. Dabei wird *triuwe* nicht nur als ein Aspekt der *minne*, sondern als universeller Wert greifbar.

3. Fazit

Die Feststellung, dass im ›Herzmäre‹ »*triuwe* im Handlungskontext keine Rolle« (Müller 2015, S. 414 [Anm. 63]) spiele, ist mit Blick auf die beiden Fassungen des ›Herzmäre‹ im Cpg 341 und Cgm 714 zu relativieren. In Bezug auf die Handlung sowie die paratextuelle bzw. kotextuelle Rahmung der beiden ›Herzmäre‹- Fassungen wird deutlich, dass *triuwe* in beiden Fällen einen wichtigen thematischen Fokus des Erzählens darstellt. In der Modellierung der *triuwe* zeigen die Fassungen deutliche Differenzen: Im ›Herzmäre‹ des Cpg 341 wird *triuwe* als ein auf Wechsel- bzw. Gegenseitigkeit abzielendes Handlungsmuster von Rache abgegrenzt. Dabei geht es um ein abstraktes und schematisches Verständnis von *triuwe*, denn aufgrund der Radikalität des Liebestods eignet sich die dargestellte *triuwe* nicht als exemplarisches Handlungsmodell. Vielmehr wird in dieser ›Herzmäre‹-Version *triuwe* als soziales Prinzip anschaulich gemacht.

Im Cgm 714 wird *triuwe* in der Textreihe ›Frauentreue‹ – ›Herzmäre‹ – ›Klage der Minne‹ aus verschiedenen Perspektiven dargestellt, so dass mehrere, aufeinander bezogene *triuwe*-Entwürfe auszumachen sind: In der ›Klage der Minne‹ wird die Kehrseite der *triuwe* im Rahmen der *minne*

in den Blick genommen. Das Redner-Ich in dieser Minnerede verdeutlicht, dass durch *untriuwe* einseitiges Leid erwachsen und so gerade das Gegenteil des Prinzips der Gegenseitigkeit bewirkt werden könne. Die ›Klage der Minne‹ entfaltet damit eine kritische Perspektive auf eine idealisierte Vorstellung von außerehelicher ›Treuer Minne‹, die den Handlungsverlauf des ›Herzmäre‹ und der ›Frauentreue‹ prägt. Während in der ›Frauentreue‹ auf der Handlungsebene ›Treue Minne‹ (vgl. Fischer 1968, S. 99) über das Ablegen von Kleidungsstücken illustriert wird, wird diese Vorstellung im ›Herzmäre‹-Epilog invertiert: Das Autor-Erzähler-Ich, *Von Wirczpurk der Cunrat* (Cgm 714, fol. 161r), beklagt den Verfall der *minne*, weist aber die Freundschaft als Sphäre aus, in der *triuwe* noch immer erfahren werden kann – und zwar über das Anlegen der *trewen wat* (Cgm 714, fol. 161r). Im Cgm 714 wird *untriuwe* kritisiert und freundschaftliche *triuwe* ins Spiel gebracht, wobei *triuwe* als universeller Wert entworfen wird, der auch jenseits der Sphäre passionierter Liebe Geltung besitzt.

Die Analyse der ›Herzmäre‹-Versionen im Cpg 341 und Cgm 714 hat gezeigt, dass ein nach Ausweis der Standardedition Schröders vermeintlich marginales Thema wie die *triuwe* in bestimmten Fassungen einen thematischen Schwerpunkt der Erzählung bilden kann. Dieser Befund kann kaum an den Autor Konrad von Würzburg rückgebunden werden. Für die Beschäftigung mit dem Erzähler Konrad von Würzburg sollte er allerdings eine Rolle spielen. Gerade bei Konrad, dessen Erzählungen sich durch einen hohen Reflexionsgrad im Hinblick auf die literarischen Mittel und Schwerpunktsetzungen auszeichnen, scheint es verlockend, von einer inhaltlichen und thematischen Geschlossenheit der Texte auszugehen. Doch können, so sollte hier in Bezug auf das ›Herzmäre‹ exemplarisch verdeutlicht werden, die Inhalte und Themen von Konrads Erzählungen nur in Bezug auf die Überlieferungszusammenhänge und die damit einhergehende Varianz adäquat erfasst werden. Nicht für alle Erzählungen ist eine durch die Überlieferung bedingte inhaltliche und thematische Variabilität im glei-

chen Maße zu erwarten wie für das ›Herzmäre‹, dessen thematische Ausrichtung in den Sammelhandschriften gattungstypisch durch wechselnde Kotexte und damit auch von deutlichen Umakzentuierungen geprägt ist. Doch es dürfte sich auch für die Untersuchung von Erzählungen mit anderer Gattungszugehörigkeit lohnen, die Überlieferung als einen Faktor zu berücksichtigen, der unsere Wahrnehmung von Konrads Erzählen beeinflusst.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Digitalisate der Handschriften: Cpg 341: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg341>; Cgm 714: <https://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0002/bsb00024106/images/> (Zugriffe am 13.11.2019). Die folgenden Zitate beruhen, insofern sie nicht der Edition (vgl. Schröder 1924, im Folgenden nachgewiesen als Ed. Herzmäre) entnommen sind, auf einer Transkription der Hss.: Schaft-s und Ligaturen sind aufgelöst; die Versalienspalte, durch die im Cpg 341 die ungeraden Verse markiert sind, wird durch Großschreibung angezeigt, entsprechend werden die Majuskeln im Anlaut der geraden Verse ignoriert.
- 2 Zu den Paratexten des ›Herzmäre‹ vgl. grundlegend Kragl 2016.
- 3 Die Kotextualität der kleinen Erzählformen des Mittelalters beschreibt treffend Peter Strohschneider: »Der Text und seine Semantik [...] sind bei den kleinen Erzählformen typischerweise dadurch gekennzeichnet, daß sie sich nicht allein auf der Ebene des ›Einzeltextes‹ bestimmen, sondern daß zugleich der ›Rahmen‹ eines Ensembles von Mit-Texten [...] relevant sein kann. Einzeltexte und ›Sammlungstext‹ können einander unter solchen Bedingungen je gegenseitig vielfältig modellieren« (Strohschneider 2007, S. 167 [Anm. 16]).
- 4 1. Straßburg, Stadtbibliothek, Cod. A 94; 2. Karlsruhe, Landesbibliothek, Cod. Donaueschingen 104; 3. München, Bayerische Staatsbibliothek, Cgm 714.
- 5 Statt *Dem* konjiziere ich *Dein*. Ich nehme an, dass der Schreiber hier den i-Punkt vergessen hat. In der ganzen Hs. differiert die Schreibung von *Dem* und *Dein* nur aufgrund des i-Punkts. Vgl. aber den Apparat von Schröder, der hier *Dem* (Ed. Herzmäre, S. 35) annimmt.
- 6 Statt *laijd* konjiziere ich *laijb*. Dies entspricht auch dem Text nach Schröder (vgl. Ed. Herzmäre, S. 37).

- 7 Auf die enge Verbindung zwischen der Thematik der Treue und Kleidungsmotiven in der ›Frauentreue‹ und im ›Engelhard‹ verweist Witthöft 2012, S. 131–133. Das ›Herzmäre‹ im Cgm 714 würde in gewisser Weise eine Brücke zwischen diesen Texten schlagen.

Literaturverzeichnis

Handschriften

- Berlin, Staatsbibliothek, MS germ. Fol. 488
Heidelberg, Universitätsbibliothek, Cpg 341
Leipzig, Universitätsbibliothek, MS Apel 8
München, Staatsbibliothek, Cgm 714
Prag, Nationalmuseum, Cod. X A 12
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 2885
Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Ser. nova 2593

Primärliteratur

- Konrad von Würzburg: Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg I: Der Welt Lohn. Das Herzmaere. Heinrich von Kempten, hrsg. von Edward Schröder, Berlin 1924.

Sekundärliteratur

- Braun, Manuel: Historische Semantik als textanalytisches Mehrebenenmodell. Ein Konzept und seine Erprobung an der mittelalterlichen Erzählung ›Frauentreue‹, in: *Scientia Poetica* 10 (2006), S. 47–65.
- Dahm-Kruse, Margit: Versnovellen im Kontext. Formen der Retextualisierung in kleinepischen Sammelhandschriften, Tübingen 2018.
- Fischer, Hanns: Studien zur deutschen Märendichtung, Tübingen 1968.
- Friedrich, Udo: Zur Poetik des Liebestodes im ›Schüler von Paris‹ (B) und in der ›Frauentreue‹, in: Schnyder, Mireille [u. a.] (Hrsg.): *Liebesgaben. Kommunikation, performative und poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Berlin 2012, S. 239–253.
- Grubmüller, Klaus: Erzählen und Überliefern. ›Mouvance‹ als poetologische Kategorie in der Märendichtung?, in: *PBB* 125 (2003), S. 469–493.

- Ders.: Kommentar zu: Konrad von Würzburg: *Herzmäre*, in: Ders. (Hrsg.): *Novellistik des Mittelalters. Märendichtung*, Frankfurt a. M. 1996 (Bibliothek des Mittelalters 23), S. 1120–1132.
- Kiening, Christian: *Ästhetik des Liebestodes*. Am Beispiel von ›Tristan‹ und ›Herzmaere‹, in: Braun, Manuel/Young, Christopher (Hrsg.): *Das fremde Schöne. Dimensionen des Ästhetischen in der Literatur des Mittelalters*, Berlin, New York 2007 (Trends in Medieval Philology 12), S. 171–193.
- Klingner, Jacob/Lieb, Ludger: *Handbuch Minnereden*. Bd. 1, Berlin, Boston 2013.
- Koch, Arne: Die zwei Formen der ›triuwe‹ in Konrads von Würzburg ›Engelhard‹, in: *Colloquia Germanica* 32 (1999), S. 201–222.
- Koch, Elke/Nowakowski, Nina: Sprechen in Kurzerzählungen. Zur poetischen und visuellen Reflexion mündlicher Kommunikation in Beichterszählungen des Cgm 714, in: Unzeitig, Monika [u. a.] (Hrsg.): *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur*, Berlin, Boston 2017 (Historische Dialogforschung 3), S. 83–109.
- Kragl, Florian: Die (Un-)Sichtbarkeit des Paratexts. Von einem Prinzip mittelalterlicher Buchgestaltung am Beispiel der ›Herzmaere‹-Überlieferung, in: *PBB* 138 (2016), S. 390–432.
- Ders.: Wie man in Furten ertrinkt und warum Herzen süß schmecken. Überlegungen zur Historizität der Metaphernpraxis am Beispiel von ›Herzmaere‹ und ›Parzival‹, in: *Euphorion* 102 (2008), S. 289–330.
- Lasch, Katja/Theßeling, Denise: Freundschaft, ›triuwe‹ und ›êre‹ – Leitsemantiken und konkurrierende Verpflichtungen im ›Engelhard‹ und im ›Prosalancelot‹, in: Dreischer, Stephan [u. a.] (Hrsg.): *Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin, Boston 2013, S. 197–211.
- Lauffer, Esther: Das Kleid der ›triuwe‹ und das Kleid der Dichtung. ›mære erniuwen‹ als Verfahren stilistischer Erneuerung bei Konrad von Würzburg, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. (XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf), Berlin, Boston 2015, S. 157–175.
- Lepsius, Susanne/Reichlin, Susanne: Einleitung, in: *Fides/triuwe*. Themenheft der Zeitschrift *Das Mittelalter* 20 (2015), S. 221–230.
- Meyer, Matthias/Zotz, Nicola: How to Name a Story? Rubrics – Headings – Titles, in: Pratt, Karen [u. a.] (Hrsg.): *The Dynamics of the Medieval Manuscript. Text Collections from European Perspective*, Göttingen 2017, S. 203–216.
- Müller, Jan-Dirk: Wie christlich ist das Mittelalter oder: Wie ist das Mittelalter christlich? Zum ›Herzmaere‹ Konrads von Würzburg. In: *PBB* 137 (2015), S. 396–419.

- Nowakowski, Nina: Alternativen der Vergeltung. Rache, Revanche und die Logik des Wiedererzählens in schwankhaften mittelhochdeutschen Kurzerzählungen, in: Baisch, Martin [u. a.] (Hrsg.): Rache – Zorn – Neid. Zur Faszination negativer Emotionen in der Kultur und Literatur des Mittelalters, Göttingen 2014, S. 73–100.
- Ortmann, Christa/Ragotzky, Hedda: Zur Funktion exemplarischer *triuwe*-Beweise in Minne-Mären: ›Die treue Gattin‹ Herrands von Wildonie, ›Das Herzmäre‹ Konrads von Würzburg und die ›Frauentreue‹, in: Grubmüller, Klaus [u. a.] (Hrsg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, Paderborn [u. a.] 1988 (Schriften der Universität-Gesamthochschule Paderborn. Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 10), S. 89–109.
- Quast, Bruno: Literarischer Physiologismus. Zum Status symbolischer Ordnung in mittelalterlichen Erzählungen von gegessenen und getauschten Herzen, in: *ZfDA* 129 (2000), S. 303–320.
- Ruh, Kurt: Zur Motivik und Interpretation der ›Frauentreue‹, in: Schirmer, Karl-Heinz (Hrsg.): Das Märe. Die mittelhochdeutsche Versnovelle des späteren Mittelalters, Darmstadt 1983 (Wege der Forschung 558), S. 164–179 [zuerst in: PBB 95 (1973), S. 258–272].
- Scheuer, Hans Jürgen: Receptaculum Amoris. Annäherung an den Topos Minne über das Konzept des mentalen Diagramms (Burkhard von Hohenfels KLD XI – Konrad von Würzburg ›Das Herzmære‹), in: *LiLi* 44 (2014), S. 149–170.
- Schmidt-Lauber, Brigitta: Treue und Untreue, in: Brednich, Rudolf Wilhelm [u. a.] (Hrsg.): Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, Bd. 13, Berlin, New York 2010, Sp. 906–913.
- Schultz-Balluff, Simone: ›triuwe‹ – Verwendungsweisen und semantischer Gehalt im Mittelhochdeutschen, in: Krieger, Gerhard (Hrsg.): Verwandtschaft, Freundschaft, Bruderschaft. Soziale Lebens- und Kommunikationsformen im Mittelalter (Akten des 12. Symposiums des Mediävistenverbandes 2007 in Trier), Berlin 2009, S. 271–294.
- Schulze, Ursula: Konrads von Würzburg novellistische Gestaltungskunst im ›Herzmære‹, in: Hennig, Ursula/Kolb, Herbert (Hrsg.): *Mediævalia litteraria*, München 1971 (FS Helmut de Boor zum 80. Geburtstag), S. 451–484.
- Strohschneider, Peter: Kippfiguren. Erzählmuster des Schwankromans und ökonomische Kulturmuster in Strickers ›Amis‹, in: Müller, Jan-Dirk/Müller-Luckner, Elisabeth (Hrsg.): Text und Kontext. Fallstudien und theoretische Begründungen einer kulturwissenschaftlich angeleiteten Mediävistik, München 2007 (Schriften des Historischen Kollegs. Kolloquien 64), S. 163–190.
- Witthöft, Christiane: Kleidergaben im Liebes- und Freundschaftsdiskurs. Das Hemd der Herzloyde, der Brangäne und anonymer Minnedamen in der Kleinepik, in: Egidi, Margreth [u. a.] (Hrsg.): Liebesgaben. Kommunikative, performative und

poetologische Dimensionen in der Literatur des Mittelalters und der Frühen
Neuzeit, Berlin 2012, S. 119–140.

Anschrift der Autorin:

Dr. Nina Nowakowski
Otto-von-Guericke-Universität Magdeburg
Fakultät für Humanwissenschaften, Bereich Germanistik
Zschokkestr. 32
39104 Magdeburg
E-Mail: nina.nowakowski@ovgu.de

Markus Stock

Responsionen

Konrads von Würzburg Erzählkunst im ›Heinrich von Kempten‹

Abstract. Auf der Grundlage eines Vergleichs mit der entsprechenden Partie in Gottfrieds von Viterbo ›Pantheon‹ arbeitet der Artikel Konrads von Würzburg Erzählen im ›Heinrich von Kempten‹ als Responsionskunst heraus. Im Kern ist diese eine Kombination von sorgfältiger erzählerischer Strukturierung und punktueller anekdotischer Memorabilität. Die korrelative Tektonik sowie die szenische Anschaulichkeit und Intensität verstärken sich im ›Heinrich von Kempten‹ gegenseitig, ohne aber eine solch klare didaktische Richtung vorzugeben wie die ›Pantheon‹-Partie. Der ›Heinrich von Kempten‹ bietet so eine Facette des Erzählers Konrad, die nicht von stilistisch-blümemdem und glänzendem Überschwang, sondern von einer Klarheit des respondierenden Erzählens geprägt ist.

Mein kurzer Beitrag zu diesem Themenheft über Konrad von Würzburg hat ein bescheidenes Ziel: Er will sich in einem *close reading* der Seite von Konrads Erzählen widmen, die ihn gerade nicht als stilistisch schwelgenden, ›blümemden‹ Erzähler zeigt. Stilistisch einfacher und mit weniger Emphase auf die *spaehe* (also die gesuchte, bildliche) Sprache gehen besonders diejenigen Erzählungen Konrads vor, die generisch dem Historisch-Chronikalischen oder Legendarischen zugerechnet werden können. Dies möchte ich an der Erzählung Konrads nachzeichnen, die dem Chronikalischen von allen seinen Werken am nächsten steht: ›Heinrich von Kempten‹.

Dieses kurze Dichtungswerk (*dirre kurzen rede werc*, V. 755) wurde, so gibt der Epilog an, von einem *von Tiersberg* (V. 756) in Auftrag gegeben und auf dessen Bitte *in tiutsch getihtet / von latîne* (V. 758f.). Es handelt sich bei dem Auftraggeber wohl um den Straßburger Dompropst Berthold von Tiersberg (Peters 1983, S. 127f.). Welche lateinische Quelle Konrad benutzt hat, ist unklar. Teile der Geschichte sind in einigen Chroniken überliefert, und Gottfrieds von Viterbo ›Pantheon‹ (spätes zwölftes Jahrhundert) erzählt im Abschnitt zu Otto I. mit anderen Akzentuierungen die beiden Begebenheiten, die den Kern des ›Heinrich von Kempten‹ ausmachen (Turner-Wallbank 1988/89; Brall 1989; Kellner 2004; zusammenfassend Miller [in Vorbereitung]). Die Konrad-Forschung konnte sich bisher nicht einigen, in welchem Verhältnis der ›Heinrich von Kempten‹ zu diesen im ›Pantheon‹ enthaltenen, mit Sicherheit stofflich verwandten historischen Otto-Anekdoten steht. In jedem Fall aber hat die Quellenfrage, die (mit Ausnahme von Kellner 2004) in den Vergleichen vordringlich war, eine andere, vielleicht produktivere Frage ins Abseits gedrängt: Könnte ein erneuter Vergleich, wenn nicht Abhängigkeiten in der Materie, so doch Eigenheiten von Konrads Erzählen konturieren, selbst wenn sich nicht entscheiden lässt, ob das ›Pantheon‹ Konrad als Vorlage diente? Wenn man des Weiteren den exemplarischen Charakter, die Wertungen und Aufmerksamkeitslenkung beider Fassungen vergleichend einbezieht, dann lässt sich vor dem Vergleichshintergrund des ›Pantheon‹ nicht nur über das Wie und Was des Erzählens Konrads, sondern vielleicht sogar über das Wozu des Erzählens reden: Die Frage nach der erzählerischen Leistung Konrads kann so ergänzt werden durch die Frage nach der kulturellen Leistung der Erzählung selbst.

Zunächst möchte ich die Version dieser Geschichte besprechen, die Gottfried von Viterbo in seinem zwischen der Mitte der 1180er bis in die frühen 1190er Jahre hinein in mehreren Versionen verfassten ›Pantheon‹ einschloss, und zwar in zwei eng zusammenhängenden Anekdoten zur Herrschaft Kaiser Ottos I. (s. a. den Vergleich bei Kellner 2004, S. 96–98).

Der erste Abschnitt, dessen Ähnlichkeiten mit dem ersten Teil des ›Heinrich von Kempten‹ deutlich sind, beginnt damit, dass ein Kind bei Osterfeierlichkeiten am Hofe Ottos I. sich unrechtmäßig vorzeitig Essen vom Tisch nimmt und dafür vom leicht erzürnbaren Truchsess zu Boden geschlagen wird (S. 235, V. 11f.). Der (namenlose) Erzieher (*custos* [...] *atque magister*, S. 235, V. 14) des Kindes, der selbst ein Ritter (ebd.) ist, sieht dies und tötet den Truchsess mit einem Schlag. Aufregung entsteht, der Kaiser kommt, der Ritter verlangt, dass er gehört werde und man ihm österliche Gnade erweise, was Otto ablehnt. Daraufhin greift der Ritter den Kaiser an, misshandelt ihn und zerrt ihn am Bart unter eine Bank, offenbar willens, ihn zu töten. Die Umstehenden greifen ein und fordern den Tod des Angreifers. Doch Otto erhebt sich und gesteht einen Fehler ein: Er hätte am Ostertag Gnade walten lassen können. Er deutet die ehrverletzende Misshandlung durch den Ritter in überraschender Weise um: Gott selbst habe ihn, den Ritter als Instrument benutzend, für sein Fehlverhalten gezüchtigt. Dann begnadigt er den Ritter. Damit wird sowohl der Konflikt zwischen Kaiser und Ritter entschärft als auch eine sehr elegante öffentliche Erklärung für die Meinungsänderung gegeben. Hier liegt auch der Lehrkern dieser ersten Anekdote: Herrscher dürfen ihre Meinung ändern, und es ist gut, dass sie das tun.

Der zweite Abschnitt der Otto I. zugeordneten Partie im ›Pantheon‹ besteht aus einer weiteren Anekdote, deren Plot wiederum starke Ähnlichkeiten mit dem zweiten Teil des ›Heinrich von Kempten‹ besitzt, gleichzeitig aber so deutlich verschiedene Akzentuierungen aufweist, dass auch hier nicht sicher gesagt werden kann, ob das ›Pantheon‹ als Quelle des ›Heinrich von Kempten‹ diene. Allerdings legt die Zusammenstellung beider Erzählteile nahe, dass Konrad entweder die Anekdoten des ›Pantheon‹ sehr frei bearbeitete oder dass das von Konrad aus dem Lateinischen ins Deutsche gebrachte *buoch* selbst Übereinstimmungen mit der ›Pantheon‹-Version aufwies. Diese zweite Anekdote im ›Pantheon‹ dient sichtlich der Bestätigung des im ersten Teil dargestellten exemplarischen kaiserlichen

Verhaltens: In ihm wird der Kaiser in einem Feldlager bei der Belagerung einer Stadt in Italien von einem Ritter vor einem Angriff der Belagerten bewahrt. Otto erkennt diesen darauf als denselben Ritter, den er in der früheren Situation begnadigt hatte. Der Ritter erscheint als exemplarisch mutig: Während das gesamte Feldlager zur Mittagszeit schläft, wird der Kaiser durch seinen Einsatz des Ritters gerettet, bei dem dieser selbst in Gefahr gerät, da er für die rasche Rettungsaktion nackt aus der Badewanne springt und lediglich Schild und Schwert greifen kann (*Ex lavacro saliens, clipeum rapit atque mucronem*, S. 236, V. 28). Bestätigt wird hier erstens, dass es auf den Einzelnen ankommt, wenn die körperliche Unversehrtheit des Kaisers zu sichern ist, vor allem dann, wenn die Wachsamkeit der Gruppe nachlässt. Zweitens bekräftigt die Version von Gottfried von Viterbo über die Zusammenstellung der zwei Ereignisse nochmals, dass der Kaiser recht hatte, den Ritter zu begnadigen. Auf die ohnehin schon im ersten Teil erfolgte Entschärfung der Situation folgt nun die verstärkende Bestätigung: Der Kaiser erklärt, der Ritter werde für immer sein Freund sein (*semper amicus eris*, S. 236, V. 48).

Wie die deutsche ›Kaiserchronik‹ enthält Gottfrieds ›Pantheon‹ Sagen- und Anekdotenhaftes, ist also zumindest zum Teil Geschichtsschreibung durch Geschichtens Schreiben. Gottfrieds enge Bindung an die Stauferkönige mag nahelegen, dass in diesen Anekdoten eine Anregung zum richtigen (nachgiebigen) Verhalten eines Kaisers enthalten sein könnte. Belegbar ist eine solch engere Funktionalisierung nicht. Die allgemeine didaktische Ausrichtung der Anekdoten ist aber in jedem Fall deutlich. In ihrer Verbindung von attraktiver Prägnanz (der besondere Fall des erst den Kaiser körperlich angreifenden und dann nackt für diesen kämpfenden Ritters) und exemplarischer Funktion (der Darstellung eines Verhaltens, das für den Herrscher wie für den Ritter vorbildhaft ist) bieten sie ein in vielerlei Kontexten gültiges und leicht im Gedächtnis bleibendes Exempel.

Nach eigenen Angaben hat Gottfried in mehreren Jahrzehnten sein Material auf Reisen in vielen Bibliotheken gesammelt (Langosch 1981,

Sp. 174). Allein deswegen wird man wohl vorsichtig sein, diese Version zu eng auf die Konradsche zu beziehen: Konrad könnte ebenso gut zum Beispiel eine Quelle benutzt haben, die auch Gottfried selbst auffand. Allerdings war das ›Pantheon‹ gerade in Süddeutschland im dreizehnten Jahrhundert weit verbreitet (Langosch 1981, Sp. 179), so dass es ein wichtiger Transporteur dieser Geschichte gewesen sein muss. Ich halte es daher nicht für ganz abwegig, dass Konrad das ›Pantheon‹ benutzt und frei bearbeitet haben mag. In jedem Fall aber kann die ›Pantheon‹-Fassung als heuristische Vergleichsfolie zur Konturierung von Konrads Erzählen beitragen.

Neben der viel detaillierteren Ausgestaltung und Motivierung und den ausgedehnten Redepartien besteht der Hauptunterschied zwischen Konrads ›Heinrich von Kempten‹ und der ›Pantheon‹-Fassung darin, dass Konrad die Eskalation und Auflösung des Konflikts zwischen Kaiser und Ritter in einem narrativen Bogen über beide Teile dehnt, was Spannungen verstärkt und Probleme verschärft. Der Erzieher des Fürstenkinds hat hier einen Namen: Heinrich von Kempten. Obwohl das Märe in den Handschriften fast immer als ›keiser Otte‹ bezeichnet wird (Schröder 1959, S. XI f.), im Titel selbst also das Gewicht auch in der Konrad-Überlieferung auf dem Kaiser liegt, sind die beiden Hauptfiguren im ›Heinrich von Kempten‹ zumindest gleich wichtig (Dobozy 1988; Brall 1989; Kellner 2004; Zacke 2007). Die Perspektivierung legt sogar nahe, dass Heinrich die Hauptfigur ist. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass es mit dem Gespräch zwischen Heinrich und dem Abt von Kempten auch einen größeren Handlungsteil gibt, in dem der Kaiser nur indirekt eine Rolle spielt und nicht anwesend ist. Diesem größeren Gewicht, das auf der Figur Heinrichs liegt, entspricht die moderne Titelgebung (dazu auch Schröder 1959, S. XII).

Wie im ›Pantheon‹ wird auch im ›Heinrich von Kempten‹ der ständisch asymmetrischen Figurenkonstellation viel Bedeutung beigemessen. Im Kontext der deutschsprachigen Literatur schreibt sich Konrads Erzählung in einen losen generischen Zusammenhang von Geschichten ein, die einen

Kaiser Otto, dem oft ein besonders zorn- oder affektbetonter Führungsstil zugeschrieben wird, in größeren oder kleineren Konflikten mit niedriger gestellten, außergewöhnlichen Männern zeigen (allgemein Neudeck 2003, zum ›Heinrich von Kempten‹ S. 266–300). Der zentrale Vertreter dieses Erzählens ist der über Jahrhunderte hinweg tradierte ›Herzog Ernst‹. Es scheint, als hätte die Figur des Kaisers Otto besonders das chronikalisch-literarische Erzählen über Machtkonflikte angeregt – wobei es sich dabei nicht um historisch bezeugte Machtkonflikte handeln muss. Die Handlung folgt einem Erzählmuster, in dem ein Konflikt zwischen Kaiser und Untergebenem im Zentrum steht. Prägende Erzählelemente sind die gewaltsame Konfrontation, die Entfernung des niedriger gestellten Konfliktpartners und die spätere Versöhnung der Hauptfiguren unter spannungsreichen Umständen.

Auch im ›Heinrich von Kempten‹ werden an dieser Konstellation Fragen von Macht, Gewalt, Affekt, Konflikt und Restitution durchgespielt (Kellner 2002 und 2004; Zacke 2007; Brandt 2009, S. 96–98). Während dies grundsätzlich auch in den Otto-Anekdoten bei Gottfried von Viterbo der Fall ist, fallen die deutlich verschiedenen Akzentuierungen bei Konrad von Würzburg auf: Vor allem wird im ›Heinrich von Kempten‹ anders als in der ›Pantheon‹-Fassung die Spannung des ersten Teils nicht gleich aufgelöst. Vielmehr zieht Konrad den Spannungsbogens durch die fehlende Auflösung des Konflikts zwischen Otto und Heinrich über beide Teile hinweg.

Die Gliederung der Handlung ist im ›Heinrich von Kempten‹ durch die Personenkonstellation sowie durch klare räumliche und temporale Delineationen bestimmt. Wenn die ›Pantheon‹-Fassung die Vorlage Konrads war, dann ließe sich sagen, dass Konrad aus zwei verbundenen Anekdoten eine kohärente und weitgehend neu motivierte zweiteilige Erzählung schafft. Der ›Heinrich von Kempten‹ ist symmetrisch gebaut, mit einer Zäsur ziemlich genau in der Mitte des Textes, welche dem nicht weiter motivierten Übergang zwischen erster und zweiter Begebenheit in der ›Pan-

theon<-Fassung entspricht. Die Handlung ist dadurch zweigeteilt: Der erste Teil (V. 1–393), in sich wieder zweigeteilt (V. 1–158; 159–393), erzählt zunächst, wie ein namenloses schwäbisches Fürstenkind bei einem kaiserlichen Hoffest in Bamberg vom Truchsess des Hofes körperlich misshandelt wird, weil es ein Stück Brot vom Essenstisch nimmt, bevor die Hofgesellschaft eingetroffen ist. Das Kind ist in Heinrichs Obhut und dieser beginnt einen hitzigen Streit mit dem kaiserlichen Truchsess, der darin endet, dass Heinrich den Truchsess erschlägt. Später vom Kaiser dafür zornig zur Rede gestellt und zum Tode verurteilt, nimmt Heinrich den Kaiser in einem weiteren Akt von detailliert geschilderter körperlicher Gewalt als Geisel und kann dadurch sein eigenes Entkommen erzwingen. Der erste Teil endet damit, dass Heinrich gebannt wird, was gegenüber der versöhnlichen Fassung im ›Pantheon‹ der inhaltlich gravierendste Unterschied ist. Die Handlung dieses ersten Teils ist räumlich konzentriert (mit dem Saal als Zentrum von Herrschaftsrepräsentation als einzigem Handlungsort), zeitlich gedrängt und geschieht »Schlag auf Schlag« (Kellner 2004, S. 88). Die Figuren (nicht nur der Kaiser und Heinrich, sondern auch der Truchsess und das Kind) sind dabei deutlicher konturiert – und zwar von Anfang an. Die Art der Figurenzeichnung wird betont, wenn besonders die Beschreibung und Charakterisierung des Kindes und seiner Motivation am Anfang zur Sympathie lenkung genutzt werden. So wird etwa der kleine Diebstahl des Brotes gleichzeitig mit Details illustriert und mit allgemein kindlichem Verhalten erklärt (*in der wille stet dar zuo / daz si gerne enbîzen fruo*, V. 69f.). Auch die großen Dialoge des Textes, besonders die Streitrede zwischen Heinrich und dem Kaiser (V. 188–261) und die Diskussion zwischen Heinrich und dem Abt (V. 436–511), machen die Figuren und ihre Motivationen plastischer. Der als Gerichtsstreit angelegte öffentliche Wortwechsel zwischen Heinrich und Otto ist im ›Heinrich von Kempten‹ zudem deutlich länger als in der ›Pantheon‹-Fassung, in der sich auch wörtliche Reden, allerdings in knapperer Form, finden.

Eine Zäsur nach diesem ersten großen Handlungsteil treibt Erzählzeit und erzählte Zeit für einen Moment weit auseinander: Zehn Jahre vergehen (V. 394) zwischen dem ersten und dem auf diesen bezogenen zweiten Teil (V. 394–743). Dieser ist wiederum selbst zweigeteilt (V. 394–519; 520–743, gefolgt von einem kurzen Epilog). Er besteht zunächst aus einer Diskussion zwischen Heinrich und seinem Lehnsherrn, dem Abt von Kempten. Spätestens hier fällt im Vergleich auf, dass der ›Heinrich von Kempten‹ viel stärker als die ›Pantheon‹-Version von verhandelnden Wechselreden geprägt ist.

Auch fällt auf, dass im ›Heinrich von Kempten‹ die lehnsrechtlichen Abhängigkeitsverhältnisse komplizierter gestaltet sind als in der ›Pantheon‹-Fassung oder in vergleichbaren Erzählungen über solche Konfrontationen. Bei Konrad ist Heinrich, wie hier deutlich wird, nicht direkter Vasall des Kaisers, sondern der eines Reichsstifts, Kemptens (V. 389), was die Handlung des zweiten Teils motiviert: So kann es plausibel erscheinen, dass Heinrich sich im zweiten Teil der Handlung in die Nähe des Kaisers begibt, obwohl ihm dies (anders als in der ›Pantheon‹-Fassung) ausdrücklich untersagt wurde. Der Abt wird wie viele deutsche Fürsten vom Kaiser zur militärischen Hilfe in einem Italienfeldzug verpflichtet und bittet Heinrich um Unterstützung, woraus sich für diesen das Dilemma ergibt, dass er dem Abt in der Nähe des Kaisers dienen soll, wo er aber aufgrund des Bannes nicht sein darf. Der zweite Abschnitt des zweiten Teils hat die Heerfahrt und die Belagerung der italienischen Stadt zum Inhalt, im Verlaufe derer Heinrich nackt aus dem Bade springend den Kaiser nur mit Schwert und Schild gerüstet vor einem Hinterhalt rettet. Danach kommt es zu einer Unterhaltung zwischen Otto und Heinrich, die dieses Mal mit der Versöhnung der beiden endet. Die Gestaltungsparallelen zwischen dem ersten und dem zweiten Teil sind deutlich: In beiden Teilen folgen auf Szenen, die von Impulsivität und Körpereinsatz geprägt sind (Heinrichs Angriff des Kaisers im ersten Teil bzw. die Rettung des Kaisers durch Heinrich im zweiten Teil), öffentliche dialogbestimmte Szenen (die

Ermittlung der Schuld Heinrichs im ersten Teil bzw. die Ermittlung von Heinrichs Identität als Retter des Kaisers im zweiten Teil).

Welche Erkenntnisse gewinnt man über Konrad als Erzähler, wenn man den ›Heinrich von Kempten‹ mit der ›Pantheon‹-Fassung vergleicht? Zunächst tritt die klare Strukturierungsarbeit in Konrads Erzählen deutlicher hervor: Erzählen im ›Heinrich von Kempten‹ ist Responsionskunst. Bereits Walter Röll hat die Strukturierung und innere Tektonik als »Klarheit im Erzählen« (Röll 1983, S. 256) bezeichnet. Ich möchte diese Klarheit über Rölls Diktum hinausgehend als eine Klarheit des respondierenden Erzählens beschreiben: Der Text erscheint als ein Gewebe von inneren Responsionen, die nicht einfach nur intern-strukturierende Echos sind; vielmehr bilden sie Korrelationen an entscheidenden Punkten der Geschichte aus. So ist in diesem Text kaum etwas überflüssig. Korrelationen beherrschen die Erzählung. Dies wird von Anfang an deutlich, wenn zum Beispiel Ottos habituelle Formulierung *sam mir mîn bart* (V. 16), die Schwurformel des Kaisers, in der Handlung in die körperliche Herausforderung Heinrichs modelliert wird, der den Kaiser mit physischer Gewalt an eben diesem Bart über den Tisch zieht, ihn würgt und mit dem Messer bedroht und den Bart beschädigt (V. 262–285). Damit fordert Heinrich die kaiserliche Ehre und den imperialen Status anhand des Körpermerkmals heraus, das der Kaiser selbst zum sichtbaren Element seiner Schwurehre erklärt (V. 6f.) und zu dem er ein affektives Verhältnis entwickelt hat (*wand er in zôch vil zarte*, V. 4). Diese beiden wichtigen, erläuternd-präzisierenden Informationen, die den ›Heinrich von Kempten‹ einleiten, sind im ›Pantheon‹ nicht vorhanden.

Die Gliederung des ›Heinrich von Kempten‹ in zwei und zwei Teile fördert sowohl binäre korrelative Strukturierungen als auch korrelative Ketten. So steht etwa die initiale Störung der höfischen Ordnung, des Truchsessens Schlag mit einem Stab auf den Kopf (*scheitel*) des Kindes, so dass dessen Stirn blutet (*daz im diu scheidel und daz hâr / von rôtem bluote wurden naz*, V. 88f.), in direkter Verbindung mit Heinrichs brutalem

Schlag mit einem Stab auf den Kopf (*scheitel*) des Truchsesses (V. 146). Der Schlag kostet diesen das Leben, und der Boden des österlichen FestsaaIs ist mit rotem Blut bedeckt (*der sal wart sînes bluotes rôI*, V. 156). Solche Anschaulichkeit verbindet sich im ›Heinrich von Kempten‹ nicht nur hier mit einer intrikaten Erzählführung, in der Parallelen und Gegensätze dominieren. Vielmehr ließe sich diese Verbindung an vielen Einzelheiten der Geschichte zeigen. Ich führe das kurz an der Farbsymbolik der gerade angesprochenen Anfangspartie durch. Hier wird zunächst der rote Bart Ottos mit dessen Zorn in Verbindung gebracht (V. 4–13). Auch die nächste eingeführte Figur, das schwäbische Fürstenkind, dessen Erzieher Heinrich ist, erhält eine auf ein Körperteil bezogene, prägende Farbe. Der *knabe reine* (V. 60) hat bei aller Handschriftenvarianz in allen Überlieferungszeugen *blanke* oder *weisse* Hände (*die blanken hende sîn*, V. 63; s. Schröders Apparat zu dieser Stelle, kontrolliert anhand der Abbildungen bei Schnyder 1989). Allerdings werden die weißen Hände des Kindes bereits in dem Moment gezeigt, wo sie schon auf den festlich gedeckten Tischen liegen, um einen Augenblick später, in Verletzung der höfischen Regeln, vor Beginn des Mahls ein kleines Stückchen Brot abzubrechen (V. 65). Die weißen Hände wiederum bilden einen Gegensatz zum blutig-roten Scheitel und Haar des Kindes nach der Misshandlung durch den Truchsess (V. 88f.). Die Kette von Responsionen wird dann weiter fortgeführt: Das durch den Schlag des Truchsess zu Fall gebrachte Kind (V. 90) steht in direkter Restitutionsparallele zum Truchsess, der von Heinrichs mächtigem Schlag tot auf den Boden fällt (V. 154f.) und dessen Blut sich über den ganzen Saal ergießt und so den österlichen Frieden auch raumsymbolisch und in öffentlich-höfischer Sichtbarkeit verletzt. Rote Farbe und Blut dominieren also diesen ersten Teil, und über die Responsionskette werden der rote Bart und die mit ihm verbundene Charaktereigenschaft des Zornig-Unkontrollierten mit Gewalt und Blut, letztlich mit dem österlichen Blutvergießen im kaiserlichen Saal in einen Reihenkonnex gebracht.

Doch das wichtigste Beispiel einer solchen Responstechnik im ›Heinrich von Kempten‹ sind die vielfältigen Verbindungen der auch bei Gottfried von Viterbo zentralen, bei Konrad aber erzählerisch ausgebauten Szenen, welche die beiden Hauptfiguren in direkter Interaktion zeigen: die bestimmenden Gewaltszenen, in denen Heinrich selbst im Mittelpunkt steht. So steht die drastische (und drastisch geschilderte) Gewalt, mit der Heinrich sein eigenes Leben rettet, indem er den Kaiser am Bart über die festlich gedeckten Tische zieht, den kaiserlichen Körper (und damit das *rîche* selbst) bedroht und den kaiserlichen Bart als Symbol von Ottos Autorität beschädigt (Brall 1989; Kellner 2004; Riva 2018), in direkter kontrastiver Korrelation zur ›nackten‹ Gewalt (Kellner 2002), mit der Heinrich im zweiten Teil mit bloßem Körper *für* den Kaiser kämpft. Bei Konrad besteht anders als im ›Pantheon‹ die Verbindung darin, dass Heinrich sich selbst beim Kaiser restituiert, indem er aufgrund derselben physischen Impulsivität, mit der er den Kaiser bedrohte, ihm nun das Leben rettet. Impulsivität (*zorn* im Negativen wie im Positiven; dazu Grubmüller 2003 und Miller 2016) ist die verbindende Charaktereigenschaft, die hier positiv gewertet wird. Dies ist sowohl bei Konrad als auch bei Gottfried von Viterbo so, wobei Konrad die Verbindungen verstärkt, indem er das rüstungslose Kämpfen Heinrichs zum zentralen Restitutionsakt und damit zu einer Handlungswende macht, während es im ›Pantheon‹ lediglich zur Bestätigung der bereits im ersten Teil erfolgten Begnadigung des Ritters dient. Im ›Pantheon‹ steht damit der nackt kämpfende Ritter in derselben Logik, in der Otto den Übergriff des Ritters als gottgeleitete Handlung interpretiert. Der nackte Retter erscheint somit als späte göttliche Bestätigung nicht nur richtigen kaiserlichen Handelns, sondern auch richtiger kaiserlicher Interpretation eines Geschehens am heiligen Ostertag. Bei Konrad dagegen ist diese außerordentliche, durch die Nacktheit des Ritters intensivierend betonte Rettungstat nicht nachträgliche Bestätigung, sondern notwendige Restitution und damit Auflösung der zentralen Spannung der Handlung. Konrad zieht also im Vergleich mit dem ›Pantheon‹ die Spannungen aus.

Da zudem im ›Heinrich von Kempten‹ bereits die gewalttätige Aktion Heinrichs gegen den Kaiser im ersten Teil nicht als gottgegeben interpretiert wurde oder interpretiert werden konnte, erscheint Gewalt bei Konrad auch als deutlich ambivalenter als in der ›Pantheon‹-Version. Damit ließe sich im Vergleich der Fassungen der allgemeinere Befund von Kellner bestätigen, die beobachtet hat, wie die Erzählung die »Ambivalenz adeliger Gewalt, der Gewaltautonomie adeliger Körper sowie die Verstrickung von adeliger Gewalt in das Regelsystem höfischer Interaktion zum Ausdruck« bringt (Kellner 2004, S. 83; ähnlich auch Kellner 2002; zusammenfassend Brandt 2009, S. 96). Damit problematisiert der ›Heinrich von Kempten‹ auch deutlicher als die ›Pantheon‹-Fassung männliche Genderrollen: Befragt wird das Verhalten adeliger Männer in feudalen, gewaltbetonten Interaktionssituationen (Kellner 2002; vgl. zu Männlichkeitskonzepten im ›Heinrich von Kempten‹ auch Heitzmann 2002).

Die sorgfältigen und zentralen korrelativen Verknüpfungen des ersten und zweiten Teils des ›Heinrich von Kempten‹ machen ein weiteres Charakteristikum dieses Erzählens deutlich. Es geht bei den Responsionen nicht nur um lektüreleitende oder -bereichernde Korrelationsstiftungen, sondern auch um die besondere Betonung von intensivierenden Szenen und Einzelheiten, letztlich um das Herausheben von prägnanten Einzelszenen, die mit drastischer Körperlichkeit, Gewalt oder Nacktheit einhergehen. Diese Szenen sind zwar eng auf die Gesamtstruktur und die Hauptfiguren bezogen, gewinnen aber auch aus ihrer situativen Konzentration, anekdotischen Memorabilität und szenischen Anschaulichkeit ihre bündelnde Kraft. Anders gesagt: Dass ein Kaiser von einem Ritter am Bart über den Tisch und das Essen gezogen wird und dass ein Ritter nackt aus der Wanne springt und für ebenjenen Kaiser kämpft, waren, egal welche lateinische Quelle Konrad benutzt haben mag, die bereitliegenden besonderen und erinnerungsintensiven Szenen, doch sie werden im ›Heinrich von Kempten‹ in eine korrelative Tektonik eingebaut. Beide – korrelative Tektonik sowie szenische Anschaulichkeit und Intensität – verstärken sich

gegenseitig. Die auf diese erzähltechnische Weise erreichte Kombination von sorgfältiger erzählerischer Strukturierung und punktueller anekdotischer Memorabilität macht die spezifische Form der erzählerischen Meisterschaft Konrads aus, wie sie sich im ›Heinrich von Kempten‹ zeigt: Konrads Erzählen ist hier sowohl von Korrelationen und textüberspannender Tektonik als auch von punktuell ereignis- und aktionsreichen szenischen Details geprägt.

Mir scheint dieser Punkt im Zusammenhang der aktuellen Diskussion um Konrads Erzählen besonders wichtig, da die Aufmerksamkeit der Konrad-Forschung sich derzeit besonders auf Konrads erzählerische Ästhetik des Glänzens und Blümens, der Akkumulation und des Metaphernreichtums konzentriert (Müller 2006; Müller 2018; →Beitrag Bozkaya). Dass Konrads Ästhetik Komplexitäten zwischen rhetorischem Glanz und durchsichtiger Klarheit aufweisen kann, zeigen besonders seine Legendendichtungen (→Beitrag Tschachtli). Im ›Heinrich von Kempten‹ begegnet eine weitere poetisch-narrative Variante, in der rhetorischer Glanz und metaphernreiches Blumen zurückgenommen ist, und eine andere Poetik zu greifen scheint. Dieser Befund unterstreicht die Vielseitigkeit des Erzählens Konrads, das selbst im chronikalischen Gestus nicht einfach nur chronikalisch-schlichtes Erzählen ist. Vielmehr verbindet es die chronikalische Zuspitzung aufs Anekdotische mit den korrelativen Mitteln einer genuinen narrativen Literarizität.

Dieses Erzählen führt auch dazu, dass Urteile suspendiert und didaktische Eindeutigkeiten vermieden werden (Kellner 2002, S. 103). Der ›Heinrich von Kempten‹ bietet keine Lehre über das gute Verhalten eines Kaisers oder eines Ritters. Vielmehr erzeugt die Verbindung von narrativer Korrelation und Chronikalisch-Anekdotischem eine epische Spekulation über Ethiken der Macht und der feudalen Interaktion (so im Kern bereits Fischer/Völker 1975; siehe auch Henning 2019, S. 69–82). Konrads respondierendes Erzählen bringt so zentrale ›kulturelle‹ Themen, die um ›politische‹ Gestaltung und Machtinteraktion kreisen, in einen offenen

Diskussionszusammenhang: Wie verhält sich ein Kaiser gegenüber einem Untergebenen? Wie verhält sich ein Untergebener bei Hofe? Und was ›zählt‹ am Ende, wenn Kriegerordnungen und die den Kaiser umgebenden Männer des Hofes versagen und der auf das Mann-mit-Schwert-Sein reduzierte Ritter mit der richtigen ›inneren‹ Einstellung den Kaiser retten muss? Der ›Heinrich von Kempten‹ wirft diese Fragen auf, ohne abschließende Antworten zu geben. Konrad als Erzähler treibt seine Version dieser Geschichte auf eine solche Offenheit der Deutungsmöglichkeiten zu; darin liegen der besondere Reiz und die Leistung dieses Erzählens.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Gottfried von Viterbo: Pantheon, in: Gottfried von Viterbo: Opera, hrsg. von Georg Waitz, Hannover 1872 (MGH, Scriptorum 22), S. 107–307.
- Konrad von Würzburg: Heinrich von Kempten, in: Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Bd. I: Der Welt Lohn – Das Herzmaere – Heinrich von Kempten, hrsg. von Edward Schröder. 3. Aufl., Berlin 1959, S. 41–68.

Sekundärliteratur

- Brall, Helmut: Geraufter Bart und nackter Retter. Verletzung und Heilung des Autoritätsprinzips in Konrads von Würzburg ›Heinrich von Kempten‹, in: Matzel, Klaus/Roloff, Hans-Gert (Hrsg.): Festschrift für Herbert Kolb zu seinem 65. Geburtstag, Bern [u.a.] 1989, S. 31–52.
- Brandt, Rüdiger: Konrad von Würzburg: Kleinere epische Werke. 2., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Berlin 2009.
- Dobozy, Maria: Der Alte und der Neue Bund in Konrads von Würzburg ›Heinrich von Kempten‹, in: ZfdPh 107 (1988), S. 386–400.
- Fischer, Hubertus/Völker, Paul-Gerhard: Konrad von Würzburg, ›Heinrich von Kempten‹. Individuum und feudale Anarchie, in: Richter, Dieter (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften. Band 5: Literatur im Feudalismus, Stuttgart 1975, S. 83–130.
- Grubmüller, Klaus: Historische Semantik und Diskursgeschichte: *zorn*, *nit* und *haz*, in: Jaeger, Stephen/Kasten, Ingrid: Codierungen von Emotionen im Mittelalter / Emotions and Sensibilities in the Middle Ages, Berlin 2003, S. 47–69.

- Henning, Marten: *lîhen, geben, dienen?* Die mittelhochdeutsche Epik und die Kritik am Lehnswesen. Drei Fallstudien, M.A. Thesis, University of Toronto 2019.
- Heitzmann, Daniela: Blick, Affekt, Handlung. Die männlichen Blicke im ›Heinrich von Kempten‹ Konrads von Würzburg, in: Fritsch-Rößler, Waltraud (Hrsg.): Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer, St. Ingbert 2002, S. 95–110.
- Kellner, Beate: Der Ritter und die nackte Gewalt. Rollenentwürfe in Konrads von Würzburg ›Heinrich von Kempten‹, in: Meyer, Matthias/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, Tübingen 2002, S. 361–384.
- Kellner, Beate: Zur Kodierung von Gewalt in der mittelalterlichen Literatur am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Heinrich von Kempten‹, in: Braungart, Wolfgang [u. a.] (Hrsg.): Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie, Bielefeld 2004, S. 75–103.
- Langosch, Karl: Art. Gottfried von Viterbo, in: *VL*, Bd. 3 (1981), Sp. 173–182.
- Miller, Christopher Liebtag: *die sah man weinen*. The Representation of Emotion and Dispute in Middle High German Epic, PhD Thesis, University of Toronto 2016.
- Miller, Christopher Liebtag: Heinrich von Kempten, in: Stock, Markus (Hrsg.), Konrad von Würzburg. Ein Handbuch, Berlin/Boston, in Vorbereitung.
- Müller, Jan-Dirk: *schin* und Verwandtes. Zum Problem der ›Ästhetisierung‹ in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ (mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik), in: Dicke, Gerd/Eikermann, Manfred/Hasebrink, Burkhard (Hrsg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin/New York 2006, S. 287–307.
- Müller, Jan-Dirk: Überwindern – überwildern. Zur Ästhetik Konrads von Würzburg, in: PBB 140, 2 (2018), S. 172–193.
- Neudeck, Otto: Erzählen von Kaiser Otto. Zur Fiktionalisierung von Geschichte in mittelhochdeutscher Literatur, Köln [u.a.] 2003.
- Peters, Ursula: Literatur in der Stadt. Studien zu den sozialen Voraussetzungen und kulturellen Organisationsformen städtischer Literatur im 13. und 14. Jahrhundert, Tübingen 1983 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 7).
- Riva, Gustavo Fernández: Critic of Courtliness in Konrad von Würzburg's ›Heinrich von Kempten‹, in: Viator 49,1 (2018), S. 187–198.
- Röll, Walter: Zum ›Heinrich von Kempten‹ von Konrad von Würzburg, in: ZfdA 112 (1983), S. 252–257.
- Schnyder, Andre (Hrsg.), Konrad von Würzburg, Kaiser Otto und Heinrich von Kempten: Abbildung der gesamten Überlieferung und Materialien zur Stoffgeschichte, Göppingen 1989 (Litterae 109).

Schröder, Edward: Einleitung [1924], in: Schröder, Edward (Hrsg.): Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg. Bd. I: Der Welt Lohn – Das Herzmaere – Heinrich von Kempten, 3. Aufl., Berlin 1959, S. V–XVII.

Turner-Wallbank, Rosemary E: Tradition und Innovation in Konrads von Würzburg ›Heinrich von Kempten‹, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 263–71.

Zacke, Birgit: Die Gelegenheit beim Schopfe packen. Über Ursachen und Lösungen von Konflikten in Konrads von Würzburg ›Heinrich von Kempten‹, in: Heimann, Heinz-Dieter (Hrsg.): Weltbilder des mittelalterlichen Menschen, Berlin 2007, S. 191–208.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Markus Stock
University College
University of Toronto
15 King's College Circle
Toronto, ON M5S 3H7
KANADA
E-Mail: markus.stock@utoronto.ca

Andreas Kraß

Gattung und Geschlecht

Intertextualität im Prolog des ›Engelhard‹ Konrads von Würzburg

Abstract. Der Beitrag behandelt eine besondere Spielart der Intertextualität, die man als ›transgenerisch‹ bezeichnen kann. Der Prolog des ›Engelhard‹ gewinnt sein formales und thematisches Profil aus der Überblendung verschiedener Gattungen, nämlich des höfischen Romans, des Minnesangs und der Sangspruchdichtung. Auf diese Weise beleuchtet er die komplexen Geschlechterverhältnisse, die sich aus der Verschränkung einer homosozialen mit einer heterosozialen Figurenkonstellation ergeben.

Wenn Konrad von Würzburg im ›Engelhard‹ die Geschichte einer Männerfreundschaft erzählt, spielt er mit intertextuellen Bezügen. Hinlänglich bekannt ist die Tatsache, dass er den Stoff der Legende von Amicus und Amelius aufgreift und mit Motiven aus dem ›Tristan‹ Gottfrieds von Straßburg überblendet. Die Freundschaftslegende liefert den homosozialen Handlungsstrang (Engelhard/Dietrich), der Liebesroman den heterosozialen Handlungsstrang (Engelhard/Engeltrud). Konrad markiert diese Vorgehensweise, wenn er bei der Beschreibung Engeltruds explizit auf Isolde Bezug nimmt; und auch die Begegnung Engelhards und Engeltruds im Baumgarten ist eine deutliche Referenz auf die entsprechenden Episoden in Gottfrieds ›Tristan‹. In meinem Beitrag soll es um eine besondere Spielart der Intertextualität gehen, die man als ›transgenerisch‹ bezeichnen

kann. Der Prolog des ›Engelhard‹, so möchte ich zeigen, gewinnt sein formales und thematisches Profil aus der Überblendung verschiedener Gattungen, nämlich des höfischen Romans, des Minnesangs und der Sangspruchdichtung. Auf diese Weise beleuchtet er die komplexen Geschlechterverhältnisse, die sich aus der Verschränkung einer homosozialen mit einer heterosozialen Figurenkonstellation ergeben. Meine Argumentation erfolgt in drei Schritten. Sie fokussiert zunächst den Prolog des Tristanromans, dann die Liebeslyrik und schließlich die Sangspruchdichtung. Dabei wird jeweils zwischen formalen und thematischen Aspekten unterschieden, die freilich der Sache nach eng zusammengehören.

1. Anspielungen auf den ›Tristan‹-Prolog

In der Gestaltung des Prologs folgt Konrad dem Vorbild Gottfrieds von Straßburg. Der ›Tristan‹ beginnt mit einem Prolog, der aus einem strophischen und einem paargereimten Teil besteht. Der strophische Teil umfasst elf Abschnitte, die jeweils vier vierhebige Verse mit gleichem Reim umfassen. So lautet die erste Strophe (V. 1–4):

Gedæhte mans ze guote niht,
von dem der werlde guot geschiht,
so wærez allez alse niht,
swaz guotes in der werlde geschiht.

Die elf Strophen sind bekanntlich durch ein Akrostichon verklammert, das sich auf drei männliche Personen bezieht. Im Zentrum steht der Name eines gewissen *Dieterich*, den man meist für den Auftraggeber des Romans hält. Diesem Namen geht der Buchstabe G voraus und folgt der Buchstabe T nach (GDIETERICHT). Das G verweist auf den Dichter (*Gotefrit*), das T auf den Namen der männlichen Hauptfigur (Tristan). Während der Name des Auftraggebers auf den Prolog beschränkt bleibt, setzen sich die Namen des Dichters und der Hauptfigur im Roman fort, aber in verschiedener

Weise. Der Name Tristans korrespondiert mit dem Namen Isoldes, gemeinsam erzeugen sie ein chiasmatisches Akrostichon nach dem Prinzip TIIT RSSR IOOI SLLS etc. Der Name des Dichters umklammert beide Akrosticha: sowohl den Namen des Auftraggebers als auch das Namensspiel des Liebespaars, in deren Chiasmen sich der Dichtername einfügt: G DIETERICH TIIT Q RSSR T IOOI E SLLS etc. Auf diese Weise entsteht eine komplexe Hierarchie. Der Name des Auftraggebers beschränkt sich, wie gesagt, auf den Prolog; das Namensspiel der Hauptfiguren bleibt – von dem als Gelenk zwischen Prolog und Hauptteil fungierenden T (wie Tristan) abgesehen – auf den Hauptteil begrenzt; der Name des Dichters verklammert hingegen den gesamten Roman, also sowohl den Prolog wie auch den Hauptteil. Der Prolog evokiert somit eine Art Triumvirat, das verschiedene Instanzen umfasst: den Auftraggeber, der auf der textexternen Ebene angesiedelt ist (er ermöglicht das Werk, schreibt es aber nicht und kommt auch nicht in der Handlung vor); die männliche Hauptfigur, die auf der textinternen Ebene angesiedelt ist (als fiktive Figur existiert Tristan nur in der erzählten Geschichte); und den Dichter, der in seiner Doppelrolle als textexterner Autor und textinterner Erzähler beiden Ebenen angehört. Ferner ist festzuhalten, dass der Prolog, da er nur männliche Instanzen verschränkt, eine homo-soziale Konstellation entwirft, während im Hauptteil die heterosoziale Konstellation (Tristan/Isolde) dominiert. Da das heterosoziale Paar im Zeichen der passionierten Liebe steht, darf man annehmen, dass auch die Beziehung zwischen Dichter und Auftraggeber das ökonomische Verhältnis übersteigt und – zumindest in der ästhetischen Geste – persönliche Nähe impliziert (und somit auch die anfängliche Freundschaft zwischen Marke und Tristan spiegelt). Diese Annahme wird gestützt durch die formale Beobachtung, dass beide Paare – Tristan und Isolde, Gottfried und Dietrich – jeweils gemeinsame Buchstabenpaare aufweisen: IS im Falle des textinternen Paares (TRISTAN & ISOLDEN), TE und RI im Falle des textexternen Paares (GOTEFTRIT & DIETERICH). Die gemeinsamen Buchstaben des

Autors und seines Auftraggebers sind wiederum in den Buchstaben des Liebespaars enthalten (*TRISTAN & ISOLDEN*).

Ich gehe davon aus, dass Konrad die komplexe Verschränkung homo- und heterosozialer Konstellationen im ›Tristan‹-Prolog erkannt und zum Anlass eines eigenständigen Spiels mit den Geschlechterverhältnissen genommen hat. Zunächst fällt auf, dass auch im ›Engelhard‹ Namensspiele gespielt werden. Wie im ›Tristan‹ ist das heterosoziale Paar durch gemeinsame Laute verknüpft, in diesem Fall aber nicht nur durch ein Buchstabenpaar, sondern durch ein bedeutungstragendes Wort: *Engelhart & Engeltrut*. Das Vorbild hierfür bietet die Legende, die Konrad in seinem Roman verarbeitet hat. Denn auch die Namen *Amicus* und *Amelius* beginnen mit einem sinnträchtigen Gleichklang, der gewiss auf das lateinische Wort *amor* (Liebe) verweist. Die Namen des Freundespaars haben zwar (in der mittelhochdeutschen Schreibweise) fünf gemeinsame Buchstaben (E, E, H, R, T), aber keine gemeinsamen Buchstabenfolgen: *ENGELHART & DIETERICH*. Bezeichnend ist aber, dass Konrad für den Freund der Titelfigur denselben Namen wählt, den im ›Tristan‹ der vermutliche Auftraggeber trägt.

Bei solchen linguistischen Spielen handelt es sich um geheime Botschaften, die sich weitgehend akustischer Wahrnehmbarkeit entziehen und durch schriftliche Markierungen sichtbar gemacht werden. Offenkundiger ist die Parallele in der kompositorischen Anlage der Prologe. Wie Gottfried beginnt Konrad den Prolog mit einer Serie von elf Strophen, an die sich eine Schwellenpartie anfügt, die – wie die eigentliche Erzählung – aus Reimpaarversen besteht. Im Falle des ›Engelhard‹ umfassen die elf Strophen 88 Verse; auf sie folgen weitere 128 paargereimte Verse (V. 89–216), die mit dem Titulus, also der Selbstvorstellung des Autors samt Quellenhinweis, enden (V. 208–216). Über den Epilog lässt sich im Falle des ›Tristan‹ keine Aussage machen, da der Roman unvollendet blieb; aber für den ›Engelhard‹ lässt sich festhalten, dass er in Reimpaaren verfasst ist und wiederum zwei Teile umfasst, die beide an den Prolog anschließen, nämlich einen

moraldidaktischen (V. 6456–6504) und einen selbstreferenziellen (V. 6492–6504).

Diese formalen Beobachtungen haben inhaltliche Implikationen. Grundsätzlich lässt sich festhalten, dass Konrad mit seinem ›Engelhard‹ ein Gegenstück zum ›Tristan‹ schreibt. Er antwortet auf die passionierte Liebesgeschichte mit einer passionierten Freundschaftsgeschichte, die sich ihrerseits an die Legende von Amicus und Amelius anlehnt. Hinsichtlich der Prologe besteht eine inhaltliche Entsprechung im moraldidaktischen Diskurs, der jeweils geführt wird. In der strophischen Partie des Prologs spricht Gottfried über Wesen und Wert der Güte (*guot*), Konrad über Wesen und Wert der Treue (*triuwe*). Sie tun dies jeweils, ohne schon auf die Figuren ihrer Romane einzugehen, an deren Exempel die betreffenden Tugenden verhandelt werden. Beide Themen verhalten sich komplementär zueinander: Auch im ›Tristan‹ geht es um Fragen der Treue, auch im ›Engelhard‹ geht es um Fragen des Guten.

2. Anspielungen auf den Minnesang

Wenn Konrad im ›Engelhard‹-Prolog auf den ›Tristan‹-Prolog Bezug nimmt, verbleibt er innerhalb derselben Gattung, nämlich des höfischen Romans. Die Verschränkung des Stoffs, den die Freundschaftslegende von Amicus und Amelius bereitstellt, mit der passionierten Liebesgeschichte von Tristan und Isolde (die ihrerseits zahlreiche legendarische Motive enthält), ermöglicht die Erweiterung der homosozialen Figurenkonstellation um eine heterosoziale Komponente oder, einfacher gesagt, die Erweiterung der Geschichte einer Freundschaft zwischen Männern um die Geschichte einer Liebe zwischen Mann und Frau. Diese Verschränkung der Themen Freundschaft und Liebe markiert Konrad auch in der Weise, dass er in den Prologstrophen formal und inhaltlich auf die Gattung des Minnesangs anspielt. In diesem Fall handelt es sich also um eine transgenerische Form der Intertextualität. In formaler Hinsicht fällt auf, dass sich der Strophentyp,

den Konrad für den Prolog wählt, zwanglos als Kanzonenstrophe beschreiben lässt, die für den hohen Minnesang charakteristisch ist. Während Gottfried die Form der Prologstrophen aus den vierhebigen Reimpaarversen ableitet, indem er je zwei Verspaare durch gemeinsamen Reimklang zu einer Strophe vereint, wählt Konrad eine Strophenform, die sich zwar auch auf den Typus vierhebiger Reimpaarverse zurückführen lässt, aber deutlich komplexer strukturiert ist. Im Folgenden vergleiche ich exemplarisch die erste Prologstrophe in drei Fassungen: im Layout des frühneuzeitlichen Drucks, der den ›Engelhard‹ unikal überliefert, die rekonstruierte mittelhochdeutsche Fassung, wie sie in der Edition der Altdeutschen Textbibliothek vorliegt, und in der Gestalt einer Kanzonenstrophe, deren Einrichtung sich an ›Minnesangs Frühling‹ orientiert. Der frühneuhochdeutsche Text (Frankfurt 1573) markiert die Verse durch Initialen und Versstriche, die Verse sind nicht voneinander abgesetzt. Die Binnenreime in den ersten vier Versen sind nicht erkannt und nicht markiert:

EIn mære were gut gelesen / Dz treuwe neuwe mochte wesen / Die liechten
Kleider leider blindt / Durch falschen Orden worden sind / Auß wunniglicher
wette / Die sie vor zeiten hette / Gezogen ist die stette / Durch falscher Leute
rede /

Die rekonstruierte mittelhochdeutsche Fassung, wie sie in der modernen Edition von Ingo Reiffenstein dargeboten wird, setzt die Verse ab und macht die Binnenreime kenntlich. Nur die erste Strophe ist mit einer Initialen versehen, die aber nicht den Beginn der Strophe, sondern des gesamten Textes markieren soll. Die folgenden Strophen werden nicht mit Initialen eingeleitet, sondern nur durch eine Leerzeile abgesetzt. Der Herausgeber macht somit die Ableitung der Strophe aus dem Prinzip der Reimpaarverse kenntlich (V. 1–8):

Ein mære wære guot gelesen,
daz Triuwe niuwe möhte wesen.
ir liechten kleider leider blint

durch valschen orden worden sint.
ûz wünnelicher wæte,
die si vor zîten hæte,
gezogen ist diu stæte
durch valscher liute ræte.

Passt man das Layout an die Gepflogenheiten der letzten Auflage von ›Minnesangs Frühling‹ an, so ergibt sich das Bild einer Kanzonenstrophe:

Ein mære wære guot gelesen,
daz triuwe niuwe möhte wesen.
ir liechten kleider leider blint
durch valschen orden worden sint.
Ûz wünnelicher wæte,
die si vor zîten hæte,
gezogen ist diu stæte
durch valscher liute ræte.

Aufgesang (V. 1–4) und Abgesang (V. 5–8) sind durch Großbuchstaben markiert. Die beiden Stollen des Aufgesangs umfassen je zwei paargereimte Verse. Der Abgesang umfasst vier identisch gereimte Verse, die, im Unterschied zum Aufgesang, nicht als vierhebige Verse mit betontem Versausgang (›männlicher Kadenz‹), sondern als dreihebige Verse mit unbetontem Versausgang (›weibliche Kadenz‹) lesbar sind. Damit sind die Bedingungen einer Kanzonenstrophe erfüllt (4a 4a / 4b 4b // 3-c 3-c 3-c 3c). Überdies fällt zweierlei auf. Der Aufgesang weist Binnenreime auf, die im ersten Stollen die erste und zweite Hebung, im zweiten Stollen hingegen die zweite und dritte Hebung betreffen; der Abgesang entspricht dem von Gottfried genutzten Strophentyp, nur das nicht vier-, sondern dreihebige Verse vorliegen.

Sucht man in den Prologstrophen auch nach inhaltlichen Anspielungen auf den Minnesang, so wird man wiederum fündig. Konrad entwirft eine Konstellation aus Ritter und Dame, die an die Geschlechterordnung des Minnesangs denken lässt. Die Position der Minnedame wird mit einer Per-

sonifikation der *triuwe* besetzt. Der in der ersten Person auftretende Sprecher spricht in der dritten Person von der *frou Triuwe*, wie er sie im weiteren Verlauf des Prologs nennt (V. 129). Er schreibt ihr Eigenschaften zu, die auch einer Minnedame anstehen. Was von einer Minnedame erhofft wird, gewährt Frau Treue, wenn sie den Liebenden ihren freundlichen Gruß entbietet: *wan si mit süezen grüezen gît / der minne diebe liebe zît* (V. 51–52: »weil sie mit süßen Grüßen den Liebenden eine schöne Zeit schenkt«). Das Thema der Geschlechterdifferenz tritt in der fünften Strophe in den Vordergrund, die die nobilitierende Wirkung der Treue für Mann und Frau hervorhebt: *ir ræte stæte machent wîp, / ir lêre sêre mannes lîp* (V. 33–34: »Ihr Rat macht die Frauen, ihre Lehre die Männer beständig«). Doch wird zugleich auf übergeordneter Ebene eine Beziehung zwischen der personifizierten Treue des Prologs und der weiblichen Hauptfigur der Erzählung hergestellt. Beide werden als höfische Damen beschrieben. Engeltrud erhält eine Beschreibung, die Körper und Kleidung umfasst und auf erotische Wirkung hin angelegt ist (vgl. V. 2955–3109). Auch die Schönheit der Frau Treue wird auf Körper und Kleidung bezogen. Während Engeltruds physische Schönheit im Detail ausgemalt wird, beschränkt sich die Beschreibung der Frau Treue auf ihre roten Wangen (V. 13: *ir ræselehten wangen*), wie ja auch im Minnesang selten mehr als die roten Lippen der Dame beschworen werden. Entsprechendes gilt für die Kleidung, die im Falle Engeltruds ausführlich, im Falle der Frau Treue summarisch beschrieben wird (V. 3: *liehten kleider*, V. 5: *wünneclicher wæte*) (vgl. den Beitrag zum »Herzmaere« in diesem Heft, auch dort stattet Konrad die *triuwe* mit vestimentären Motiven aus). Die Personifikation der Treue erscheint also einerseits als Antwort auf die Minnedame des Minnesangs, andererseits als Vorausdeutung auf die weibliche Hauptfigur der Erzählung, die dem männlichen Protagonisten zunächst als Minnedame und dann als Ehefrau zugeordnet wird. Trotz all dieser Anspielungen auf die Minne ist doch nicht zu vergessen, dass die als Dame personifizierte Treue in erster Linie auf die Freundschaft zwischen zwei Männern bezogen wird. Der Prolog weckt die Erwartung

tung einer heterosozialen Liebesgeschichte, die in der Erzählung zunächst der homosozialen Freundschaftsgeschichte nachgeordnet wird.

3. Anspielungen auf die Sangspruchdichtung

Die Prologstrophen des ›Engelhard‹ lassen sich nicht nur auf den Minnesang, sondern auch auf die Sangspruchdichtung beziehen. In formaler Hinsicht ist festzuhalten, dass sich letztere vielfach durch die Verwendung von Langzeilen auszeichnet. Ein Beispiel aus der frühen Sangspruchdichtung, nämlich eine auch in inhaltlicher Hinsicht relevante Strophe aus dem Spervogel-Korpus (MF 24,1), kann diesen Sachverhalt illustrieren:

Treit ein rein wîp niht guoter kleider an,
sô kleidet doch ir tugent, als ich mich kan entstân,
daz sî vil wol geblüemet gât,
alsam der liechte sunne hât
an einem tage sînen schîn lûter unde reine.
swie vil ein valsche kleider treit, doch sint ir êre kleine.

Die Strophe besteht aus drei Verspaaren, die jeweils paargereimt sind, aber unterschiedliche Verstypen aufweisen: zwei sechshebige Verse am Anfang, zwei vierhebige Verse in der Mitte, zwei Langzeilen am Ende. Doch auch die ersten beiden Verspaare sind formal auf die Langzeile bezogen. Die vierhebigen Verse lassen sich als Kurzverse auffassen (den An- und Abversen der Langzeile entsprechend). Die sechshebigen Verse stehen gewissermaßen auf halbem Wege zwischen vierhebigen Kurzversen und achthebigem Langvers, sie lassen sich vielfach (wie auch in dieser Strophe) ebenfalls als Langzeilen deuten, deren Kurzverse jeweils die vierte Hebung aussparen. Entsprechend lassen sich auch Konrads Prologstrophen in Langzeilenstrophen übersetzen, indem man je zwei Verse zusammenfasst. Die dreihebigen Verse der zweiten Strophenhälfte lassen sich ohne weiteres als vierhebige Verse mit klingender Kadenz deuten (wie auch die oben zitierte

Strophe in den letzten beiden Versen klingende Kadenzen aufweist). Das Strophenbild sähe dann so aus:

Ein mære wære guot gelesen, daz 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.

Entscheidend ist aber die inhaltliche Verbindung, die Konrads Prologstropfen mit der Gattung der Spruchdichtung eingehen. Ein durchgehendes Thema der Spruchdichtung ist die moraldidaktische Verwendung der Kleidermetaphorik. Die Pointe der Spervogel-Strophe besteht in der Analogie zwischen Kleiderschönheit und Tugendschönheit. So schön die Kleider, die eine Dame trägt, auch sind, sie vermögen ihr gesellschaftliches Ansehen nicht zu erhöhen, wenn nicht auch ihre Seele schön bekleidet ist. Konrad bietet eine andere Spielart der moralischen Kleiderkritik. Er zeigt auf, dass die personifizierte Treue, da sie in der Gesellschaft nichts mehr gelte, ihre Schönheit eingebüßt habe: Ihre ehemals roten Wangen sind erblasst, ihre ehemals strahlenden Gewänder stumpf geworden.

Konrad greift die moralische Kleidermetaphorik in der letzten Strophe des Prologs noch einmal auf (V. 81–88):

si wîsen prîsen ich hie sol.
mit henden swenden kan si wol
vil witzeclîche rîche wât:
si tuot den armen warmen rât.
wol ir vil süezen listen!
si ziuhet ûz der kisten
dâ mite si kan vristen
die armen ebenkristen.

Hier geht es um eine weitere höfische Tugend, nämlich die mildtätige Freigebigkeit, die der personifizierten Treue zugerechnet wird. Die Treue trägt,

wenn sie geehrt wird, nicht nur schöne Kleider, sondern sie verschenkt sie auch an die Bedürftigen.

Es lassen sich weitere Beispiele für Sangspruchdichter nennen, die sich solcher Kleidermetaphorik bedienen, insbesondere Reinmar von Zweter (Nr. 41, 210, 337, 338).

Nicht zu vergessen ist auch die Kleidermetaphorik, die Gottfried von Straßburg im Rahmen des Literaturexkurses entfaltet, den er anlässlich der Schwertleite seines Helden in den ›Tristan‹ einschiebt. Entscheidend ist aber, dass auch Konrad selbst in seinen Spruchstrophen die Kleidermetaphorik aufgreift. Hervorzuheben ist eine Strophe, die direkt auf die Spervogel-Strophe anzuspielen scheint (Ton 32, V. 196–210):

Ein ritter der niht wæte habe von golde noch von sîden,
der sol ûz triuwen unde ûz manheit cleider an sich snîden;
sô lât er sich lîden
swâ man die werden schouwen sol.
er wirt dur sînen stæten sîn und durch sîn ellen gêret.
dâ man den boesen wol becleit mit purpur siht behêret,
dar gât unde kêret
der frume ân allen phellel wol.
ez wart nie ritterlicher wât als edel noch sô guot,
sô triuw unde manlich muot:
swem si ze herzen læge,
dem solte ein hôher kûnec sîn mit gâbe niht ze træge.
mich diuhte reht daz er mit golde in tiure widerwæge:
daz er sîn wol phlæge,
daz bræhte im rîcher êren zol.

Hier wird die Opposition von Kleider- und Tugendschönheit, die Spervogel an einer Dame illustriert, auf einen Ritter bezogen und mit dem Motiv der Treue verknüpft. Ein Ritter, der zwar nicht Gold und Seide, aber ein treues und tapferes Herz sein eigen nennt, der verdient es, von einem König reich beschenkt zu werden. So verknüpft Konrad den Gedanken, den er bei Spervogel vorgeprägt fand, mit einer sangspruchtypischen Heischegeste. Auch in formaler Hinsicht ist diese Strophe relevant, denn sie basiert ebenfalls

auf dem Prinzip der Langzeile. In Schröders Ausgabe wird dies nicht recht deutlich, da er die Zäsuren nicht markiert; aber es besteht kein Zweifel daran, dass die Verse 1, 2, 5, 6, 9, 12 und 13 als Langzeilen zu lesen sind.

Die Bezugnahme auf die Sangspruchdichtung trägt wiederum zu den komplexen Geschlechterverhältnissen im ›Engelhard‹ bei. Während der Prolog den moraldidaktischen Diskurs über die Treue an einer weiblichen Personifikation festmacht, führt die Erzählung ihn am Beispiel eines männlichen Freundespaars, dessen Treue unverbrüchlich ist. So werden die Freunde zum Remedium der Treue. Denn verhielten sich alle Menschen so vorbildlich wie Engelhard und Dietrich, dann müsste man sich um Frau Treue keine Sorgen mehr machen. Prolog und Erzählung preisen also beide die Treue, knüpfen diesen Preis aber an Figuren unterschiedlichen Geschlechts: an eine Frau im ersten Fall, an zwei Männer im zweiten Fall. Vermittelt wird diese Spannung über die unterschiedlichen Modi des Sprechens: Allegorie im Prolog, Narration in der Geschichte.

4. Fazit

Konrad von Würzburg bedient sich bei der Komposition des ›Engelhard‹ eines intertextuellen Verfahrens, das Gattungsgrenzen überschreitet und insofern als transgenerisch bezeichnet werden kann. Er überträgt einen Legendenstoff, der die Freundschaft zweier Männer in den Mittelpunkt rückt, in die Form eines höfischen Romans, der sich gattungsgemäß durch das Programm der höfischen Liebe auszeichnet. So erzeugt er eine neue Konstellation, in der eine homosoziale und eine heterosoziale Variante der Intimität aufeinandertreffen. Mit der Einführung einer weiblichen Hauptfigur namens Engeltrud trianguliert er die Freundschaft der Ritter Engelhard und Dieterich. Dieses Dreieck ermöglicht ihm (wie schon im ›Tristan‹ vorgeprägt), die Themen der höfischen Liebe und der höfischen Freundschaft spannungsvoll aufeinander zu beziehen. Indem sich Engeltrud zunächst in beide Ritter zugleich verliebt, ohne zwischen ihnen unterscheiden

zu können, unterstreicht sie die personale Einheit der Freunde. Zugleich wird die Verschränkung homo- und heterosozialer Beziehungen ermöglicht: Engelhard heiratet Engeltrud, die Bindung an den Freund wird mit der Bindung an die Ehefrau überlagert. Es handelt sich also nicht um epigonales, sondern interpretierendes Erzählen, um eine sinnträchtige Form der Narration, die den höfischen Kanon ebenso souverän wie produktiv weiterdenkt und weiterschreibt. Auch der Prolog ist vom Phänomen der transgenerischen Intertextualität geprägt. Konrad öffnet ihn auf drei Gattungen hin: den höfischen Liebesroman, den Minnesang und die Sangspruchdichtung. Auf diese Weise ruft er bereits im Prolog jenes heterosoziale Koordinatensystem auf, in das er nachfolgend die homosoziale Freundschaftserzählung einspannt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Die Gedichte Reinmars von Zweter, hrsg. von Gustav Roethe, Leipzig 1887.
- Gottfried von Straßburg: Tristan. Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch. 3 Bde. Neu hrsg., ins Neuhochdeutsche übers., mit einem Stellenkommentar und einem Nachwort von Rüdiger Krohn, 6. Aufl., Stuttgart 1993.
- Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg, hrsg. von Edward Schröder, Bd. 3: Die Klage der Kunst. Leiche, Lieder und Sprüche, 4. Aufl., unveränderter Nachdruck mit Berichtigungen und Verbesserungen, Dublin/Zürich 1970.
- Konrad von Würzburg: Engelhard, hrsg. von Ingo Reiffenstein, 3., neubearb. Aufl. der Ausgabe von Paul Gereke, Tübingen 1982 (ATB 17).
- Des Minnesangs Frühling. Unter Benutzung der Ausgaben von Karl Lachmann und Moriz Haupt, Friedrich Vogt und Carl von Kraus bearb. von Hugo Moser und Helmut Tervooren, Bd. I: Texte, 38., erneut revidierte Aufl. Mit einem Anhang: Das Budapester und Kremsmünsterer Fragment, Stuttgart 1988.

Sekundärliteratur

- Kraß, Andreas: Ebenbildlichkeit. Symbolik der Freundschaft im ›Engelhard‹ Konrads von Würzburg, in: Marina Münkler [u.a.] (Hrsg.), Freundschaftszeichen.

Gesten, Gaben und Symbole von Freundschaft im Mittelalter, Heidelberg 2015, S. 251–268.

Kraß, Andreas: Geschriebene Kleider. Höfische Identität als literarisches Spiel, Tübingen/Basel 2006 (Bibliotheca Germanica 50).

Winst, Silke: Amicus und Amelius. Kriegerfreundschaft und Gewalt in mittelalterlicher Erzähltradition, Berlin/New York 2009 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 57 [291]).

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Andreas Kraß
Humboldt-Universität zu Berlin
Institut für deutsche Literatur
Unter den Linden 6
10099 Berlin
E-Mail: andreas.krass@hu-berlin.de

Seraina Plotke †

Konrad als Erzähler: Aspekte zu ›Partonopier und Meliur‹

Abstract. Der Beitrag beschäftigt sich mit der Erzählinstanz und ihrem Verhältnis zum Autor wie auch zu den handelnden Figuren in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹. Er fokussiert dabei zum einen die Art und Weise, in der der Erzähler im Prolog Auftraggeber, Übersetzer und Gönner anspricht. Er verdeutlicht auf diese Weise, in welchem Ausmaß es sich bei diesem Roman um ein Gemeinschaftswerk handelt, das sein Entstehen und seine Gestalt einem ganz spezifischen Zusammenspiel des Basler städtischen Literaturbetriebs verdankt. Zum anderen zeigt der Artikel, wie die Perspektive des Erzählers auf das Geschehen als unterschieden von dem der Figuren inszeniert wird. Der Autor setzt dazu die sich im Verlauf der Handlung vermindern Diskrepanz dazu ein, den Eindruck einer Entwicklung des Protagonisten zu zunehmender Selbständigkeit zu verstärken.

I. Einleitung

Gemäß dem Titel des Themenhefts ›Konrad als Erzähler‹ möchte ich in diesem Beitrag eine doppelte Herangehensweise wählen, die mithin eng zusammenhängt bzw. eigentlich zwei Seiten ein und derselben Medaille beleuchtet. So soll die Spezifik der Erzählinstanz in Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹ in den Blick genommen werden, und zwar einerseits hinsichtlich des Verhältnisses von Autor und Erzähler, so dass damit insbesondere auch nach der Positionierung des Verfassers als Autor gefragt wird; zum anderen werde ich die Problematik der Perspektivierung des Erzählten aufgreifen und in Beziehung zur Erzählinstanz setzen. Faktisch

steht bei meinem Beitrag also die ›Stimme des Erzählens‹¹ im Vordergrund, die gegenüber ihren beiden Bezugsseiten – also einerseits Erzählinstanz und Autor, andererseits Erzählinstanz und handelnde Figuren – miteinander verzahnt und entsprechend zu einander in ein Verhältnis gesetzt wird. Tatsächlich basiert die mittelalterliche kodikale Werkpräsentation in vielen Fällen gerade nicht auf verbalen Paratexten. Vielmehr (und viel häufiger) mussten basale Parameter des jeweiligen Texttyps und auch die literarischen Produktions- und Vermittlungsinstanzen primär textintern aufgebaut und dabei in ihrem funktional differenzierten Zusammenspiel jeweils explizit ausgehandelt oder zumindest thematisiert werden. Statt einer stabilen Hierarchie der Autor/Erzähler-Differenz, wie sie von den meisten narratologischen Analysemodellen auf der Grundlage des modernen Buchwesens postuliert wird, präfigurieren mittelalterliche Erzählformen den Akt ihrer Darbietung und Rezeption durch erzählerische Einschaltungen sowohl kompositorischer wie diskursiver Art. Diese Manifestationen von Erzählverhalten haben ihre funktionale Basis darin, einen nicht paratextuell abgestützten Kommunikationsraum des Erzählens durch textinterne Manöver allererst zu erzeugen. Letzten Endes setzen die aus der Romanforschung und dem Strukturalismus erwachsenen terminologischen Modelle eine textimmanente und den historisch-kulturellen Differenzen enthobene Herangehensweise an die Gegenstände voraus; diese soll hier aufgebrochen werden, indem die Instrumente narratologischer Strukturanalyse über den Funktionsaspekt der (fehlenden bzw. zu kompensierenden) Paratextualität in Bezug zur Alterität mittelalterlicher Buchkultur gesetzt werden.

Ich behandle damit im Wesentlichen Fragestellungen der sogenannten *discours*-Narratologie, möchte aber zeigen, wie eng die betreffende Thematik bei ›Partonopier und Meliur‹ auch mit der stofflichen Disposition zusammenhängt. Wie die Forschung herausgearbeitet hat, liegt mit diesem Text in mehrfacher Hinsicht eine Art Hybrid vor, was das Dispositiv für vielseitige Lektüren öffnet. Konrads Text wird oft behelfsmäßig als Minne-

und Aventiureroman kategorisiert, er enthält aber auch Elemente aus der Artusepik, verbindet verschiedene Erzählschemata wie das der gestörten Mahrtenehe und das der gefährlichen Brautwerbung miteinander und erzählt gleichermaßen von Spannungen zwischen Orient und Okzident und vom Konflikt zwischen den Anforderungen von Verwandtschaft und passivierter Liebe.

Was die *discours*-Narratologie angeht, haben moderne Theorieansätze diverse Modelle hervorgebracht, von denen sich die bekanntesten dahingehend unterscheiden, ob Fragen der Perspektive von denjenigen nach der Erzählstimme zu trennen sind oder nicht. So differiert etwa Gérard Genettes strukturalistisches Analyseinstrumentarium von den Vorgängermodellen, indem die Frage ›Wer spricht?‹ von der Frage ›Wer sieht?‹ entkoppelt wird.² Jüngere narratologische Studien haben gezeigt: Auch wenn Genettes Terminologie der Fokalisierung für die Analysen hilfreich ist, bildet Franz Karl Stanzels Begriff eines ›auktorialen Erzählers‹³ eine Kategorie, die Genettes Modell des Zugangs sinnvoll ergänzt.

II. Paratextualität

Wie Konrad im ausführlichen Prolog zu seinem ›Feenroman‹ statuiert, handelt es sich bei diesem Text um ein Auftragswerk. Insofern möchte ich zunächst die Frage nach dem Verhältnis der Erzählinstanz zu Autor und Gönner fokussieren, muss dafür allerdings kurz ausholen. Schauen wir hoch- und spätmittelalterliche Handschriften an, die volkssprachiges Erzählgut enthalten, dann sticht ein Umstand ins Auge, und zwar buchstäblich bereits auf den ersten Blick: Dass mittelhochdeutsche Werke in den Kodizes ohne ›Beiwerk‹, also ohne Paratexte im modernen Sinn, präsentiert werden, zumindest ohne verbales, ist nicht die Ausnahme, sondern die Regel. Zwar zeigen die Handschriften diverse graphische Elemente, die den Text strukturieren, sind die Verse mitunter abgesetzt und werden Ein-

schnitte durch Lombarden markiert, sind große Zierinitialen oder – seltener – Bebilderungen zur Illustration des Inhalts verwendet. Über diese non- bzw. paraverbal-gliedernden Charakteristika hinaus finden sich an den Textträgern jedoch meist keine Informationen, die zur Einordnung des Werks und insbesondere zur Spezifizierung der Kommunikationssituation beitragen, wie sie mit den Anfangsversen eröffnet wird.

Klassifizierende Metadaten, die werkextern gefasst sind – wie Angaben zum Titel, zum Verfassernamen, zur Gattungszugehörigkeit oder zum Mäzen –, sucht man bei mittelalterlichen Tradenten häufig vergebens. Anders sieht es in der modernen Buchkultur aus, wo sie zum Standard gehören, stark formalisiert sind und bei der Rezeption eines Texts bereits den ersten Eindruck steuern, ohne dass in die eigentliche Textlektüre eingetreten wird. Die Kategorie des biblionomen Paratexts, insbesondere als Peritext, setzt auf Visualität, vor allem auch auf Literalität. Bei lateinischer Literatur, vor allem bei den Werken der *auctores*, der Kirchenväter und der sonstigen antiken Referenzautoren, werden Verfasser und Werktitel zwar nicht selten am Textanfang graphisch hervorgehoben genannt, bei volkssprachiger Erzählliteratur aber ist ein solches Verfahren nicht geläufig. Um sich seinem Publikum vorzustellen, ja auch für metatextuelle und poetologische Überlegungen aller Art, gab es für einen volkssprachigen Verfasser im 13. Jahrhundert keinen peri- oder epitextuellen Ort, sondern nur die – offenkundig in erster Linie für den Vortrag bestimmten – narrativen Versdichtungen selbst. Bei mittelhochdeutschen Erzähltexten beginnt die explizite und meist klar als solche markierte Kommunikationssituation mit den ersten Verszeilen des Werks, die häufig selbstreflexiv auf eine auditive Rezeption der Dichtung abzielen.

Volkssprachige Erzähltexte treten also verbal meist erst mit dem Beginn der Dichtung, die in der Regel mit einem Prolog anhebt, in den Wahrnehmungsraum des Publikums, eröffnen damit aber eine Reihe von Metadaten zum Text: Das Publikum erhält Angaben zum Verfasser, zum Stoff oder

zum Protagonisten des Werks, mitunter auch zu Auftraggebern und Gönnern. Die Prologe (und Epiloge) der Versdichtungen zeigen also fraglos paratextuelle Züge, scheinen – wie ebenfalls Gérard Genette dies für Paratexte definierte⁴ – eine Art Schwelle zwischen der Welt ›draußen‹ und der zu erzählenden Geschichte zu bilden. Andererseits gehören Prologe aber auch unzweifelhaft zur Dichtung selbst: So zählen sie allein schon von den epistemischen Voraussetzungen der Rhetorik her zum Werk als solchem, bilden sie doch die entscheidende Eröffnung der Sprechsituation der Dichtung. Es ist evident, dass der moderne Begriff des Paratexts hier an seine Grenzen stößt.

Da sich volkssprachige Autorschaft nur als Teil eines werkinternen Kommunikationsverhältnisses offenbart, kollidieren Angaben zu faktischen Auftragsrelationen *nolens volens* mit Formen literarischer Stilisierung. Dieser Befund lässt sich in zwei Richtungen lesen: Zum einen kann die werkinterne Thematisierung von Autorverhältnissen als Formelement interpretiert werden, als textstrategisches Darstellungsmittel, wobei die ästhetische Profilierung sowohl des Auftraggebers wie des Dichters unter Aspekten der Konzeptualisierung von Autorschaft und Mäzenatentum zu lesen sind. Zum andern ist die Überlappung realhistorischer Sponsorenbeziehungen mit Profilierungsstrategien innerhalb der textinternen Kommunikation literatursoziologisch als Diskursfunktion zu betrachten: Es geht um die gesellschaftliche Positionierung von Literatur in einem System ausbleibender Paratexte, um ein notwendiges Inkorporieren von Metadaten in die Werke selbst aus medien- sowie aus bildungsgeschichtlichen Gründen, nämlich aufgrund der fehlenden Lesefähigkeit bestimmter Teile des Rezipientenspektrums.

Besonders komplex gestalten sich die präsentierten Patronatsbeziehungen in Konrads ›Partonopier und Meliur‹, der mit gleich drei Namen aufwartet, die alle als Persönlichkeiten der Basler Oberschicht urkundlich bezeugt sind und nachweislich sehr reich waren. Der über 230 Verse lange Prolog ist rhetorisch höchst kunstvoll aufgebaut und handelt vom Nutzen

und der Freude, welche Dichtung zu vermitteln in der Lage sei; doch bevor Konrad im letzten Viertel auf seine Gönner zu sprechen kommt, beklagt er, dass kaum mehr jemand gute von schlechter Dichtung unterscheiden könne. Die Ausnahme, auf die die Argumentation zielt, ist der von Konrad im Folgenden prominent inszenierte Peter Schaler. Noch ohne namentliche Nennung hebt der Dichter damit an – und in diesem Zusammenhang fällt das Wort *leitsterne* (V. 172) –, dass er jemanden kenne, *sô tugentlichen gartet / daz sîn gemüete wartet / ûf guot getichte gerne* (V. 169–171).⁵ Gleich im Anschluss wird der auf diese Weise Eingeführte in seiner Funktion als Auftraggeber des Werks hervorgehoben, wenn es heißt:

der selbe diz gefüezet hât
daz ich in tiutsch getihte
diz buoch von wälsche rihte
und ez ze rîme leite
(V. 174–177)

Nach dem Hinweis auf die ritterliche Gesinnung und die besondere Großzügigkeit des Betreffenden folgt, gleichsam als Kulmination der Überlegungen, die ausdrückliche Namensnennung:

den ich hie meine, daz ist der
Schaler, mîn her Pêter.
der tugende strâze gêter
und ist ûf êren pfat getreten.
er hât ze Basel mich gebeten
daz ich diz werc volende.
mit sîner gebenden hende
hât er dar ûf gewiset mich
daz mîn tumbez herze sich
vil kumbers an genomen hât.
von Wirzburc ich Kuonrât
erfülle gerne sînen muot.
diz maere dûhte in alsô guot
und des tugent alsô breit,
von dem dis âventiure seit,
daz er durch sînen reinen sîn

mich hât gelêret, daz ich bin
ûf diz buoch mit vlîze komen.
ich hân des werkes an genomen
mich durch sîne milte hant.

(V. 182–201)

Der hier als zentraler Gönner installierte Peter Schaler lässt sich in unzähligen Urkunden als Mitglied einer der bedeutendsten Basler Patrizierfamilien festmachen, die nicht nur mehrfach Bürgermeister und Schultheißen stellte, sondern auch wichtige klerikale Ämter besetzte.⁶ Es sticht ins Auge, dass Konrad den äußerst wohlhabenden und stadtbekanntesten Politiker ohne Anführung einer Amtswürde nennt, was bereits Edward Schröder dahingehend gedeutet hat, dass entsprechende Nennungen bei einer derart prominenten Persönlichkeit – Schaler war 1269 das erste Mal Bürgermeister und bekleidete das Amt noch diverse weitere Male, ab 1271 fungierte er zudem als Schultheiß – als obsolet empfunden worden wären.⁷

Der Mäzen wird hier sowohl als Auftraggeber wie auch als Finanzier in Szene gesetzt: Der Auftrag ist mit dem Verb *bîten* umschrieben, die Autorsignatur, die auf die Gönnernennung folgt, ist verknüpft mit der humilisierenden Selbststilisierung *mîn tumbez herze* (V. 185), ebenso ist die Stadt Basel ausdrücklich als Ort des buchkulturellen Umfelds genannt. Markant ist der Aspekt des Sponsoring hervorgehoben. Gleich zweimal wird auf die gebefreudige Hand des Gönners verwiesen: mit *sîner gebenden hende* (V. 188), *durch sîne milte hant* (V. 201), die das Unterfangen, den umfangreichen Text aus dem Französischen ins Deutsche zu bringen, allererst möglich gemacht hat, wobei betont wird, dass Schaler es war, der den Dichter überhaupt mit der Vorlage konfrontiert hatte. Dass der Auftrag für Konrad offensichtlich eine Herausforderung darstellte, deutet er über den dezenten Hinweis an, die Aufgabe habe ihm *vil kumbers* (V. 191) gebracht. Der Mäzen gewinnt als Geldgeber Kontur, zugleich wird sein literarischer Geschmack in den Vordergrund gerückt, indem ihm die Verantwortung für das dichterische Projekt übertragen wird, wobei er mit dem Protagonisten

der Geschichte gleichsam enggeführt wird: So lobt der Verfasser die *tugent* von beiden gleichermaßen.

Dass es sich bei der Erarbeitung eines deutschen Verswerks auf der Basis der betreffenden französischen Vorlage wahrhaftig um ein besonderes Großprojekt handelte – das der Dichter offenkundig nicht zuletzt dem Gönner zuliebe sowie aufgrund der großzügigen Finanzierung in Angriff genommen hatte –, verdeutlicht Konrad auch dadurch, dass er zwei weitere Personen der Basler Elite in den Prolog einbezieht. Angesichts der Tatsache, dass es sich bei sämtlichen urkundlich überprüfbaren Aussagen in Konrads Pro- und Epilog nachweislich um Fakten handelt, der Dichter diese Passagen also grundsätzlich nutzt, um Informationen und Metadaten zum Werk zu liefern, die paratextuellen Charakter haben, darf man annehmen, dass seine Selbstaussage, er könne kein Französisch, wie sie im Zusammenhang mit der Nennung von Heinrich Merschant erfolgt, durchaus auch den tatsächlichen Gegebenheiten entsprach:

ouch hât mich Heinrîch Marschant
ûf diz werc gestiuret wol.
ob ez volendet werden sol,
des hilfet er mir sêre.
sîn rât mir sûeze lêre
zuo wîset unde biutet.
daz buoch er schône diutet
von wâlhisich mir in tiutschiu wort.
er hât der zweier sprâche hort
gelernet als ein wîser man.
franzeis ich niht vernemen kan,
daz tiutschet mir sîn künstic munt.

(V. 202–213)

Der in V. 202 als Übersetzer hervorgehobene Heinrich Merschant wird in den historischen Quellen als *civis Basiliensis* geführt und war mehrfach Mitglied des Stadtrats.⁸ Konrad pointiert nicht nur seine Fähigkeiten als Dolmetscher, sondern weist ihn ebenso als literarischen Kenner aus, wobei die Formulierung *ûf diz werc gestiuret* (V. 203) auch als Ausdruck eines

Auftragsverhältnisses gelesen werden kann. Auf jeden Fall wird Merschant gerade nicht als Förderer im Sinne des Gönners vorgestellt, sondern explizit als jemand ausgewiesen, der an der dichterischen Tätigkeit teilhat, indem er den poetischen Übertragungsprozess zwischen den Sprachen überhaupt erst ermöglicht. Er ist genannt als Sachverständiger, der in den Schaffensakt involviert ist, als ein Mitstreiter auf der Ebene der gestalterischen Aufgabe.

Doch ist Merschant gemäß Konrad nicht der Einzige, der die Entstehung des deutschen Werks gleichsam als Mitarbeiter beflügelte, wie die unmittelbare Fortsetzung des Prologs zeigt:

dâ bî sô tuot mir helfe kunt
Arnold der Fuhs spât unde fruo.
wande er flîzet sich dar zuo
daz für sich gê diz werc von mir.
mit willecliches herzen gir
wont er mir dicke und ofte bî,
durch daz ich sô betrehtic sî,
daz ich der âventiure gar
als ordentlichen mite var
daz si mit lobe neme ein zil.
der lêre ich gerne volgen wil,
ob ich kan und ob ich mac.
(V. 214–225)

Auch der V. 214 genannte Arnold Fuchs ist urkundlich belegt als Basler Bürger, er war zur Entstehungszeit von ›Partonopier und Meliur‹ den historischen Quellen gemäß schon in fortgeschrittenem Alter.⁹ Konrads Beschreibung nach begleitete er die Genese des Werks mit viel Zeitaufwand (V. 215: *spât unde fruo*, V. 219: *dicke und ofte*). Worin genau seine Unterstützung bestand, darüber kann nur spekuliert werden. Nimmt man Konrad wörtlich, dann war Arnold tatsächlich intensiv am Schaffensprozess beteiligt. Die Art und Weise, wie der Dichter Arnolds Tätigkeit konturiert, lässt am ehesten an die Rolle des moralischen Beistands oder des freund-

schaftlichen Ratgebers denken. Jedenfalls werden weder Heinrich Merchants noch Arnold Fuchs in der Funktion von Geldgebern erwähnt. Sie erscheinen als Vertreter einer gebildeten Elite, die sich in Dingen der Literatur auskennen und sich ausgiebig in diesem Bereich beschäftigen. Aufgrund des Umstands, dass ihre namentliche Nennung nach der Autorsignatur erfolgt und mit keinerlei Titel oder Anrede verbunden ist, erhalten sie ein – im Vergleich mit dem als eigentlichem Mäzen vorgestellten Peter Schaler – anderes Gepräge, das einen informelleren Charakter der Beziehung zwischen Dichter und Förderer zum Ausdruck bringt.

Das verbindende Moment zwischen allen drei genannten Basler Persönlichkeiten ist jedoch das Bemühen um Literatur. Sie alle haben Anteil, gemeinsam mit dem Dichter, am städtischen Bildungs- und Kulturprogramm, besitzen je eigene Funktionen in Bezug auf den Schaffensprozess von ›Partonopier und Meliur‹. So demonstriert Konrad gerade im Prolog, dass zur Genese von Großepik eine Reihe von Instanzen gehört, die sich arbeitsteilig um das Werk verdient machen, wobei das finanzielle Engagement nur einen Aspekt darstellt, der eine Rolle spielt. Gerade Peter Schaler, der zwar einerseits mehrfach als Geldgeber hervorgehoben wird, wird andererseits aber auch als derjenige präsentiert, der die zu übersetzende Vorlage ausgewählt hat, weil ihm, wie der Dichter ausdrücklich festhält, der Protagonist als vorbildhaft erscheint. So wird in diesem Text eine Spezifik des städtischen Literaturbetriebs besonders augenscheinlich, die für Konrads Gesamtwerk gilt. Die Unterstützung des Dichters erfolgt nicht durch den einen – fürstlichen – Mäzen, sondern wird getragen von einer Gruppe aus der Oberschicht, die gemeinsam das dichterische Programm des Verfassers bestimmt und ermöglicht.

III. Fokalisierung

Mit dem Dichter, der auf sich selbst in der ersten Person Singular rekurriert, ist auch die Erzählinstanz eingeführt. Das Subjekt der Sprechsituation, die in ›Partonopier und Meliur‹ eröffnet wird, ist Konrad selbst – wobei ich hier gleich Missverständnisse ausräumen möchte: Konrad ist der explizit genannte Autor, der als Erzähler auftritt, was wiederum nichts über das Verhältnis von Autorschaft als Diskursfunktion und biographischem Autor aussagt. Letzteres ist keine narratologische Frage: Hilfreich ist hier Genettes Unterscheidung des expliziten (also des namentlich genannten) und des realen (also des empirischen bzw. biographischen) Autors, die nicht miteinander vermischt werden dürfen.¹⁰

Dass der Autor als Erzählinstanz fungiert, machen schon die auf den Prolog folgenden Verse deutlich, etwa wenn es von Partonopier heißt: *wande er was der schoenste knabe, / von dem ich noch gelesen habe / in tiutsche und in latine* (V. 289–291), oder wenig später: *in den forst, / den ich genant hân bescheidenlichen vor* (V. 334/35). Entsprechende Markierungen des Autors als Sprechinstanz sind im weiteren Textverlauf dann allerdings selten. So gilt es nach der narrativen Perspektivierung zu fragen, nach der Sicht- und Wissensverteilung, wie sie für das Erzählen in ›Partonopier und Meliur‹ konstitutiv ist. Fragen der Perspektive spielen in Konrads Text insofern eine tragende Rolle, als der gesamte Entwurf daraufhin angelegt ist, dass es unterschiedliche Sichtweisen auf die Welt gibt: Buchstäblich sehen nicht alle Figuren dasselbe. Signifikant ist von daher die Frage nach dem Wissen der Figuren und dem Verhältnis zur Informationsvergabe an die Rezipienten.

Bereits zu Beginn der Geschichte wird eine doppelte Form der Fokalisierung deutlich. So ist zunächst die gesamte Szenerie aus der Warte Partonopiers formuliert. Immer wieder ist die Rede davon, was der Protagonist ›sieht‹. Die ganze Stadt bleibt so für die Rezipienten genauso mysteriös wie für den angsterfüllten Jüngling. Erzählt wird zudem mit

regelmäßigen

Introspektionen: Was Partonopier denkt und fühlt, wird dem Publikum genau geschildert. Die Rezipienten wissen hier zunächst also auch nicht mehr als der männliche Protagonist. Besonders markant gestaltet sich dies bei der Einführung Meliurs: Aus der Sicht Partonopiers wird immer wieder auf den Teufel verwiesen. Allerdings wird in diesem Zusammenhang auch klar, dass es sich bei dieser Einschätzung um die Perspektive der männlichen Figur handelt. Gezielt schaltet sich nämlich die auktoriale Erzählstimme ein, die Hinweise darauf gibt, dass wir den Teufel nicht zu fürchten brauchen: Die Rezipienten erfahren – gleichsam hinter dem Rücken des Hauptakteurs –, dass sich da ein Mensch anschleicht und nicht etwa der Leibhaftige, wie der angsterfüllte Jüngling glaubt.

Mehr und mehr finden sich auktoriale Umschreibungen für Meliur, die ihren kaiserlichen Hintergrund erkennen lassen: So spricht die auktoriale Erzählinstanz etwa von der Protagonistin als *des landes küniginne* (V. 1528) oder bezeichnet sie als *die keiserliche maget* (V. 1534). Allerdings bleibt das Publikum insofern sehr lange auf dem Wissensstand Partonopiers, als es den Namen der weiblichen Hauptfigur ebenfalls erst mehrere Tausend Verse später erfährt. So wissen die Adressaten zwar jeweils mehr als Partonopier, aber eben auch längst nicht alles. Was es mit der menschenleeren Stadt auf sich hat, ja um was für ein Land es sich handelt, dessen Königin offensichtlich die unsichtbare weibliche Hauptfigur ist, dies erfahren auch die Rezipienten erst deutlich später.

Immerhin eröffnet Meliur Partonopier aber sehr bald in direkter Rede die tatsächliche Geschichte seiner Reise: So war sie es nämlich, die ihn unmerklich gelenkt und alles so eingerichtet hat, dass er zu ihr finden konnte. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, dass Meliur immer wieder als *diu schoene* bezeichnet wird. Dabei handelt es sich ebenfalls um auktoriale Hinweise, schließlich kann Partonopier Meliur zu diesem Zeitpunkt noch gar nicht sehen. Insbesondere finden sich auktoriale Beschreibungen, die die Schönheit und das edle Wesen der Meliur gerade auch hinsichtlich des

Sehsinns verdeutlichen, so beispielsweise: *mit süezem munde rôsen rô / sprach diu wunnlicliche zim* (V. 2840/41). Mitunter scheint der auktoriale Erzähler geradezu vergessen zu haben, dass Partonopier Meliur gar nicht äußerlich erkennen kann, wenn er etwa formuliert: *Partonopier antwürte bôt / der rede ûz süezem munde rô / gezogenlichen unde sprach* (V. 2931–2933). Hier wird gleichsam suggeriert, Partonopier habe Meliur während ihrer ausführlichen Redepartie angesehen und ihren süßen roten Mund betrachtet, während sie sprach.

Das Erzählprinzip, das die Entfaltung der im Roman imaginierten Welten kennzeichnet, ist also grundsätzlich dadurch geprägt, dass die Rezipienten jeweils einen kleinen Wissensvorsprung zum Protagonisten haben, aber im Wesentlichen gemeinsam mit diesem die Verstrickungen der dargestellten Welt nach und nach kennenlernen. Die auktoriale Erzählinstanz hat dabei die Fäden in der Hand, gibt immer nur so viele Informationen preis wie nötig, um die weibliche Hauptfigur sympathielenkend im richtigen Licht erscheinen zu lassen. Insofern bleibt immer klar: Meliur gehört zu den ›Guten‹, sie ist keine Gefahr für den Jüngling, wie ihn sein Umfeld im Handlungsverlauf immer wieder glauben machen will und was schließlich zum Tabubruch führt, der die Trennung der beiden Liebenden zur Folge hat, bis es dank weiblicher Helferfiguren – ähnlich wie in Hartmanns von Aue ›Iwein‹ – doch zum Happy-End kommt.

Das ›Wie‹ und das ›Was‹ des Erzählens gehen in Konrads Text also durchgehend Hand in Hand. Im Zentrum steht eine in mehrfacher Hinsicht rätselhafte Welt, die sich aber nach und nach aufklärt und zum Schluss ihre abgründige Potenz verliert. Sie ist dadurch gekennzeichnet, dass besondere Sichtbarkeitsformeln auf den männlichen Helden einprasseln, der durch sie in seiner Wahrnehmung durchaus eingeschränkt wird, etwa wenn er zu Beginn seiner Geschichte die Welt als fremde Aversion wahrnimmt, die ihn einschüchtert. Aus der Retrospektive bekommen die mysteriösen Konstellationen einen Sinn, alles zuvor Invertierte wird zu Gunsten einer verstehbaren und durchsichtigen Welt aufgelöst. Dazu gehört auch der Umstand,

dass der junge Franzose gegen Ende der Geschichte immer stärker Herr über das eigene Walten wird. Er ist derjenige, der seinen Plan bestimmt und den Gang der Dinge vorgibt. War Partonopier davor immer wieder dadurch gekennzeichnet, dass er auch Schwäche zeigte und sein Wesen eine kindliche Unentschlossenheit an den Tag legte, so präsentiert er sich zuletzt als derjenige, der die Fäden für das Geschehen in der Hand hält.

Die beschriebenen Charakteristika haben auch Auswirkungen auf die Art der Beziehung, die die beiden Hauptpersonen miteinander eingehen. Insgesamt betrachtet folgt die Perspektive des Erzählens zwar über weite Strecken dem männlichen Protagonisten. Hier gilt allerdings: ›Partonopiers Ängstlichkeit und Passivität, die einen wesentlichen Zug seines Charakters bilden, widersprechen seiner Rolle als ritterlicher Held«. ^[1] Dies spiegelt sich darin, dass wiederholt nur berichtet wird, was Partonopier in den konkreten Situationen erlebt: Tatsächlich könnte man durchaus davon sprechen, dass Konrads Roman lediglich einen Hauptakteur hat, nämlich den adoleszenten Jüngling. Allerdings differiert die Art der Schilderung, wie die Relation des Protagonisten zur weiblichen Hauptfigur narrativiert ist, passagenweise deutlich. Wann immer vor dem Tabubruch über die Beziehung der beiden gesprochen wird, ist diese hierarchisch geprägt. Meliur hat dabei jeweils das Szepter in der Hand: Sie ist diejenige, welche die sich formierenden Geschehnisse vorgibt. Die gesamte ›Entführung‹ des männlichen Helden in die Heimatstadt Meliurs geht, wie die Rezipienten allerdings erst nach und nach erfahren, auf die Machenschaften ihres Hofes zurück, an deren Spitze sie steht.

Bedeutend für die sich konstituierenden Erzählsituationen ist jedoch, dass das Publikum all diese Erkenntnisse im Wesentlichen durch die Figurenreden der Protagonisten wahrnimmt. Einen zentralen Stellenwert nimmt hier die geheimnisvoll wirkende weibliche Akteurin ein. So ist es sie selbst mit ihren Redebeiträgen, die Partonopier die entsprechenden Hintergründe kundtut. Alles, was ihre Welt betrifft, erfahren die Rezipienten hauptsächlich durch die Schilderungen und Analysen Meliurs. Was die

Fokalisierung angeht, hat Konrad eine Romanwelt konstruiert, die spezifischen Modalitäten gehorcht. So wird aus Konstantinopel eine Welt, die sich aus den Darlegungen der Figurenbeiträge konstituiert. In welchem Verhältnis Meliur ihre Beziehung zu Partonopier sieht, wird zunächst in rund 200 Versen berichtet, in denen sich die junge Frau, die sich als *ich bin ein küneginne / des rîches hie ze lande* (V. 1772/73) ihrem zukünftigen Gemahl vorstellt, verdeutlicht, wie sie ihn gemeinsam mit ihrem Hofstaat ausgesucht und auch die verborgene Schifffahrt in sein Land organisiert hat, um ihn zu sich zu holen. Vergleichbare Konstellationen dokumentieren sich in späteren Handlungen des Helden, wo er sich ebenfalls in hierarchischen Strukturen vorfindet. Diese sind über weite Strecken dadurch geprägt, dass sich der Protagonist als passive Figur zeigt, die wenig eigene Spielräume hinsichtlich ihrer weiteren Handlungsgänge an den Tag legt.

So ist Partonopier vor dem Tabubruch wesentlich durch die Einwirkungen unterschiedlicher erwachsener Figuren geprägt, nicht nur Meliurs, sondern auch seiner Verwandten und Bekannten in der Heimat. Was er tut, wird von diesen Personen bestimmt. Sowohl die Liebe zur byzantinischen Königin als auch der Verdacht gegen sie gehen auf deren Handeln zurück. Als er das erste Mal nach Kärlingen zurückfährt, dankt Partonopier der unsichtbaren Schönheit für ihre Ratschläge und willigt ein, ihre Regeln zu befolgen und ihr treu zu bleiben. Umgekehrt hört er aber auch in Frankreich auf die – aus deren Sicht ebenfalls gut gemeinten – Hinweise seiner Mutter mit Blick auf die unbekannte Frau. Angestachelt durch seine eigenen Verwandten lässt er sich dazu hinreißen, das Lampenlicht auf Meliur zu werfen und sie damit nicht nur von sich wegzuschicken, sondern auch ihre privilegierte Stellung zu untergraben.

Im Anschluss an diese Szene ist der Protagonist wiederum hilflos auf sich allein gestellt, bis ihn Irekel, die Schwester seiner Auserwählten, zu sich nimmt und ihm rettenden Beistand liefert. Erst nach und nach findet er in dieser Situation seinen eigenen Weg, der ihn um seine zukünftige Frau kämpfen lässt. Wesentlich geprägt wird die Handlung nach dem Tabubruch

denn auch durch Elemente, wie sie bereits im antiken Liebes- und Reisero-
man anzutreffen sind. So findet Irekel Partonopier nämlich im Wald, wo er
sich das Leben nehmen will. Dies gelingt nicht, da die wilden Tiere ihn gar
nicht belangen.

Relevant für den weiteren Gang der Geschehnisse ist, dass »sich der
ganze Schauplatz des Romans endgültig in die Welt des Mittelmeers ver-
wandelt zu haben« scheint.¹² So kommt es mehrfach zu Herausforderungen
für den männlichen Helden, die sich am Meer befinden oder gar Inseln in
die Handlung mit einbeziehen. Beispielsweise verbirgt Irekel den Jüngling
zunächst auf ihrem Eiland, zudem wird er von dort wiederum auf andere
Inseln verschlagen, die weitere Herausforderungen für ihn bereithalten, so
etwa Thenadon oder auch der Ort, wo Partonopier gegen einen ungestümen
Bären kämpfen soll. Tatsächlich wird Partonopier erst zum Schluss der Er-
zählung zu einem eigenständigen Wesen, das die selbst gewollten Entschei-
dungen auf der Basis eigenen Abwägens fällt.

IV. Ausblick

Insofern verschiebt sich die Beziehung zwischen den beiden Protagonisten
in der Summe zwischen zwei differenten Eckwerten. Während die Hierar-
chie von Beginn weg so definiert ist, dass der weibliche Teil die maßgebli-
chen Kräfteverhältnisse vorgibt, verändert sie sich mit den Unternehmungen
im Laufe der Geschichte ins genaue Gegenteil. In der letzten Partie des
Romans ist der männliche Held zum zentralen Hauptakteur geworden, in-
dem er selbst vorgibt, was er tut und inwiefern dies nötig ist. Von daher
kann man Konrads Erzählung als die Geschichte einer Entwicklung lesen,
bei welcher aus einem adoleszenten Jüngling ein erwachsener Mann wird,
der für das eigene Handlungsgeschehen die Verantwortung übernimmt. So
gesehen zeigt sich der Roman gerade nicht als eine Erzählung über die
wechselseitigen Relationen eines Brautpaars, sondern fokussiert vielmehr

auf die Zeitspanne vom Jüngling zum volljährigen Mann und die damit verbundenen charakterlichen Wandlungsprozesse. Von daher ergänzen sich nun auch die beiden Seiten der Medaille auf eine Weise, die die unterschiedlichen Aspekte des Phänomens sich zusammenschließen lassen.

Anmerkungen

- 1 Siehe auch Plotke 2017.
- 2 Dazu grundsätzlich Genette 1994 [1972].
- 3 Siehe den ursprünglichen, nachmalig vielfach überarbeiteten Entwurf: Stanzel 1955.
- 4 Als Paratext definiert Gérard Genette »jenes Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt.« Genette 1989 [1987], S. 10.
- 5 Hier und im Folgenden zitiert nach der Ausgabe Bartsch 1871.
- 6 Siehe zu den urkundlichen Nachweisen, die Peter Schaler betreffen: Schröder 1917, S. 106–108; Leipold 1976, S. 98–108; Bärmann 1995, S. 148–150.
- 7 Schröder 1917, S. 108.
- 8 Zu den urkundlichen Quellen bezüglich Heinrich Merschant siehe: Schröder 1917, S. 105f.; Leipold 1976, S. 109–112; Bärmann 1995, S. 150.
- 9 Siehe zu Arnold Fuchs: Schröder 1917, S. 105f.; Leipold 1976, S. 112–117; Bärmann 1995, S. 150f.
- 10 Die Frage nach der Relation zwischen dem realen Autor und dem extradiegetischen Erzähler ist demnach nicht pauschal zu beantworten, sondern kann nur im Einzelfall mit Blick auf bestehende Belege und Hinweise aus dem Literaturbetrieb (Interviews, Zeitungsartikel, Berichte etc.) oder anderen Dokumenten (Urkunden, Fotografien, Verträgen, Steuerbescheinigungen etc.) geklärt werden (vgl. Genette 1994 [1972], S. 164).
- 11 Cieslik 1992, S. 217.
- 12 Eming: 1994, S. 52.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Konrads von Würzburg Partonopier und Meliur, hrsg. von Karl Bartsch, aus dem Nachlasse von Franz Pfeiffer, Wien 1871.

Sekundärliteratur

- Bärmann, Michael: Herr Göli. Neidhart-Rezeption in Basel, Berlin/New York 1995.
- Cieslik, Karin: Typisierung und Differenzierung im spätmittelalterlichen Roman: Überlegungen zu Konrads von Würzburg ›Partonopier und Meliur‹, in: Bräuer, Rolf und Otfried Ehrismann (Hrsg.), *Mediävistische Literaturgeschichtsschreibung*, Göttingen 1992, S. 215–225.
- Eming, Jutta: Geliebte oder Gefährtin? Das Verhältnis von Feenwelt und Abenteuerwelt in ›Partonopier und Meliur‹, in: Buschinger, Danielle und Wolfgang Spiewok (Hrsg.), *Die Welt der Feen im Mittelalter*, Greifswald 1994, S. 43–58.
- Genette, Gérard: »Discours du récit«, in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 67–273; dt.: *Die Erzählung*, mit einem Nachwort hrsg. von Jürgen Vogt, aus dem Franz. übers. von Andreas Knop, München 1994, S. 9–176.
- Genette, Gérard: *Seuils*, Paris 1987, dt: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Franz. von Dieter Hornig, Frankfurt a. M. 1989.
- Leipold, Inge: Die Auftraggeber und Gönner Konrads von Würzburg. Versuch einer Theorie der ›Literatur als soziales Handeln‹, Göttingen 1976.
- Plotke, Seraina: *Die Stimme des Erzählens. Mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*, Göttingen 2017.
- Schröder, Edward: Studien zu Konrad von Würzburg IV. V., in: *Nachrichten von der K. Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse* (1917), S. 96–129.
- Stanzel, Franz K.: Die typischen Erzählsituationen im Roman, dargestellt an ›Tom Jones‹, ›Moby Dick‹, ›The Ambassadors‹, ›Ulysses‹ u. a., Wien/Stuttgart 1955.

Anschrift der Autorin:

Prof. Dr. Seraina Plotke
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
An der Universität 5
96047 Bamberg

Jan-Dirk Müller

›Konsonantes‹, ›dissonantes‹ und perspektivisches Erzählen

Medeas Hilfe für Jason (›Trojanerkrieg‹)

Abstract. Der von Genette eingeführte Begriff der Fokalisierung (*focalisation*) bedarf in Historischer Narratologie der Differenzierung. Die Verteilung des Erzählvorgangs auf mehrere Instanzen (Erzähler, Figuren) kann sehr viele verschiedene Funktionen haben und ist noch keine hinreichende Bedingung perspektivischen Erzählens. Perspektivisches Erzählen sollte den Formen der Fokalisierung vorbehalten sein, in denen verschiedene Erzählerstandpunkte gleichberechtigt und ohne Hierarchisierung nebeneinander stehen. Der Artikel untersucht an höfischen Romanen Formen der Fokalisierung, die allesamt nur Ansätze zu perspektivischem Erzählens haben. Am weitesten geht Konrad von Würzburg, der Erzählerstandpunkt und Figurenstandpunkt dissonant und, ohne sie aufeinander zu beziehen, nebeneinander stehen lässt.

Die Frage, inwieweit vormoderne Literatur perspektivisches Erzählen kennt, spielt in der modernen Narratologie keine herausragende Rolle. Dabei hat sie durch den von Gérard Genette (1972, 1983, 2010) eingeführten Begriff der ›focalisation‹ einen neuen Akzent erhalten.¹ Genette unterscheidet zwischen ›Wer sieht‹ und ›Wer spricht‹, zwischen ›Modus‹ und ›Stimme‹ und leitet daraus unterschiedliche Formen von ›interner‹ und ›externer‹ Fokalisierung durch die Beteiligung anderer Erzählinstanzen neben dem Erzähler am Erzählprozess ab. Interne und externe Fokalisierung gibt es selbstverständlich in älteren Erzählungen auch, und so glaubte

man den Unterschied zu Erzählformen in der Moderne eingeebnet. Die Überzeugung, dass der Erzähler im alten Epos ›objektiv‹ berichte (Auerbach 1946/1967), ist deshalb in der Homerforschung differenziert und in dieser Pauschalität widerlegt worden (De Jong 1987, S. 44f.). Es wurde herausgearbeitet, dass auch im Epos Erzählerrede und Figurenreden bzw. Erzählerstimme und Figurenstimmen ineinander verflochten sind; dass es unterschiedliche Grade der Information und mehr oder weniger begrenzte Ausblicke auf die Geschichte geben kann; dass Homer mit direkter und indirekter Fokalisierung arbeitet. Dies schien das homerische Epos (und erst recht die Erzählformen, die sich von ihm ableiteten oder an seine Stelle traten) an modernes Erzählen heranzurücken.

In der Auseinandersetzung mit diesen Untersuchungen hatte ich vorgeschlagen, um Scheinähnlichkeiten zu vermeiden, das Problem in mehrere Aspekte auseinanderzulegen und verschiedene Schritte der Fokalisierung auf dem Weg zu einem ›perspektivischen‹ Erzählern zu unterscheiden (Müller 2018, S. 197–205). Eine Erzählung kann aus dem Blick einer der Figuren auf den Erzählgegenstand erfolgen, sodass die Figur den Erzähler bei der Informationsvergabe ablöst. Teile der Geschichte oder einzelne Geschehnisse oder Sachverhalte werden vom Standpunkt einzelner Figuren geschildert. Diese Möglichkeit findet sich in ältesten Erzählungen. Dabei kann aus verschiedenen Gründen die Sicht der Figuren begrenzt sein; das unterscheidet sie noch nicht grundsätzlich vom Erzähler, der auch bekennen kann, über bestimmte Tatsachen nicht informiert zu sein. Die begrenzte Sicht kann korrigiert werden. Entscheidend ist, dass zuletzt das Erzählte ›einstimmig‹ ist, d.h. die vielen begrenzten Fokalisierungen sich einer ›richtigen‹ Erzählung zu- und unterordnen. Die Homerforschung hat gelehrt, welche raffinierten Möglichkeiten bereits älteres Erzählen kennt. Insoweit kann man nicht von einem ›objektiven‹ Erzählstil sprechen, wie er im Anschluss an Auerbachs ›Mimesis‹ für Homer behauptet wurde (Auerbach 1946/1967). Aber die Charakterisierung trifft nicht Auerbachs Analysen. Gemeint ist, dass Figuren- und Erzählerstimmen sich zwar durch

den Grad des Wissens und die Sehweise unterscheiden können, sich aber letztlich alles zu einer und nur einer Erzählung fñgt.² Interne und externe Fokalisierungen und Null-Fokalisierung der Erzählerstimme werden in einer Sicht aufgehoben oder wenigsten implizit miteinander verrechnet.

Fokalisierung ist insofern allein noch keine hinreichende Bedingung für perspektivisches Erzählen. Doch kann Fokalisierung zur Folge haben, dass die Darstellung von der besonderen Weltsicht der Figur gefärbt ist; Fokalisierung kann damit der Charakteristik dieser Figur dienen; diese Weltsicht kann von der Weltsicht des Erzählers oder anderer Figuren korrigiert werden oder sie kann auch unverbunden und unvermittelt neben ihnen stehen. Von perspektivischem Erzählen würde ich aber erst dann sprechen, wenn nicht eine Sicht letztlich dominiert, sondern unterschiedliche Sichtweisen unabgestimmt nebeneinander stehen. »Von einer Perspektivierung zu sprechen ist sinnvoll nur bei der grundsätzlichen Möglichkeit der ›Multiperspektivität‹ einer unaufhebbaren Diversität von Weltsichten. Erst wo Perspektiven explizit unentscheidbar konkurrieren, sich eine neben der anderen behauptet, ohne dass nach ›richtig‹ und ›falsch‹ entschieden werden kann, sollte man von Perspektivierung sprechen« (Müller 2018, S. 200).³ Die von Genette eingefñhrte Unterscheidung ›Wer sieht‹ und ›Wer spricht‹, zwischen »Modus« und »Stimme« (Genette 2010, S. 213) ist insofern oberhalb der Unterscheidung zwischen verschiedenen Typen ›fokalisierten‹ und ›subjektiv-perspektivischen‹ Erzählens angesiedelt. In jedem Fall muss eine semantische Analyse der jeweiligen Besetzung der Fokalisierung hinzukommen. Ich möchte daher vorschlagen, anders als Burreichter (2018)⁴, in älterer Literatur zwischen Fokalisierung und perspektivischem Erzählen noch einmal zu unterscheiden.⁵

Die ›Multiperspektivität‹ wird nicht auf einen Schlag erfunden. Eine entscheidende Stufe analysiert Hübners (2003) grundlegende Untersuchung zur Fokalisierung in einigen höfischen Romanen. Deren Erzählweise unterscheidet sich deutlich vom älteren Epos, kennt aber noch kein ›perspektivisches‹ Erzählen wie der Roman seit dem 18. Jahrhundert. Die fol-

gende Skizze soll Hübners Überlegungen am Beispiel von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ fortsetzen, der über die von Hübner analysierten Modelle hinausgeht. Die folgende Skizze erörtert zunächst knapp bekannte Beispiele, um vor diesem Hintergrund Konrads abweichende Position zu bestimmen.

Der höfische Roman scheint viele Erzählformen neuerer Literatur vorwegzunehmen (Hübner 2003, S. 75), aber es handelt sich um Übergangsformen zu perspektivischem Erzählen (Müller 2018, S. 205–211). Es kann die falsche Weltsicht durch den Verlauf korrigiert werden, wie bei Eneas und Lavinia, die einsehen, dass ihre Zweifel an der wechselseitigen Liebe gegenstandslos sind; aber sie kann auch – wie im Falle Didos – eindeutig als falsch gekennzeichnet sein, aber gleichwohl ›verständlich‹, sodass in der psychologischen Charakterisierung der Figur an ihr festgehalten wird (Hübner 2003, S. 202–249). Fokalisierung hat in diesem Fall eine fehlerhafte Sicht auf das Geschehen zur Folge, die aber durchaus Geltung beansprucht, bevor sie aufgelöst werden kann.

Fokalisierung kann auch Mittel sein, die Eindeutigkeit der Geltung von Normen in Frage zu stellen, »alternative Normenhorizonte« aufzurufen, »Spannungen im Normengefüge selbst« bewusst zu machen (Hübner 2003, S. 200f.). Das unterschiedliche Urteil über das Brunnenabenteuer im ›Iwein‹ – als Erfolg des Aventure-Ritters (so der Artushof) oder als Aggression und Zerstörung von Ordnung (so Ascalon) – verdankt sich nicht subjektiven Standpunkten, sondern dem sozialen Zusammenhang, in dem das eine wie das andere Geltung beansprucht. Die Regeln der *aventure* gelten nicht uneingeschränkt. Sie stehen neben anderen Regeln (vgl. Hübner 2003, S. 105–110). Im Artusroman allerdings behalten sie Recht, aber nur, indem sie mit den entgegenstehenden Regeln versöhnt werden: Der Artusritter wird der beste Verteidiger des Landes werden. Insofern folgt der ›Iwein‹ noch keinem »Vielstimmigkeitskonzept« (Hübner 2003, S. 201).

Lunetes Anklage vor dem Artushof stürzt Iwein in den Wahnsinn und zwingt ihn, den Hof zu verlassen, während für den Hof insgesamt Iweins

Reaktion nicht nachvollziehbar ist. Man bedauert sein Verschwinden und nimmt ihn, wenn er zurückkehrt, bereitwillig wieder auf. Aber Iwein kann nur zurückkehren, weil er, was ihn von dort vertrieb, zuletzt integriert hat. *Âventiure* muss ins Gleichgewicht mit den Forderungen der Landesherrschaft gebracht werden. Die beiden Schlüsse des ›Iwein‹ reflektieren das Problem: Indem er sich in einem ritterlichen Leben vergaß, hat Iwein die Erwartungen Laudines enttäuscht. Bis zuletzt stehen die Einschätzungen seines Vergehens unversöhnlich nebeneinander, und es bedarf des komödiantischen Arrangements Lunetes, damit Iwein und Laudine wieder zusammenkommen. Doch scheint für den Erzähler und sein Publikum ein Rest zu bleiben. In einem Teil der Überlieferung erfolgt der berühmte Kniefall Laudines, der anzuzeigen scheint, dass die Heldin ihren Anteil an der Entfremdung anerkennt und Iwein um Verzeihung bittet, während sich bis dahin Iwein in der langen *Aventiure*-Reihe mühsam – und letztlich ohne Aussicht auf sicheren Erfolg – um die Wiedergutmachung seiner Verfehlung bemühte. Der Kniefall relativiert Laudines bisherige Position rigoroser Abweisung Iweins und deutet an, dass sie seine Position, die ihn im Wirbel ritterlichen Lebens die Rückkehr vergessen ließ, anerkennt. Damit würde die unbedingte Geltung beider Positionen aufgehoben. Aber ein Teil der Überlieferung vollzieht diesen Schritt nicht, der Kniefall fehlt (vgl. Hübner 2003, S. 182–199).

Die Diskrepanz zwischen der Sicht aller und der Sicht des Helden findet sich auch bei der Verfluchung Parzivals durch Cundrie. Der Hof bemüht sich, Parzival zu halten, doch für diesen ist die Trennung unausweichlich. Die Divergenz der Standpunkte bleibt auch hier unaufgelöst. Wenn Parzival zurückkommt, wird er am Hof begeistert begrüßt. Für den Hof war Parzivals Verhalten beim ersten Besuch auf der Gralsburg nicht defizitär. Anders für Parzival selbst. Für ihn hebt erst Cundries zweiter Auftritt, der Vergabung anzeigt, seine Selbstentfremdung auf. Es handelt sich nicht um eine perspektivisch bedingte unterschiedliche Beurteilung des Vergehens, sondern um die Diskrepanz zwischen christlich-individueller und ritterlich-

gesellschaftlicher Moral. Auch das bedeutet noch nicht ›Mehrstimmigkeit‹. Es stellt sich heraus, dass die Sichtweise des Hofes und die des Protagonisten zusammengeführt werden können. Der Schluss bestätigt Parzival als hervorragenden Ritter und als Gralskönig.

Die wechselnde Fokalisierung kann zu interessanten Verwerfungen führen. Gert Hübner hat an Gottfrieds ›Tristan‹ gezeigt, dass eine ›Komplizenschaft‹ des Erzählers mit dem Liebespaar besteht, dass der auktoriale Erzähler manchmal ›aus den Liebesgrotten‹ heraus erzählt, aus denen die Protagonisten die Welt wahrnehmen. So kann er ein Identifikationsmodell für die *edelen Herzen* darstellen; »der Erzähler leiht dem Figurenstandpunkt seine Stimme« (Hübner 2003, S. 368). Der Erzähler begeben sich gewissermaßen selbst in ihre »Innenweltgrotten«; »die Erzähltechnik richtet gleichsam Innenweltgrotten ein, in denen man mit den Figuren die erzählte Welt erlebt« (S. 393). Hübner spricht von »einem explizit konsonanten Duktus«, einer »analytisch-konsonante[n] Relation zum dargestellte Figurenbewußtsein« (Hübner 2003, S. 405 u. 397; vgl. S. 367). Allerdings gelten diese »Innenweltgrotten« nicht uneingeschränkt. Zuletzt verfällt die allein auf Innerlichkeit gegründete Liebe; sie behält nicht das letzte Wort, ebenso wenig wie die Empathie des Erzählers (was von Hübner unterbewertet wird).⁶

Konrad wählt im ›Trojanerkrieg‹ ein anderes Verfahren, andere Stimmen neben der des Erzählers zu Wort kommen zu lassen. Er inszeniert eine Spannung zwischen Erzähler- und Figurenstimme, die ich in Abwandlung von Hübners Formulierung ›dissonant‹ nennen möchte.

Der Gewinn des Goldenen Vlieses ist ein Raub, und als Raub wird er auch in den meisten Versionen der Sage erzählt. Der Widder gehört dem Herrscher von Kolchis. Jason gewinnt ihn mit Hilfe von dessen Tochter Medea, die mit ihm und dem goldenen Fell nach Griechenland flieht, wo Jason sie verrät. Bei Konrad ist diese Tat entproblematisiert, jedenfalls wenn man der Stimme des Erzählers glaubt: Der Herrscher von Kolchis fühlt sich durch den Besuch Jasons und sein Vorhaben, das Vlies zu gewin-

nen, geehrt; er fürchtet für Jasons Erfolg, ist froh, wenn das Abenteuer gelingt und gibt Jason bereitwillig seine Tochter.

wan dô der künic von im vernam,
durch waz er dar ze lande kam,
seht, dô begunde er mêren
nâch volleclichen êren
sîn lop und sîne werdikeit,
er was ûf allez dinc bereit,
daz im ze saelden und ze fromen
in sînem rîche wolte komen.

(›Trojanerkrieg‹, V. 7369–7376)

Auch Medea gegenüber preist der König Jason:

sîn herze muotet unde gert,
daz er den schaeper hie bejage,
durch den vil manger sîne tage
lîp unde leben hât verzert.

(V. 7618–7621)

Der König beklagt, dass Jason das gleiche Schicksal wie allen übrigen droht: *dâ von sîn leben riuwet mich* (V. 7624; vgl. V. 7525–7628).

Jason bewältigt das Abenteuer relativ leicht. Er besiegt die Wächter des Widders; das Gewinnen des Vlieses selbst ist frei von Gewalt, gar keine besondere Tat, indem der Widder nicht gehäutet wird, sondern das Vlies wie ein Kleid ablegt und Jason überlässt. Trotzdem erregt Jason Bewunderung (V. 10097–10103), auch beim König: *der künic rîch von hôher art / der bôt im êre und alle zuht* (V. 10106f.).

Der erfolgreichen Aventure folgt scheinbar schemagerecht eine Eheschließung:

des hôchgebornen küniges kint
MÊDÊÂ, diu getriuwe,
wart im ân alle riuwe
zer ê gegeben an der stat,
wan er genôte ir vater bat

der frouwen z'eime wibe dô.
der bete wart der künic frô,
wan er in dô gewerte
mit willen, des er gerte.
Die frouwen schoene und ûzerkorn
gap er dem ritter hûchgeborn
ze wibe und offenliche z'ê
diu von im tougenlichen ê
beslâfen und geminnet was.
(V. 10188–10201)

Allerdings ist das Schema von Anfang an gestört. Das Abenteuer ist nicht durch den Entschluss des Ritters, Ehre zu erwerben, sondern durch eine heimtückische Intrige angestoßen; Peleus trachtet Jason nach dem Leben und stiftet ihn dazu an. Jason erweist sich darin nicht als der beste Ritter, sein Beitrag zum Gelingen ist zweifelhaft. Er kann das Vlies nur gewinnen, weil Medea ihm die Bewandnisse auf der Insel, auf der der Widder lebt, verrät und ihn mit Hilfsmitteln ausstattet, um mit den Bewachern des Widders fertig zu werden. Sie tut das, weil sie ihm verfallen ist und gegen ein Eheversprechen sich ihm vorehelich hingibt. Ansporn für das Wagnis ist nicht die Minne des Mannes, sondern die sexuelle Leidenschaft. Durch die Ehe, sonst Lohn des Abenteuers, wird ein unordentliches Liebesverhältnis geheilt, das ebenso gut in eine Entführung münden könnte (und in anderen Fassungen der Sage mündet): statt Raub und Brautraub eine dynastische Ehe mit Einverständnis des Vaters. Dieses Happy end ist aber keineswegs das Ziel. Es folgen weitere Verbrechen. Jason wird Medea wegen einer anderen Frau verlassen. Statt eine neue harmonische Ordnung zu begründen, endet die Aventure im Desaster.

Der Erzähler erzählt scheinbar das Geschehen konventionell, in Null-Fokalisierung, aber erzählt zunehmend nur die scheinbar unproblematische Außensicht auf das Geschehen, das, was alle an Verlauf und Ergebnis des Abenteuers ablesen können. Die Bedenklichkeiten dagegen werden mit der Stimme Medeas artikuliert, zuerst als sie vor der Entscheidung für Jason reflektiert, welcher Vergehen sie sich damit schuldig macht, später

im Rückblick auf ihre Entscheidung. Die Darstellung des Erzählers und die Bewertung der Figur fallen also auseinander, und sie werden bis zuletzt keineswegs miteinander versöhnt.

Medeas innere Zerrissenheit ist dem Erzähler mehrere hundert Verse wert. Sie zweifelt, ob sie *heimlichen von den liuten* (V. 8440) Jason in ihr Bett holen soll und ihm verraten, wie er das Fell des Widders holen kann, *kiusche sinne* (V. 8604) stehen gegen *minne, triuwe* gegenüber dem Vater und der Sippe gegen Verrat. Das eine ist mit dem anderen verknüpft:

mir solte ferre lieber sîn,
daz er ein bitter ende kür,
denn ob der vater mîn verlür
prîs unde ganze wirdikeit.
(V. 8646–8649)

tuon aber ich im helfe schîn,
daz krenket mînen kiuschen namen,
ich möhte mich des iemer schamen
(V. 8698–8700)

diu scham diu wil mîn ere,
diu minne mîne unwerdikeit
(V. 8724f.)

Der Ausgang ist offen, die Bewertung streitig. Mal entscheidet sie sich für *blüclicher schame güete* (V. 8822), denn das Gegenteil würde ihre Ehre *verswîne(n)* (V. 8877) und ihre *triuwe zebrechen*:

wan ob ich mit im über sê
von mînen friunden kêre,
sô muoz ich triuwe und êre
zebrechen an dem künne mîn.
ich wil bî mînem vater sîn
und sînes willen fâren
in allen mînen jâren.
(V. 8786–8792)

Mit *kiusche*, *êre* und *triuwe* gegen Vater und *künne* sind Höchstwerte der feudalen Gesellschaft angesprochen. Und trotzdem entscheidet Medea sich dagegen. Das ist keine typische *altercatio* zwischen entgegengesetzten Normen, sondern eine asymmetrische Konstellation:

Liebesleidenschaft und Verrat stehen gegen individuelles und soziales Ethos. Die Alternativen liegen nicht auf derselben Ebene; ein Wertvergleich erfolgt nicht, nur eine Entscheidung.

Mit Medeas Entschluss für die eine Seite ist deshalb auch nichts endgültig entschieden. Nicht einmal die Zustimmung des Königs zu Medeas Verbindung mit Jason kann die bedenklichen Anfänge dieser *minne* vergessen machen. Der Erzähler erinnert an die Norm, desavouiert die Figurenstimme und kündigt den üblen Fortgang an. Es ist *ein übel maere*, dem er folgt:

daz diu getriuwe künigîn
von ir vater schiet durch in
und mit im fuor ze lande hin,
daz was ein übel maere,
wan diu vil tugentbaere
wart sît von im verlâzen
(V. 10206–10211)

Es könnte so aussehen, als würde die Figur vom Erzähler zur Ordnung gerufen; doch warum nennt er sie *getriuwe* und *tugentbaere*? Hat er nicht selbst den Gewinn des Vlieses als unproblematisch und keineswegs als Raub erzählt? Der Normbruch scheint sanktionslos. Die Figuren bleiben, was sie im höfischen Roman immer sind: *getriuwe* und *tugentbaere*.

Wenn Medea mit Jason nach Griechenland zurückgekehrt ist und bemerkt, wie *getriuwe* (V. 10417) dieser gegenüber seinem Vater ist, erinnert sie sich plötzlich an die Norm, die sie selbst verletzt hat:

ich hân verworht êr unde leben
an mînem vater leider,
sît ich des widers kleider

enpfloehet sînem lande hân.
ez ist vil sêre missetân,
daz ich in êren hân verheret
und sînen wunneclîchen wert
des goldes hân enterbet.
durch einen man verderbet
hân ich an lobe mîn sippebluot,
der sînem künne gerne tuot
daz aller beste, daz er kan.
er ist ein gar getriuwer man
und ich ein triuwelôsez wîp
(V. 10422–10435).

Ehre und Leben hat sie verwirkt, den Vater um seine Ehre und seinen Besitz gebracht, um eines Mannes willen *künne* und *sippebluot* verraten. Sie verdient das schlimmste aller Prädikate: *triuwelôs*.

Medea übernimmt also die Argumente für die Sippentreue, aber unter merkwürdigen Bedingungen. Gewissermaßen kompensatorisch beschwört sie (ausgerechnet!) Jasons *triuwe* und handelt in deren Sinne, indem sie Jasons greisem Vater seine Jugend zurückgibt. Gegenüber dem ungerührt harmonisierenden Erzähler bringt Medea jetzt Kernbegriffe sozialer Ordnung – *triuwe*, *êre*, *sippe* – ins Spiel, aber unter zweifelhaften Umständen, nämlich mit den fragwürdigen Mitteln der aufwendig inszenierten schwarzen Kunst.

Die Ambivalenz ihres Handelns stellt sich gleich heraus, wenn sie dieselben Mittel, die sie als Wunderheilerin – aus *triuwe*! – einsetzt, das nächste Mal für ein Verbrechen aus Rache gebraucht, den Mord an Peleus. Zwar ist dessen *untriuwe* der Anlass, aber rechtfertigt der ihr Handeln? Der Erzähler berichtet kommentarlos, wie die Rache dank raffinierter Täuschung aller durch Medea, immerhin *daz erwelte wîp* (V. 10905), gelingt. Das geschehe, wie der Erzähler bekräftigt, auch in Übereinstimmung mit einer Norm, da Medea auch diesmal nur ihre *minne* zu Jason im Sinn hat.

gelouben ir der maere sult,
daz ir JĀSŌNES minne

ze herzen und ze sinne
lac mit ganzer staetekeit
(V. 10978–10981)

Staete minne ist ein Wert, der scheinbar alles erklärt; doch sie ist kontaminiert durch schwarze Kunst und ihr verbrecherisches Ziel. Norm und Normbruch fallen zusammen: Medea veranlasst die Töchter des Peleus den Vater zu ermorden und – Steigerung des Vorwurfs, der sich gegen sie selbst richtete – ihr *sippebluot* zu vergießen (V. 11117).

Verdankt sich dieser Mord der *staetekeit* der *minne*, so ist die Grausamkeit der Rache in der Verbrennung Creusas und Jasons durch der *minne unstaetekeit* (V. 11228) motiviert, den Verrat Jasons von *triuwe* und *êre* (V. 11199). Die Folge ist ein klägliches Ende für den strahlenden Helden des Beginns, der sogar jetzt noch der *werde ritter*, der *keinen wandel nie begie* (V. 11340f.), heißt, außer dem einen *unstaete*:

mit bitterlicher siure
wart sîner sîezekeite leben
dem tôde bî der zeit gegeben.
Sus nam ein ende bitter
JÂSÔN, der werde ritter,
der keinen wandel nie begie
wan disen einen, daz er die
verkôs durch sîne unstaete,
diu gar mit triuwen haete
geminnet und gemeinet in.
(V.11336–11346)

Medea hat keine Sanktionen zu fürchten; sie verschwindet einfach.

Es gibt mehrere Erzählerstimmen, die nicht hierarchisiert werden. Die Normen (z.B. *triuwe* oder *staete minne*) wechseln dauernd von einer Seite auf die andere. Die Maßstäbe, nach denen Erzähler und Figur urteilen, geraten ins Wanken. Es besteht eine Disparität zwischen dem Geschehen und den Normen, denen es folgen soll, und zwischen Erzähler- und Figurenposition. Zunächst wird der Eindruck erweckt, als seien die Vorgänge

widerstandslos abgelaufen. Einzig eine Figur – Medea – stellt sie in Frage, aber ohne Folgen für den Blick des Erzählers auf sie und mit ambivalentem Bezug auf die Normen, die sie diskutiert. Diese Widersprüchlichkeit bleibt unaufgelöst. In Abwandlung des von Hübner beschriebenen ›konsonanten‹ Erzählens – der Erzähler passt sich der Sicht seiner Protagonisten an – würde ich hier von ›dissonantem‹ Erzählen sprechen, indem das Geschehen und seine Bewertung – durch den Erzähler, durch die Figur – nicht zueinander passen. Dissonantes Erzählen ist noch kein perspektivisches. Das läge etwa vor, wenn gegen Medeas Sicht die Jasons oder die ihres Vaters gesetzt würden. Aber es gibt auf keiner Seite eine konsistente Beurteilung des Geschehens, die mit einer anderen konkurrierte. Wo es Urteile gibt, sind sie unabgestimmt. Es gibt eine Disparität zwischen der Faktizität des Geschehens und den Normen, denen es von Fall zu Fall zu folgen behauptet.

Solch ein dissonantes Nebeneinander von Beurteilungen gibt es allenthalben im ›Trojanerkrieg‹. Man kann sich an die Faktizität halten, die der auktoriale Erzähler ausbreitet: so und so lief das eben ab. Aber immer wieder werden Normen in Anschlag gebracht, vor denen die Faktizität fragwürdig ist. Dass die Schönheit des Traumpaars Paris und Helena mit berückenden Versen gefeiert wird, lässt nicht vergessen, dass sie Ehebrecher sind. Dass die Kämpfe vor Troja ein Rausch von Farben sind, ist Kehrseite grässlicher Zerstörung. Oder umgekehrt: Das schauerliche Ende des Herkules ist Strafe für seinen Ehebruch, aber das hindert nicht, dass die Griechen ihn als großartigen Helden feiern. So kann die Großtat des Erringens des Goldenen Vlieses zugleich auf Missachtung von Keuschheit und Sippenreue beruhen. Konrad stellt Dissonanzen zusammen, aber er löst sie nicht auf. Das ist eine Eigenart Konradschen Erzählens. Er erzählt scheinbar affirmativ von einem glänzenden Krieg mit exorbitanten Waffentaten und unerhörter höfischer Pracht, aber zeigt, wie das höfische Ideal seine eigenen Normen verfehlt und zum Untergang verurteilt ist.

Anmerkungen

- 1 Eine Auseinandersetzung mit Genette und der vielfältigen Verwendung des Fokalisierungs-Begriffs ist hier nicht beabsichtigt; vgl. auch Martinez/Scheffel 72007, S. 63–67; Niederhoff 2001. Ich gehe von der Bedeutung aus, die er in Analysen älterer Literatur erfahren hat: die Verschiebung der Erzähl-, Wahrnehmungs- und Beurteilungsinstanz vom Erzähler (Null-Fokalisierung) auf andere Instanzen (interne und externe). Die Differenzierungen, die dabei in neuerer Literatur möglich sind, spielen in meinen Beispielen keine Rolle.
- 2 Vgl. meine Analyse eines Erzählabschnitts im 8. Gesang der ›Odyssee‹ (Müller 2018, S. 201–204).
- 3 Nicht ohne Grund werden die Analysen von Nünning/Nünning 1999/2000 zur ›Multiperspektivität‹ durch ein Zitat von Nietzsche eingeleitet. Die Autoren machen auf deren Differenziertheit in der Moderne aufmerksam, für die es im Mittelalter kein Pendant gibt. Auch in der Moderne muss zwischen ›geschlossenen‹ und ›offenen Perspektivenstrukturen‹ (solchen mit und solchen ohne einen gemeinsamen ›Fluchtpunkt‹ unterschieden werden (Nünning/Nünning 2000, S. 59). Jedoch sind auch erstere nicht mit mittelalterlicher Fokalisierungen identisch.
- 4 Die Identifizierung der beiden Begriffe wird schon im Vergleich zwischen dem Titel des Aufsatzes und dem englischen Abstract deutlich. Ausdrücklich analysiert sie Fokalisierungen als perspektivisches Erzählen (Burrichter 2018, S. 44-47). Auch Martinez/Scheffel 72007, S. 63 behandeln das »Problem der Perspektivierung« unter dem »Begriff der Fokalisierung«.
- 5 Nünning/Nünning 1999, S. 370 schlagen vor, zwischen dem »formale[n...] Aspekt der Art der erzählerischen Vermittlung des Geschehens durch zwei oder mehr Erzählinstanzen« und dem »inhaltliche[n] bzw. semantische[n] Aspekt der Ausgestaltung bzw. Charakterisierung der einzelnen Perspektiventräger« zu unterscheiden (zu den unterschiedlichen Funktionen der letzteren vgl. 2000, S. 70); im Mittelalter ist die Ausgestaltung nie bloß ›subjektiv‹ begründet. Die Liste der in Bezug auf Multiperspektivität zu untersuchenden Autoren (ebd., S. 78) beginnt bei Nünning/Nünning folgerichtig im 19. Jahrhundert.
- 6 Müller 2018, S. 210. Der Roman weist durchaus auf das ›Gespenstische‹, Betrügerische, Triebverfallene der Tristanliebe hin. Wenn Hübner sagt: »Was innerhalb der Grotten als richtig und als falsch gilt, ist gegenüber der moralischen Ordnung der Außenwelt autonom« (S. 393), so spricht der Romanverlauf eine andere Sprache.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Konrad von Würzburg: ›Trojanerkrieg‹ und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein (Wissensliteratur im Mittelalter 51), Wiesbaden 2015.

Sekundärliteratur

- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), Bern/ München 1967.
- Burrichter, Brigitte: Perspektive bei Chrétien de Troyes, in: von Contzen, Eva/Kragl, Florian (Hrsg.): *Narratologie und mittelalterliches Erzählen. Autor, Erzähler, Perspektive, Zeit und Raum (Das Mittelalter, Beihefte 7)*, Berlin/ Boston 2018, S. 43–60.
- De Jong, Irene J. F.: *Narrators and Focalizers. The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987.
- De Jong, Irene J. F., *Homer and Narratology*, in: Morris, Ian/Powell, Barry (Hrsg.): *A New Companion to Homer*, Leiden u.a. 1997, S. 305–325.
- Genette, Gérard: *Discours du récit. Essai de méthode*, in: Genette, Gérard: *Figures III*, Paris 1972, S. 65–282.
- Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*, Paris 1983.
- Genette, Gérard: *Die Erzählung*, 3. durchgesehene und korrigierte Auflage übersetzt von Knop, Andreas, mit einem Nachwort von Vogt, Jochen, überprüft und bearbeitet von Kranz, Isabel, München 2010.
- Hübner, Gert: *Erzählform im höfischen Roman. Studien zur Fokalisierung im ›Eneas‹, im ›Wein‹ und im ›Tristan‹ (Bibliotheca Germanica 44)*, Tübingen/ Basel 2003.
- Hübner, Gert: *Fokalisierung im höfischen Roman*, in: Haubrichs, Wolfgang, Lutz, Eckart Conrad u. Ridder, Klaus (Hrsg.): *Erzähltechnik und Erzählstrategien im höfischen Roman. Saarbrücker Kolloquium 2002, Wolfram Studien 18* (2004), S. 127–150.
- Martinez, Matias/Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 2007.
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachlicher Schriftlichkeit (Philologische Studien und Quellen 259), Berlin 2018.
- Niederhoff, Burkhard: *Fokalisation und Perspektive. Ein Plädoyer für friedliche Koexistenz*, in: *Poetica* 33 (2001), S. 1–21.

Müller: ›Konsonantes‹, ›dissonantes‹ und perspektivisches Erzählen

Nünning, Ansgar/Nünning, Vera: Multiperspektivität – Lego oder Playmobil, Malkasten oder Puzzle? Grundlagen, Kategorien und Modelle zur Analyse der Perspektivenstruktur narrativer Texte. 2 Teile, in: Literatur in Wissenschaft und Unterricht 32 (1999), S. 367–388; 33 (2000), S. 59–84.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Jan-Dirk Müller
Institut für deutsche Philologie
Schellingstr.3
80799 München
E-Mail: jan-dirk.mueller@lrz.uni-muenchen.de

Bent Gebert

Heterogene Autorschaft und digitale Textanalyse

Ein Experiment zum kompilatorischen Erzählstil Konrads von Würzburg

Abstract. Der ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg führt heterogenes Quellenmaterial antiker und mittelalterlicher Texte mit maximalen Integrationsansprüchen zusammen, ohne die Spannungen seiner monumentalen Kompilation zu leugnen. Während diese Ansprüche bislang vor allem aus poetologischen Selbstreflexionen abgeleitet und anhand herausgehobener Einzelepisoden diskutiert wurden, sucht der Beitrag die Frage nach Konrads Erzählstil in einem methodischen Neuansatz digitaler Literaturwissenschaft am Gesamttext empirisch zu überprüfen: Wie homogen bzw. heterogen adaptiert Konrad seine Quellenvorgaben, in welchem Maße prägen kompilatorische Züge auch die Oberfläche des Textes? Und inwiefern lassen sich daraus Rückschlüsse für das Erzählprofil des ›Trojanerkriegs‹ insgesamt ziehen? Wie stilometrische Binnenanalysen von Wort- und Formelverwendungen aufweisen, ist Konrads Roman weder durchgängig einem homogenen Integrationsstil verpflichtet noch einem heterogenen Kompilationsstil. Vielmehr lässt der Text signifikant unterschiedliche Partien hervortreten, die neue Fragen sowohl an Konrads auktoriale Programmik als auch an die Konrad-Forschung stellen.

1. Konrad als Erzähler?

Was berechtigt und erhellt es, nach Konrad als Erzähler des ›Trojanerkriegs‹ zu fragen? Trivial scheint die Frage angesichts der überdeutlichen Verknüpfungssignale, die historische Autorperson, impliziten Autor und

Erzähler des zwischen 1281 und 1287 entstandenen Antikenromans verbinden: *von Wirzeburc ich Cuonrât* (›Trojanerkrieg‹, V. 266) nennt sich mit jener Signatur, die in variiert Form auch ›Partonopier und Meliur‹, die ›Klage der Kunst‹, das ›Turnier von Nantes‹ oder auch die Lyrik verbindet; das Autor-Ich verortet sich textextern im Basler Gönnernetzwerk (vgl. ›Trojanerkrieg‹, V. 246f.) und profiliert textintern die Erzählerrolle mit Vergleichen und Metaphern, die, wie etwa das Leitbild der einsam singenden Nachtigall, ebenfalls werkübergreifende Verweise stiften; nicht nur im Prolog streicht der Erzähler die auktorialen Ansprüche seiner Quellenerneuerung heraus, sondern taucht auch aus den Wogen seines unüberschaubaren Geschichtenmeers immer wieder punktuell auf – in Exkursen und Kommentaren (etwa über den Status antiker Götter oder die Informationsverbreitung der Ereignisse in der erzählten Welt) oder gelegentlich auch, um Wechsel von Handlungssträngen und Quellen zu akzentuieren. All dies legt nahe, von Konrad zu sprechen, wo vom Erzähler die Rede ist. Und doch scheint mir Skepsis gegenüber solchen Identifizierungsanreizen geboten, weil der Kompilationscharakter des ›Trojanerkriegs‹ die Relation von Autor, Erzähler und Text schwer durchschaubar macht. Schon die metaphorischen Selbstbeschreibungen von Autor und Autortätigkeit erweisen sich bei näherem Blick als alles andere als stimmig – Phönix und Nachtigall werden genannt, das Reparaturvorhaben am rissig gewordenen *alte[n] buoch von TROIE* (›Trojanerkrieg‹, V. 269) mit der Neuanpflanzung einer Schwertlilie, einem Meer und Heer von Geschichten in Verbindung gebracht. Schon die Dichtungsreflexionen des Prologs bezeugen ein meisterschaftspoetisches »Geflecht von Bescheidenheit und Ermächtigung, von Verfügbarkeit und Unverfügbarkeit« (Kellner 2006, S. 260), das eher Amalgamierung und Heterogenität als Kongruenz von Autor-, Erzählerrolle und Erzählstil erwarten lässt (Stock 2015, S. 153). Ihre Relation scheint so inkonsistent entworfen, dass man einerseits tiefgreifende Entfremdung von Publikum, Autor und Erzähler vermutete (Bertau 1987, S. 360; Haug 1992, S. 360, 362f.) und Sinnverluste nach-höfischen Erzählens diagnostizierte (Worstbrock

1996; Müller 2006, 2008, 2018b), andererseits aber in immer neuen Anläufen nach hermeneutischen, narrativen oder epistemischen Integrationsstrategien suchte (Cormeau 1979; Lienert 1996; Gebert 2013). Konrad als Erzähler scheint im ›Trojanerkrieg‹ programmatisch profiliert und doch passagenweise zu zerfallen – und das ist bis heute Stand der Forschung geblieben. Obwohl wichtige Grundlagenstudien die Quellenverarbeitung und leitende Sinnperspektiven des Romans aufwiesen, obwohl zahlreiche Einzelanalysen diese Transformationsarbeit in ihren stilistischen, motivischen und ästhetischen Dimensionen wesentlich erhellten und ihren Diskursbezügen nachgingen, ist die Frage nach dem Zusammenhang von Autor und Erzählen des ›Trojanerkriegs‹ im Grunde weiterhin offen – oder zumindest so schillernd und polymorph, dass Wolfgang Moneckes Überlegungen zum Erzählprinzip der *wildekeit* (1968) nach wie vor als Meilenstein der Forschung zitiert werden (Friedrich 2018). Auch wenn Moneckes Studien hinsichtlich ihrer Methodik und Beschreibungsreichweite ratlos stimmen können, scheinen sie damit einen rhetorischen Kontraststil auf den poetologischen Begriff zu bringen, der als Konrads Stil allgemein gilt.¹ Seine Irritationspotentiale werden im ›Trojanerkrieg‹ allerdings keineswegs konsequent exponiert, im Gegenteil: Spannungen von Kommunikationssituation, Quellenkompilation und Textarbeit werden mit Metaphern des Blühens, des Echos und des Meeres vielmehr naturalisiert und somit jener Diskussion entzogen, welche die Roman-Prologe eröffnen (Gebert 2013, S. 134–155; Laufer 2015, S. 171). Gerade über die forschungsgeschichtlich berühmtesten Erzählepisoden wie die Liebesgeschichte von Jason und Medea (vgl. den Beitrag von Jan-Dirk Müller im vorliegenden Heft) oder den Tod des Hercules hat die Forschung polarisierende Axiologien von Wert und Verfall höfischen Erzählens ausgebreitet, die es schwierig machen, die erzählerische Heterogenität des Gesamttextes deskriptiv nüchterner und genauer zu erforschen, als der Text es zulässt.

Insgesamt kann dies den Eindruck wecken, der ›Trojanerkrieg‹ lege mit großem poetologischem, rhetorischem und semantischem Aufwand trügerische Fährten, denen man nicht folgen sollte, wenn man das Autor- und Erzählerprofil präzise erfassen will. Fragt man hingegen nach den heterogenen Erzählweisen eines Autor-Œuvres, die solchen dominanten Integrationsgesten zuwiderlaufen, könnte dies tiefer in eine historische Narratologie führen, die sich der Spannung zwischen kategorialen Differenzierungen, Stilforschung und Rhetorik bewusst ist (vgl. Bleumer 2015). Lässt man sich darauf ein, dass Erzählen im rhetorischen Horizont der Vormoderne untrennbar mit Aspekten der Redegestaltung und auktorialen Praktiken verknüpft ist, könnte sich damit der Blick auf Konrads Roman umkehren: Aus welchen Gründen scheint es naheliegend, dem ›Trojanerkrieg‹ ein bestimmtes Erzählprofil zuschreiben zu wollen – oder nicht vielmehr multiple Erzählweisen (vgl. Müller 2017, S. 35), Registerwechsel oder diverse Stofftraditionen stärker in Rechnung zu stellen? Fragwürdig wird damit auch der Status auktorialer und narrativer Instanzen: Gibt es gute Gründe, neben Text und Erzähler zusätzlich die Position des Autors Konrad anzusetzen, die über Fälle der Selbstnennung oder die literaturgeschichtliche Werkkonstruktion hinausführte und nicht nur als historischer Ankerpunkt äußerer Referenz, sondern auch zur Beschreibung des Erzählens selbst erfordert wäre? Wenn derzeit das Interesse an Autorhandbüchern auch in der Altgermanistik wiederkehrt, wäre es demnach keineswegs trivial zu überprüfen, ob und inwiefern ›Konrad als Erzähler‹ den ›Trojanerkrieg‹ prägt.

2. Fragen und Aporien der Forschung

Keineswegs hat es an Versuchen gefehlt, das Erzählprofil des ›Trojanerkriegs‹ hinsichtlich Sprachstil und Motivik, hinsichtlich Quellen-, Gattungs- und Diskursbezügen oder sinnstrukturierenden und moralischen Perspektiven des Erzählens zu bestimmen, aus denen Rückschlüsse zur Modellierung von Erzähler und Autor gezogen wurden. Doch stehen viele

Ansätze einer langen, methodisch wendungsreichen Forschungsgeschichte zum ›Trojanerkrieg‹ bis heute unverbunden neben- oder hintereinander. Dies hat verschiedene Gründe, von denen ich nur vier Aspekte stichwortartig herausgreife, an anderer Stelle ausführlicher in ihren Forschungszusammenhängen darlege (Gebert, im Druck).

Anzusetzen ist erstens bei der banalen Tatsache des Textumfangs: Eine zentrale Herausforderung stellt nach wie vor der monumentale Umfang des mit 40.424 Versen gleichwohl unvollendet gebliebenen Erzähltorsos dar. In der Regel bevorzugte die Erzählforschung daher exemplarische Textauschnitte – neben Prolog und Exkursen vor allem die in sich abgeschlossenen Minnenovellen oder einzelne Handlungsstränge um Figuren wie Paris und Achill, Jason und Hercules, an denen sich zugleich antike Quellenvorgaben und ihre Transformationen studieren ließen. Dennoch wurden daraus oft Aussagen über den gesamten Text, seine Stellung zu vorgängigen Erzähltraditionen oder sogar zu Konrads Autorstil insgesamt abgeleitet. Zwischen Gesamtauswertungen und hermeneutischen *close readings* klaffen bis heute Lücken, die methodisch uneingelöste Verallgemeinerungspostulate darstellen. Zwar springen in diese Lücken oft Lektüren zu metapoetisch lesbaren Dingen wie zum Apfel der Discordia (Huber 2016; Wittstock 2019), zu artifiziellen Reflexionsfiguren wie Medea und Helena (Pastré 1988/1989; Hasebrink 2002, 2009; Sieber 2008) oder zu poetologischen Semantiken des Erneuerns (Kellner 2006; Laufer 2015, 2016), der Wildheit (Monecke 1968; Müller 2018a, 2018b) oder des Glänzens (Green 1949, S. 79–84; Lienert 1996, S. 277–281; Müller 2006) ein. Doch wird die Kluft zwischen breiter Textbasis und Stichproben damit kaum geschlossen. Beliebte sind besonders die kleine(re)n Einheiten des Erzählens, die sich lesen und interpretieren lassen, nicht das uferlose Geschichtenmeer des Krieges, das sich trotz vielfältiger Redestrategien sinnlicher Aktivierung (Lienert 2000; Gebert 2013, S. 253–275) der Gesamtanschauung entzieht. Doch wird, neben allen Akten des Beschreibens, Zeigens und Deutens, auch über den gesamten Text hinweg erzählt. Um dies zu erfassen, helfen nicht

poetologische Postulate aus kleinen Einheiten weiter – die Frage nach den Erzählweisen des ›Trojanerkriegs‹ wäre auf breiterer Basis zu erheben.

Das betrifft – zweitens – auch die Frage, welches historische Textobjekt dafür heranzuziehen ist. Seit der Erstedition durch Adelbert von Keller (1858) bis zur jüngsten Neuausgabe (Thoelen/Häberlein 2015) stützt sich die Forschung kanonisch auf den Textbestand der Vollhandschrift (A) der Straßburger Johanniter-Bibliothek aus dem 14. Jahrhundert, die seit ihrem Brandverlust 1870 unüberprüfbar ist. Mit der Sichtung der gesamten Überlieferung von insgesamt 34 Vollhandschriften, Fragmenten und Exzerpten hat Elisabeth Lienert hingegen den Blick geschärft für höchst divergierende Textzuschnitte und Kontextualisierungen, aus denen unterschiedliche Konstitutions- und Verwendungsweisen abzuleiten sind (Lienert 1990, ergänzend Beckers 1995; zur Deutung auch Lienert 1996). Ob und mit welchem Aufschlusswert wir von Konrad als Erzähler des ›Trojanerkriegs‹ sprechen können, hängt also maßgeblich davon ab, ob diese Frage der Volltextüberlieferung oder Chronikinseraten gilt – und nicht zuletzt, welches Gewicht den (vielleicht überbelasteten) Prologversen beizumessen ist, die nur in der (verbrannten) Hs. A überliefert waren. Bis heute folgte die Erzählforschung zum ›Trojanerkrieg‹ weitgehend einer hermeneutischen »Ganzheitsvorstellung« (Baisch 2002, S. 108), die eher Gesamtaussagen erstrebte als Beschreibungen heterogener Erzählweisen.

Schwierigkeiten bei der Erforschung des Erzählprofils werfen – drittens – auch ästhetische und normative Dimensionen auf, die über die Beschreibung narrativer Mittel im engeren Sinne hinausgehen. Wie ist die Bezeichnungskraft geblümter Rede zu werten, die den brutalen Schlachtereignissen ästhetischen Glanz verleiht (Müller 2006, 2008)? Welches Licht wirft der ethische Anspruch höfischer Epik auf scheiternde Figuren des ›Trojanerkriegs‹, die nicht nur infolge von Quellenmontagen brüchig wirken, sondern auch in ihrem Untergang förmlich zu zerfallen scheinen (Worstbrock 1996)? Wenn Objekte wie der schillernde Apfel der Discordia und Fi-

guren wie Helena und Hercules innerhalb der erzählten Welt in die Katastrophe führen, lässt sich daraus bereits ein Scheitern von Zeichen-, Figuren- oder Erzählmodellen ableiten? Tatsächlich ist schwer zu entscheiden, ob solche Wertungen sich vorrangig einem fortgeschriebenen Koordinatensystem ›höfischer Klassik‹ verdanken oder ob der ›Trojanerkrieg‹ selbst zu ihnen verführt – etwa durch die Krisentopik des Prologs, der den Anerkennungsverlust *wol gebluomter rede* (›Trojanerkrieg‹, V. 12) an den Höfen beklagt, oder durch Kontraste von Handlung und Diskursmitteln. In jedem Falle scheinen Wertungen eher von einzelnen Passagen provoziert, als den gesamten Text zu erfassen. Selbst moralische Deutungsangebote, die der ›Trojanerkrieg‹ explizit formuliert – etwa die Maxime: »kleine Ursache – große Wirkung« (Monecke 1968, S. 76) –, tragen weder dem komplexen Gefüge von Binnenepisoden und Rahmenhandlung Rechnung (vgl. Friedrich 2018, S. 292), noch durchziehen solche Sinnperspektiven den Roman durchgängig (vgl. Müller 2018b). Kurz gesagt liegt darin die Schwierigkeit, den ›Trojanerkrieg‹ jenseits von Blütezeiten, Krisen und Scheitern höfischen Erzählens zu verorten, wenn der Text selbst Semantiken des Blühens heranzieht, der Erzähler Argumente der Krise vorträgt oder Ereignisse des Scheiterns erzählt. Im Rückblick auf die bisherige Forschung kann so der Verdacht entstehen, dass der Roman in vielen Fällen axiologische Positionierung nahelegt, die jedoch im Hinblick auf seine Erzählweisen unpassend, allenfalls partiell treffend scheinen.

Mein vierter und letzter Punkt kehrt näher zum Thema des vorliegenden Heftes zurück. Stilgeschichtliche Untersuchungen haben einen besonderen Zug der ausladenden Kriegsbeschreibungen darin gesehen, Erscheinungselemente von Formen, Farben und Materialitäten zu vermitteln – mit synästhetischem Wirkungsinteresse, das heraldische Bezüge überstrahlt (Galle 1911/1912; Monecke 1968, S. 169; Lienert 1996, S. 284f.; Stuckmann 2003). Ästhetische Effekte des Glänzens und Schillerns werden jedoch meist mehr beschworen oder zitiert als analytisch rekonstruiert. Dies führt gelegentlich

zu Sprüngen zwischen Objekt- und Beobachtungsebene: Erzählte bzw. besprochene Phänomene des Glänzens innerhalb der erzählten Welt führen dem Rezipienten nicht zwangsläufig Glanz vor Augen. Ob dadurch etwa Imaginationsaktivitäten angeregt werden oder ganz anders geartete kognitive Reaktionen, ist eine offene Frage, die sich besonders dann stellt, wenn abweichungsfreudigen, ›wilden‹ Metaphern auch formelhafte Satzkonstruktionen, rekurrente Bilder und wiederholt abgerufene Erzählmoleküle zur Seite treten. Wie und mit welchen Mitteln erzählt Konrad diesseits und jenseits jenes Glanzvokabulars, das als autorspezifisches Stilphänomen gilt? Trotz zahlreicher stilorientierter Untersuchungen zu Metrik, Versbau und Wortschatz liegt eine Aufgabe nach wie vor darin, das Verhältnis von Sprachmitteln und Erzählen analytisch noch genauer zu erhellen (vgl. Bleumer 2010), als lediglich von deskriptiven Schilderungstechniken, von Fokussierungswechseln zwischen Panoramen und Details des Krieges oder von Evidenzpraktiken des Vor-Augen-Stellens zu sprechen. Schwierig scheint mir dies, weil grundsätzlich offen ist, wie sich Narratologie, Zeichentheorie und Rhetorikforschung theoretisch harmonisieren lassen (vgl. Hübner 2010, Bleumer 2015 und Friedrich 2018).

3. Kompilatorisches Erzählen im ›Trojanerkrieg‹: Ein Neuansatz digitaler Stilanalyse

Neue Anregungen, um diese Problemlagen zu öffnen, könnten von *mixed method*-Ansätzen ausgehen, die hermeneutisch-philologische Fragestellungen und computergestützt-digitale Analysewerkzeuge gewinnbringend zusammenführen (vgl. Weitin [u. a.] 2016 sowie als Fallstudie Revellio 2019). Meine Überlegungen zielen somit weder vorrangig auf die Entwicklercommunity der *Digital Humanities* noch ausschließlich auf die Erzählforschung zu einem herausragenden Antikenroman des 13. Jahrhunderts, sondern suchen ihren Brückenschlag. Im Falle des ›Trojanerkriegs‹ könnte ein Kombinationsgewinn darin liegen, einerseits traditionelle Fragen der

Quellen- und Stilforschung aufzugreifen, die sich auf historische Autorschaftskonzepte stützen und von konkreten Lektürebeobachtungen ausgehen; andererseits lassen sich punktuell oder episodisch gestützte Postulate mit textstatistischen Auswertungsverfahren am Gesamttext auf breiter Basis überprüfen. In diesem Schnittfeld lautet meine Frage: Wie heterogen oder homogen erzählt der ›Trojanerkrieg‹ hinsichtlich der lexikalischen Sprachmittel seiner Textoberfläche? Freilich ist damit nur ein kleiner Ausschnitt des breiten Fragenbündels erfasst, das sich für den ›Trojanerkrieg‹ auffächern lässt. Es scheint mir trotzdem geeignet, um den Zusammenhang von Autorkonzept und Erzählen an einem möglichst konkreten Merkmal zu sondieren: Ist das sprachliche Material trotz Quellenwechsel derart konstant verwendet, dass wir dies als Autorsignal werten dürfen – oder ändert sich mit dem Wechsel von Handlungssträngen und Quellen auch der Erzählstil des ›Trojanerkriegs‹ so erheblich, dass wir eher von Themensteuerung und Registerwechseln, aber nicht einem Autorstil sprechen sollten?

3.1 Prämissen

Meine Frage beruht auf mehreren Voraussetzungen, die eng mit dem ›Trojanerkrieg‹ zusammenhängen, aber auf einen grundsätzlichen Typus vor-moderner Autorschaft verweisen; insofern gehe ich vom ›Trojanerkrieg‹ als einem Testfall aus, um Verfahren digitaler Textanalyse zur Untersuchung historischer Autorschaftsmodelle zu erproben und weiterzuentwickeln. Nach Stilphänomenen der Heterogenität zu fragen, ist zum einen angesichts der Quellenlage des ›Trojanerkriegs‹ legitim, der in seinen verschiedenen Partien nicht nur dem altfranzösischen ›Roman de Troie‹ Benoîts de Sainte-Maure und pseudo-historiographischen Kriegsberichten der angeblichen Augenzeugen Dares Phrygius (›De excidio Troiae historia‹) und Dictys Cretensis (›Ephemeris belli Troiani‹) folgt, sondern ebenso Episodenmaterial antiker Mythographie (Ovid, Statius u. a.) und weiterer

Quellen einbindet (vgl. Lienert 1996). Mit vorbildlosem Vollständigkeitsanspruch vergleicht der Prolog diese Kompilation als Erzählmeer, lenkt aber zugleich den Blick auf Vielfalt und Umfang seiner Quellzuflüsse, deren Eigenbewegung kaum zu zähmen, deren Zusammentreffen kaum zu ergründen sei:

ich wil ein maere tihten,
daz allen maeren ist ein her.
als in daz wilde tobende mer
vil manic wazzer diuzet,
sus rinnet und fluizet
vil maere in diz getihte grôz:
ez hât von rede sô wîten flôz,
daz man ez kûme ergründen
mit herzen und mit mûnden
biz ûf des endes boden kan.

(Trojanerkrieg, V. 234–243)

Zu Recht hat die Forschung daher den »Kompendiencharakter« als poetologisches Programm des ›Trojanerkriegs‹ diskutiert (Cormeau 1979, S. 304; zur Quellenkompilation bereits Gernentz 1961, zuletzt Stock 2015, S. 152–155). Dass Begriffe der Erzählung (*maere*) dabei in einem Atemzug mit ihrer sprachlichen Gestaltung (*rede*) fallen, berechtigt ebenfalls, beides eng aufeinander zu beziehen. Heterogenität akzentuiert zum anderen – jenseits des Textes – auch der Nekrolog der Kolmarer Annalen, der *Cuonradus de Wirciburch* als *compiler* würdigt.² Konrad wird damit für die poetische Leistung des Zusammenstellens verschiedener Schriften gerühmt, die in der lateinischen Dichtungstheorie zum prominenten Autorschaftskonzept aufsteigt (vgl. Minnis 1979 und 1989, S. 94f.) und auch als Leitmodell für die volkssprachliche Epik veranschlagt wurde (Bumke 1997, S. 110; kritisch Baisch 2006, S. 48–53 und Cormeau 1979, S. 304–307). Ein spezifischer Zug liegt allerdings darin, dass der ›Trojanerkrieg‹ diverse, stofflich auch widersprüchliche Quellen faktisch kompiliert, jedoch diese

»komplizierte Quellenlage« nur ansatzweise benennt und eher zu verschleiern scheint (Laufer 2015, S. 171). Konrads Quellenhäufung kann damit als schwieriger Extremfall »multipler Autorschaft« (Friede/Schwarze 2015, S. 4) zwischen materialer Heterogenität und kompositorischer Homogenisierung betrachtet werden, deren Produkt ich als ›kompilatorisches Erzählen‹ jenseits von poetologischen Selbstbehauptungen unter die Lupe nehmen möchte.

Dass solche Heterogenität nicht nur im Prolog behauptet wird, sondern auch in der stilistischen Verarbeitung relevant wird, lassen mich schließlich zwei Lektüreeindrücke vermuten. Dies betrifft erstens den Wortschatz des ›Trojanerkriegs‹: Obwohl sich das Interesse der Forschung traditionell auf das ästhetisch »glänzend[e], das heißt stilistisch avanciert[e] Wortkleid« (Laufer 2015, S. 169) und seine autosemantischen Wortarten richtete (Nomina, Adjektive und Verben der Visualität, metaphorische Verbindungen sinnlicher Intensivierung oder Bewegung etc.), begegnen andere Formulierungen wesentlich häufiger, die oft weniger semantisches Eigengewicht mitbringen; den ›Trojanerkrieg‹-Sound prägen ebenso Präpositionalphrasen, wortartenidentische Zwillingsformeln von geringer Bedeutungsdifferenz, Konjunktionen-Muster u. a. m. Zweitens kann bei der Lektüre auffallen, dass sich die Erzählsyntax in jenen langen Partien deutlich ändert, die im Vergleich zu den kürzeren Liebesepisoden und Ursachenerzählungen zum »great unread« (vgl. Cohen 1999, S. 23) des ›Trojanerkriegs‹ gehören: den Kriegsdarstellungen, in denen viel häufiger formelhafte Syntagmen, serielle Erzählmodule und Wiederholungsgesten dominieren. Bestätigen sich solche Lektüreeindrücke der sprachlichen Oberfläche, wenn man den Erzählstil mit digitalen Analysewerkzeugen überprüft?

3.2 Textgrundlage und Vorgehen

Vormoderne Konzepte kompilatorischer Autorschaft erscheinen noch kaum auf dem Radar digitaler Stilanalysen, die vorrangig an neuzeitlichen

Korpora entwickelt wurden. Selbst wo Verfahren digitaler Stilometrie in der Mediävistik aufgenommen wurden, setzte man sie vorrangig auf Attributionsfragen von Gesamttexten an einzelne Autoren (vgl. Dimpel 2019, S. 2; Büttner [u. a.] 2017, Abschn. 3) oder allenfalls auf Fälle von Ko-Autorschaft an (Kestemont [u. a.] 2015; van Dalen-Oskam / van Zundert 2007; Eder [u. a.] 2016, S. 118). Mein Experiment führt beides probeweise zusammen: Kann man dieselben Werkzeuge digitaler Stilometrie nutzen, um auch innerhalb umfangreicher Kompilationserzählungen wie dem ›Trojanerkrieg‹ die Heterogenität bzw. Homogenität von Erzählstil(en) unter die Lupe zu nehmen? Ich betrachte dafür den Roman im Folgenden aus heuristischen Gründen so, als wäre er ein aus verschiedenen Texten zusammengesetztes Korpus. Aufbauend auf den Ergebnissen der quellenkritischen Forschung kann man den ›Trojanerkrieg‹ zur Analyse zweifach segmentieren. Zum einen lässt sich ein Experimentalkorpus von Textabschnitten entlang von Kompilationsgrenzen bilden: Ich gliedere dazu den kritischen Text der Ausgabe³ von Thoelen/Häberlein (normalisierter Text von Hs. A mit wenigen Zusatzversen) in Abschnitte, für die sich jeweils eine dominante Leitquelle ausmachen lässt, die einen hinreichenden Textumfang von mindestens 1.000 Versen aufweisen, um quantitativ belastbare Ergebnisse zu liefern,⁴ und deren Abschnittsgrenzen in einigen Fällen durch explizite Erzählersignale⁵ markiert sind. Im Anschluss an Elisabeth Lienert (1996) schlage ich dazu folgende Segmente vor (Versangaben nach Thoelen/Häberlein):⁶

Nr. Inhalt	Verse	Leitquelle
1. Prolog 1–324		
2. Jugend des Paris		
Fackeltraum und Traumdeutung	325–434	S, Ex
Tötungsplan und Aussetzung	435–541	Ex
Jugend des Paris beim Hirten	542–599	Ex, My*, S
Paris und Oenone	698–803	Oh
Thetis-Hochzeit und Parisurteil		
Thetis-Hochzeit und Streit um Discordias Apfel	804–1610	Ex, My, Om

Parisurteil	1611–2889	Ex, Oh, S*
3. Streit um Paris und Kampf Hector/Peleus	2890–4495	
Prophezeiung des Proteus	4496–4669	
4. Wiederaufnahme des Paris in Troja	4670–5763	Ex*
5. Jugend Achills	5764–6497	St
6. Argonautenfahrt, Jason und Medea		
Anstiftung, Aufbruch, Vertreibung	6498–7215	B, Om*, My*
Liebe von Jason und Medea	7216–9371	B, Om
Erringung des Goldenen Vlies und Heirat	9372–10201	B
Rückkehr nach Griechenland und Racheplan	10202–10244	B, Om
7. Verjüngung des Eson	10245–10885	Om
Rache an Peleus	10886–11183	Om
Jasons Untreue und Tod / Medeas Rache	11184–11377	Oh*, Om*
8. 1. Zerstörung Trojas und Plan zum Wiederaufbau	11378–13397	B
9. Achill und Deidamia	13398–17329	St, Oh*, Oa*
10. Vom Wiederaufbau Trojas zum Raub der Helena		
Schilderung des neuerbauten Troja	17330–17694	B
Rachepläne der Trojaner und Antenors Gesandtschaft	17695–18247	B
Beratungen zur Kriegsfahrt der Trojaner	18248–18754	B
Paris' Vorschlag zum Raub Helenas	18755–18985	B
Warnprophezeiung des Helenus	18986–19090	B
Troilus' Gegenrede für den Helena-Raub	19091–19225	B
Warnprophezeiung des Panthus	19226–19357	B
1. Unheilsprophezeiung Cassandras	19358–19389	B, Oh*
Raub der Helena		
Ausfahrt, Ankunft und Begegnung Paris/Helena	19390–20667	B, Ex*
11. Liebe von Paris und Helena	20668–22408	Oh, Oa*
12. Raub der Helena und Ankunft in Troja	22409–23197	B*
Heirat von Paris und Helena	23198–23229	B
2. Unheilsprophezeiung Cassandras	23230–23393	B
Aufbruch der Griechen zur Kriegsfahrt	23394–24759	B
13. Erzählerreflexion	23640–23752	
14. Ankunft der Griechen		
Ereignisse in Aulis	23753–24661	B, Om, St*
15. Iliumet-Episode: Verbreitung der Nachricht	24662–24759	Om, V
16. Mobilmachung der Trojaner	24760–25088	B
Eroberung Tenedons durch die Griechen	25089–25109	B

Landungsschlacht

Ankunft der griechischen Flotte	25110–25188	B
Reaktion der Trojaner	25189–25221	B
Landung des Protesilaus	25222–25505	B
Landung des Alin und Aggalon	25506–25554	B
Eingreifen des Effimenis und		
Landung des Ulixes	25555–25729	B
Landung des Agamemnon und des Menelaus	25730–25765	B
Wendung der Schlacht durch		
Palamedes/Dolamides	25766–25905	B
Hector tötet Protesilaus	25906–26083	B
Rückkehr Hectors nach Troja und		
Ende der Schlacht	26084–26210	B

Halbjähriger Waffenstillstand

Gesandtschaft der Griechen	26211–26935	B
17. Herbeiholung Achills	26936–29649	St

18. 2. Schlacht

Vorbereitung der Schlacht:		
Leid und Kampfvorbereitungen auf		
beiden Seiten	29650–29695	B
Aufstellung des trojanischen Heers	29696–30507	B
Aufstellung des griechischen Heers	30508–30745	B
Aufmarsch beider Heere	30746–30824	B*
Schlachtexposition:		
1. griech. / 1. troj. Schar; Hector tötet		
Patroclus	30825–31035	B
2. griech. Schar, Achill und Merion		
attackieren Hector	31036–31350	B
2. troj. Schar; Troilus' Kämpfe	31352–31623	B
3. griech. / 3. troj. Schar	31624–31841	B
4. griech. / 4. troj. Schar	31842–32035	B
5. griech. / 5. troj. Schar; Hectors und		
Achills Kämpfe	32036–32593	B
19. 6. und 7. griech. / 6. troj. Schar	32594–32803	
8. und 9. griech. / 7. troj. Schar; Paris rettet		
Hector	32804–33240	
10. und 11. griech. Schar	33241–33355	
8. troj. Schar	33356–33551	
12. und 13. griech. Schar	33552–33575	
9. troj. Schar; Heldentaten Paris' und		
Hectors	33576–33729	
14. und 15. griech. Schar	33730–33761	
10. troj. Schar bleibt in der Stadt; Kämpfe	33762–33837	
Gesamte Massenschlacht:		
Gesamtbild der Schlacht und		
Helenas 1. Mauerschau	33838–34140	
20. 10. troj. Schar (Priamus) und Kämpfe		
vor Helena	34141–34309	B*
Zweikampf zwischen Menelaus und Paris	34310–34605	

Gefangennahme des Paris durch Castor, Pollux und Achill	34606–35055	B*
Befreiung des Paris durch Hector; Paris und Panfilôt	35056–35399	B*
Wiederbegegnung von Paris und Panfilôt	35400–35475	B*
Hector und troj. Hilfstruppen befreien Polidamas	35476–35622	B
Gegenangriff der Trojaner:		
Hector rächt den Tod Casilians und treibt die Griechen zurück	35623–36395	B
2. Zweikampf zwischen Hector und Achill; Achill entflieht	36396–36429	
Massenschlacht; Hector tötet Merion und wütet unter den Griechen	36430–37053	B
Begegnung von Hector und Ajax; Schlachtende	37054–37584	B, II
Dreimonatiger Waffenstillstand		
Rückzug und Bergung der Toten; Verabredung d. Waffenruhe	37585–37607	B*
21. Philoctet erzählt vom Tod des Hercules	37866–38744	Oh, Om, My
22. Totenfeier der Griechen für Patroclus, der Trojaner für Casilian	38745–38967	B
3. Unheilsprophezeiung Cassandras Führungsstreitigkeiten der Griechen; Absetzung Agamemnons	38958–39025 39026–39133	B B
Dritte Schlacht		
Aufstellung beider Heere und Massenschlacht	39134–39241	B
2. Mauerschau Helenas und Polixenas	39242–39287	B
3. Zweikampf zwischen Hector und Achill	39288–39648	B
Zweikampf zwischen Troilus und Diomedes	39649–39775	B
Paris und Menelaus greifen in das Kampfgeschehen ein	39776–39807	B
Hector tötet Poestes und Archilodus, Achill tötet Dolostalus	39808–39895	B
Heldentaten der trojanischen Fürsten	39896–39931	B
Massenschlacht; Hector tötet Prothenor; Kampf um die Leiche	39932–40181	
Flucht der Griechen; Einbruch der Nacht verhindert Niederlage	40182–40216	B
Nächtliche Kampfpause und Rehabilitierung Agamemnons		
	40217–40398	B
Auftakt zur vierten Schlacht		
	40392–40424	B

Kompakter zusammengefasst, sind folgende Abschnitte zu vergleichen:

- | | |
|--------------------|--|
| 1. V. 1–324 | Prolog |
| 2. V. 325–2889 | Jugend des Paris (nach dem ›Excidium Troiae‹) |
| 3. V. 2890–4669 | Streit um Paris |
| 4. V. 4670–5763 | Wiederaufnahme d. Paris in Troja (nach *›Excidium‹) |
| 5. V. 5764–6497 | Jugend des Achill (nach Statius) |
| 6. V. 6498–10244 | Argonautenfahrt (nach Benoît) |
| 7. V. 10245–11377 | Jasons Ende (nach Ovid) |
| 8. V. 11378–13397 | erste Zerstörung Trojas (nach Benoît) |
| 9. V. 13398–17329 | Achill und Deidamia (nach Statius) |
| 10. V. 17330–20667 | Wiederaufbau Trojas (nach Benoît) |
| 11. V. 20668–22408 | Liebe von Paris und Helena (nach Ovid) |
| 12. V. 22409–24759 | Raub der Helena (nach Benoît) |
| 13. V. 23640–23752 | Erzählerreflexion |
| 14. V. 23753–24661 | Ereignisse in Aulis (nach Benoît /Ovid) |
| 15. V. 24662–24759 | Iliumet (nach Vergil/Ovid) |
| 16. V. 24760–26935 | Landungsschlacht (nach Benoît) |
| 17. V. 26936–29649 | Herbeiholung Achills (nach Statius) |
| 18. V. 29650–32593 | zweite Schlacht (nach Benoît) |
| 19. V. 32594–34140 | Aufritte und Massenschlacht |
| 20. V. 34141–37607 | Einzelkämpfe (nach *Benoît) |
| 21. V. 37608–38744 | Tod des Hercules (nach Ovid) |
| 22. V. 38745–40424 | Totenfeiern, Führungsstreit, dritte u. vierte Schlacht (nach Benoît) |

Davon separat werde ich die anonyme Fortsetzung aus (= Nr. 23, V. 40425–49861), die zwar von sämtlichen Vollhandschriften im Anschluss an den ›Trojanerkrieg‹-Torso überliefert wird, jedoch aufgrund ihrer rhetorisch raffenden Darstellung von Konrads Erzählstil getrennt wurde.

Zum anderen empfiehlt es sich aus Kontrollgründen, ein zweites Vergleichskorpus von Textabschnitten zu bilden, um ein Korrektiv zu dieser quellenhermeneutischen Unterteilung zu gewinnen. Dazu segmentiere ich den Text in Abschnitte von je 9.500 Versen (s.u. 3.1.1: Tr_01, ... Tr_05), die zwar statistisch aussagekräftig sind, aber weder nach inhaltlichen noch

quellenbezogenen Gründen gezogen wurden. Auch von dieser Gruppe unterscheide ich die anonyme Fortsetzung (Tr_Fortsetzung), um den Wert ihrer lexikalischen Ähnlichkeit gegenüber dem ›Trojanerkrieg‹ zu bestimmen. Beide Gruppen von Textabschnitten sind zwar als Segmente der chronologischen Reihung der Erzählung entnommen, werden zur Analyse jedoch wie ein Korpus unabhängiger Einzeltexte behandelt.

Zur Untersuchung selbst wähle ich das stilometrische Verfahren der Delta-Analyse nach John Burrows (2002), das die relative Häufigkeit von Wörtern in einem Text in Beziehung setzt zu den Frequenzen dieser Wörter gegenüber anderen Texten. Da sich daraus Vektoren relativer Nähen bzw. Abstände zwischen Texten nach ihrer lexikalischen Frequenz bestimmen lassen, wird es als Distanzmaß (Delta) bezeichnet. Während sich der Algorithmus bei der Autorschaftsattribuion praktisch bewährt hat, ist mathematisch intrikat, wie sich dieser Erfolg genau verstehen lässt. Zudem wurden verschiedene Varianten zur Errechnung von Delta-Maßen vorgeschlagen, die sich darin unterscheiden, wie sie das Gewicht welcher Worthäufigkeiten einpreisen (zur Erläuterung vgl. Jannidis [u. a.] 2015; Evert [u. a.] 2017; Büttner [u. a.] 2017). Die Berechnung erfolgt dabei grundsätzlich in drei Schritten: Zunächst werden alle Wortformen im Untersuchungskorpus nach ihrer Gesamthäufigkeit sortiert und ihre relativen Häufigkeiten in Einzeltexten des Korpus berechnet; diese Werte werden standardisiert, damit alle Worte gleichermaßen für das Differenzprofil berücksichtigt werden können; schließlich werden diese Werte für jedes Wort in den zu vergleichenden Texten ermittelt und addiert, um den Abstand dieser Texte voneinander zu berechnen: »Je kleiner der Abstand zwischen zwei Texten, also die Summe der Absolutdifferenzen, desto ähnlicher – so die gängige Interpretation – sind sich die Texte stilistisch und desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass sie vom selben Autor verfasst wurden« (Büttner [u. a.] 2017, Abschn. 2.1).

Für die Untersuchung des ›Trojanerkriegs‹ verwende ich zunächst Burrows' Delta, das sich im letzten Berechnungsschritt auf die sog. Manhattan-Distanz stützt, werde aber zur Absicherung der Ergebnisse vergleichend auch andere Delta-Maße prüfen, die sich als robust erwiesen haben (Eders Delta und Würzburg-Delta). Ohne die Forschungsdiskussion zu Delta-Algorithmen aufzurollen, ist festzuhalten, dass alle Verfahren qualitative Bestandsaufnahmen mit quantitativen Gewichtungen und Berechnungen verbinden (zu verschiedenen Delta-Maßen vgl. Evert [u. a.] 2017; Stanikūnas [u. a.] 2017). In ihrem Kern stehen die meistverwendeten Wörter eines Textes (*most frequent words*, *mfw*), die grundsätzlich nicht nur autosemantische Ausdrücke wie Nomen und Verben, sondern auch synsemantische Funktionswörter umfassen – Artikel, Pronomina, Konjunktionen u. a. m. Dahinter steht die empirisch – im Übrigen auch bei mhd. Vers-texten (Dimpel in Büttner [u. a.] 2017; Dimpel 2019; Viehhauser 2015) – erhärtete These, dass sich der spezifische Stil eines Autors weniger anhand bedeutungstragender Signalwörter authentifizieren lässt (die sich leicht imitieren ließen), sondern eher über das gesamte Spektrum hochfrequenter Wörter, die auch semantisch unscheinbar sein mögen (Kestemont [u. a.] 2015, S. 206). Erhebt man entsprechend die *most frequent words* des ›Trojanerkriegs‹, so umfassen die 100 häufigsten nicht nur das notorische Themenvokabular des Krieges (*degen*, *kriechen*, *schar*, *troiaere*, *nôt*), sondern vor allem Artikel, Konjunktionen, Pronomina, Adverbien, Präpositionen usw., nämlich zuallererst (in absteigender Frequenz):

1. daz	14. dâ	27. man	40. ouch	53. kraft
2. und	15. was	28. kriechen	41. nû	54. troiaere
3. der	16. ze	29. wart	42. zuo	55. wol
4. in	17. des	30. sich	43. degen	56. bi
5. mit	18. sô	31. ich	44. durch	57. selben
6. si	19. unde	32. ûf	45. hân	58. wer
7. die	20. im	33. niht	46. gegen	59. sînen
8. ir	21. diu	34. ez	47. her	60. waere
9. er	22. dar	35. nâch	48. wie	61. hie
10. dô	23. sîn	36. ein	49. hin	62. tôt
11. den	24. dem	37. gar	50. uns	63. wider
12. an	25. vil	38. wan	51. komen	64. schar
13. von	26. als	39. alsô	52. sâ	65. lant

66. ist	73. sollte	80. noch	87. sit	94. fürste
67. vor	74. alle	81. stat	88. guot	95. kam
68. wolte	75. künic	82. rîche	89. fürsten	96. wolten
69. wir	76. wâren	83. beide	90. wârheit	97. swaz
70. ê	77. troie	84. zehant	91. vûr	98. under
71. ie	78. mir	85. sêre	92. wîp	99. nôt
72. lip	79. siner	86. achilles	93. al	100. werden

Erhebt man solche Listen hochfrequenter Wörter für alle oben genannten Abschnitte (1–22) des ›Trojanerkriegs‹, variieren diese Zusammenstellungen sowohl hinsichtlich der Lexeme als auch ihrer Frequenz. Der Aufschlusswert der Delta-Analyse beruht darauf, solche Variationen von Wortlisten in Beziehung zu setzen.

3.3 Befunde

Was zeigt sich, wenn man das lexikalische Stilmerkmal von Worthäufigkeiten zur Grundlage der Analyse nimmt?

3.3.1 Konrad vs. Anonymus

Ich beginne mit dem Kontrollfall, der sich an klassische Verwendungen des Delta-Verfahrens zur Auterschaftsattribuion anlehnt. Vergleicht man die Segmente des Gesamttextes mit der anonymen Fortsetzung, verifiziert eine Analyse der 400 häufigsten Wörter mit Burrows' Delta auf empirischer Basis den Lektürebefund der stilkritischen Forschung (vgl. Klitscher 1891, S. 10–70; Lienert 1996, S. 332–350), dass sich der Anonymus signifikant von Konrads Text unterscheidet. Als Dendrogramm mithilfe des Stylo-Packages für das Statistikprogramm R visualisiert (vgl. Eder [u. a.] 2013), fügen sich entsprechend alle Segmente des ›Trojanerkriegs‹ (Tr_01, ... Tr_05) zu einem gemeinsamen Cluster, von dem sich der Fortsetzungsteil über einen separaten Ast absetzt:

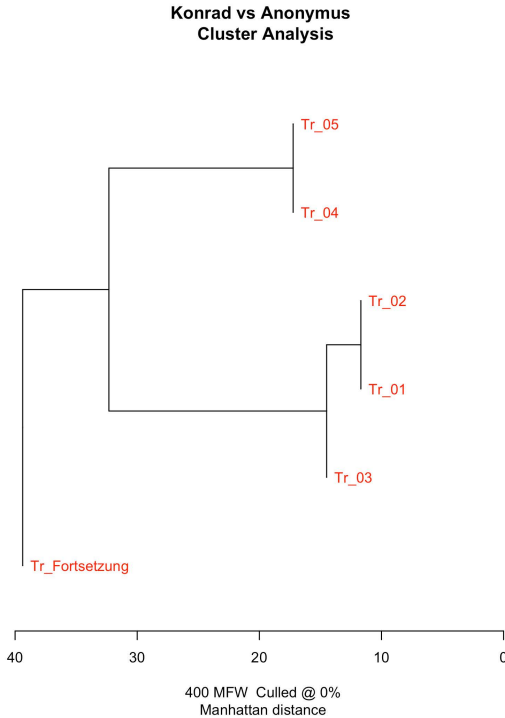


Abb. 1: Cluster-Analyse von ›Trojanerkrieg‹-Abschnitten (01–05) und ›Trojanerkrieg‹-Fortsetzung

Das Ergebnis lässt sich in seinen horizontalen Abständen so lesen, dass die Fortsetzung ein signifikant anderes Wortmaterial bevorzugt, als alle Textabschnitte des ›Trojanerkriegs‹ untereinander – und dies unabhängig von Themenwechseln der verschiedenen Teilepisoden des Romans. Erstens ist damit festzuhalten: Grundsätzlich erweisen sich Funktionswörter als hilfreich, um ›Konrads Stil‹ abzugrenzen. Zweitens deutet die Analyse an, dass sich in den willkürlich nach 9.500 Versen unterteilten Abschnitten von Konrads Text jedoch noch Untergruppen von ähnlicheren bzw. differenteren Abschnitten verbergen, die sich in vertikaler Differenzierung nieder-

schlägt: Die Erzählsequenz von den Kriegsursachen über den Wiederaufbau Trojas (Tr_01–02) bis zur Herbeiholung Achills (Tr_03) verbindet sich durch ähnliche Häufigkeit eines ähnlichen Wortmaterials enger miteinander, während sich die Kriegererzählung ab der zweiten Schlacht (Tr_04–05) davon wiederum durch anderes Wortmaterial und Worthäufigkeiten unterscheidet. Andere Berechnungsmaße (z.B. Eders Delta) bestätigen dieses Ergebnis ebenfalls. Trotzdem hat eine solche Unterteilung keine inhaltlichen Gründe; keine weitergehende Hypothese zu Konrads Erzählstil lässt sich mit ihr aufschlüsseln und überprüfen. In sehr grober Annäherung an Wortschatz und Verwendungsfrequenzen zeigt der Kontrollschritt lediglich: Es ist prinzipiell berechtigt, von einem Erzähler des ›Trojanerkriegs‹ zu sprechen und dessen Stil von der Fortsetzung abzugrenzen.

3.3.2 Analyse des ›Trojanerkriegs‹

Konzentriert man Burrows’ Delta-Analyse nun experimentell auf das Korpus der einzelnen Segmente des ›Trojanerkriegs‹ (s.o. 3.2: Abschnitte Nr. 1–22), ergibt sich ein differenzierterer Befund. Ich beginne zunächst mit der oben aufgeführten Liste der 100 häufigsten Wörter, auf deren Grundlage Stylo-R folgendermaßen gruppiert:

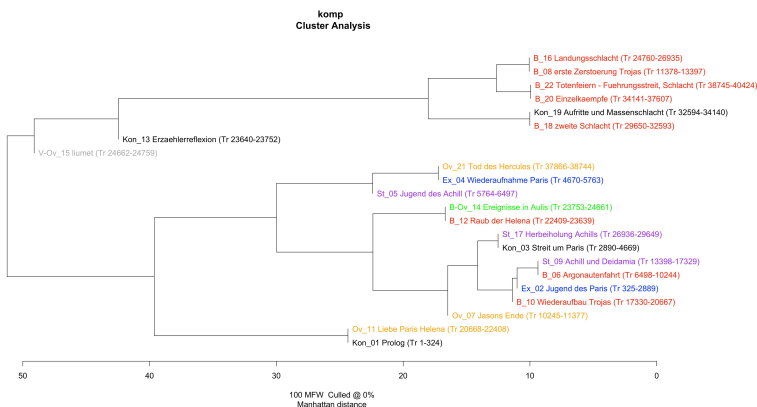


Abb. 2: Cluster-Analyse von ›Trojanerkrieg‹-Abschnitten nach Leitquellen (100 *mfv*)

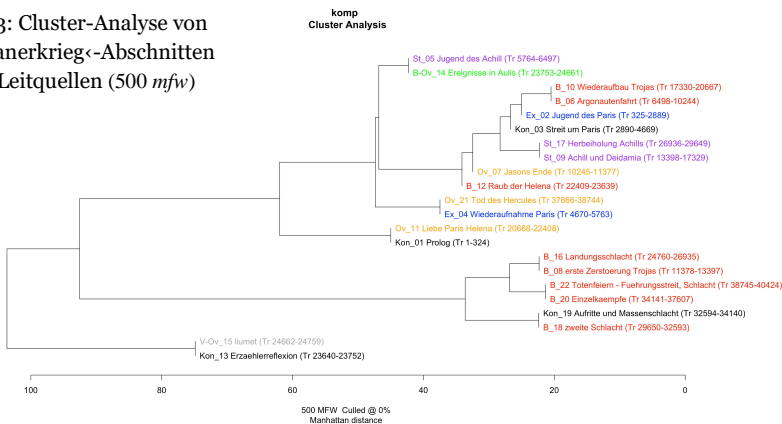
Zwei Teilbefunde verdienen dabei besondere Aufmerksamkeit. Zum einen fällt (im oberen Abschnitt des Dendrogramms) ein Cluster von Textabschnitten ins Auge (Nr. 8, 16, 18–19, 20 und 22), die Schlachten und Kriegsereignisse auf Quellengrundlage von Benoît's ›Roman de Troie‹ wiedererzählen und aufgrund ihres Wortmaterials und dessen Verwendungshäufigkeiten als besonders ähnlich zusammengruppiert werden.⁷ Die Kriegspassagen der ersten wie auch der zweiten Romanhälfte sind in dieser Hinsicht so ähnlich, dass selbst Abschnitte diesen Stil stimmig fortsetzen, die Konrad (wie in V. 32594–34140) maßgeblich ohne Vorlage Benoît's inseriert und erweitert (vgl. Lienert 1996). Ich nenne ihn den homogenen Stil der Benoît-Adaptation.

Zum anderen spiegeln jedoch die übrigen Cluster, dass dieser homogene Stil keineswegs alle Partien beherrscht, die Benoît zur Leitquelle haben. Ganz im Gegenteil: Für keine andere bekannte Quellenbeziehung des ›Trojanerkriegs‹ lassen sich mit Burrows' Delta ähnlich kohärente Erzählstile nachweisen – entsprechend verteilen sich selbst quellenverwandte Episoden, die auf Statius, Ovid oder das ›Excidium Troiae‹ zurückgreifen, auf verschiedene Teilcluster. Die untere Hälfte des Stylo-Dendrogramms lässt sich demnach so lesen, dass in diesen stilistisch ähnlichen Textabschnitten gerade nicht gemeinsame Leitquellen für Annäherungen ausschlaggebend sind; die Achill-Handlung nach Statius gruppiert nicht konsequent mit anderen Abschnitten nach Statius (vgl. Nr. 5, 9, 17), Ovid-Adaptationen nicht zu Ovid (vgl. Nr. 7, 11, 21), Benoît-Adaptationen nicht zu Benoît (vgl. Nr. 6 und 10 vs. Nr. 12). In diesen Fällen weist der ›Trojanerkrieg‹ also keinen homogenen Quellenstil auf (nicht einmal im Hinblick auf Benoît's ›Roman de Troie‹), sondern adaptiert seine Quellen in heterogenen Stilen.

Homogene und heterogene Adaptationsstile stehen somit im ›Trojanerkrieg‹ nebeneinander. Doch wie belastbar ist dieser Befund? Zumindest seine grundsätzliche Polarität erweist sich bei methodischen Variationen als relativ robust. Legt man etwa umfangreichere Wortlisten zugrunde und weitet die Vergleichsbasis auf 500 höchstfrequente Wörter aus, rücken

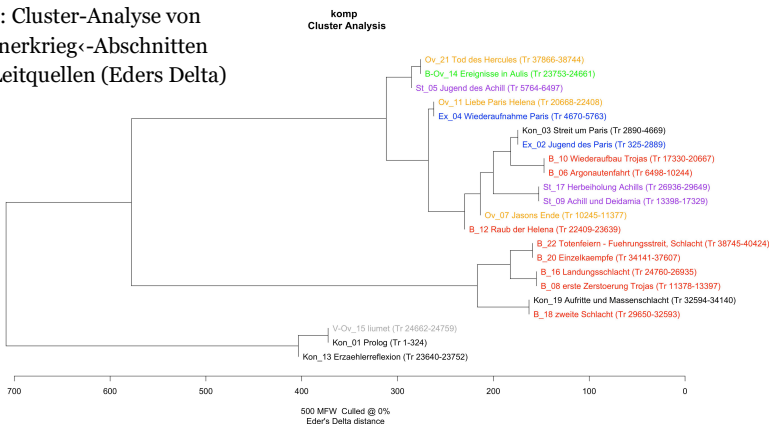
zwar einige Quellenadaptationen enger zusammen (z.B. Nr. 9 und 17 nach den Vorgaben des Statius; Nr. 6 und 10 nach Benoît), doch weder konsequent (vgl. Nr. 05) noch für alle Quellen (vgl. z.B. Ovid). Markant hebt sich weiterhin der homogene Cluster der Kriegspassagen nach Benoît ab:

Abb. 3: Cluster-Analyse von >Trojanerkrieg<-Abschnitten nach Leitquellen (500 *mfv*)



Welches Ergebnis liefert die Analyse mit anderen Delta-Maßen, die diese Wortliste anders gewichten? Eders Delta liefert für 500 *mfv* vereinzelt Umgruppierungen, doch keine weitere signifikante Annäherung quellenidentischer Passagen:

Abb. 4: Cluster-Analyse von >Trojanerkrieg<-Abschnitten nach Leitquellen (Eders Delta)



Einen etwas anderen Befund liefert das Würzburger Cosinus-Delta, das zusätzlich zwei Ovid-orientierte Passagen (Nr. 7 und 21, aber nicht 11) sowie die Abschnitte nach dem ›Excidium‹ (Nr. 2 und 4) näher zusammenführt:

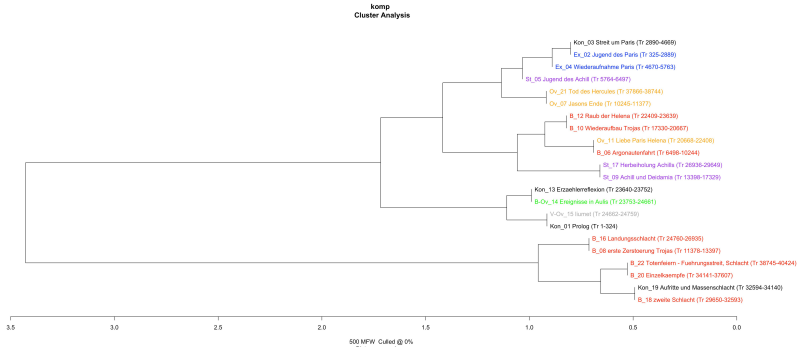


Abb. 5: Cluster-Analyse von ›Trojanerkrieg‹-Abschnitten nach Leitquellen (Würzburger Cosinus-Delta)

Auch in den Eingangspartien des ›Trojanerkriegs‹ lassen sich somit ähnliche Adaptionsstile bei gemeinsamen Quellen nachweisen. Welche Anteile homogene und heterogene Quellenadaptation im ›Trojanerkrieg‹ haben, ist somit differenziert zu überprüfen. Trotzdem bestätigen auch unterschiedliche Delta-Maße, dass beide Stile das Erzählen prägen. Sie belegen zwei Cluster, die zum einen die Benoît-Adaptationen in den Kriegspassagen, zum anderen ein Feld von kleinteiligeren Ähnlichkeitsbeziehungen kenntlich machen.

4. Anschlussfragen

Die traditionelle Frage der Quellenintegration des ›Trojanerkriegs‹ ließe sich von hier, so meine ich, neu aufrollen. Plädierte die Forschung mit hermeneutischen, ästhetischen, ethischen oder diskursgeschichtlichen Argumenten entweder für Integrations- oder aber für Auflösungstendenzen des

Erzählens, so liefert die digitale Stilometrie mittels Delta ein weitaus gemischteres Bild: Sie unterstreicht eher, wie ungleichartig der Gesamttext in seinen Abschnitten ausfällt, die Konrads Kompilationsstil teilweise homogen, teilweise heterogen erzählt. Damit liefert mein Experiment den Ausgangspunkt für weitere Fragen, die methodisch unterschiedlich weiterzuverfolgen wären. Zum einen wären sie der Auftakt zu neuen Relektüren: Warum z.B. findet sich in stilometrischer Hinsicht nicht die paradigmatische, d.h. thematisch bestimmte Nähe der Minnenovellen um Paris und Helena, Jason und Medea, Achill und Deidamia oder Hercules und Deianira wieder, die so oft betont wurde (vgl. Cormeau 1979; Haferland 2015)? Zielt Konrad als kompilatorischer Erzähler eher darauf, Quellenwechsel und Heterogenität des Erzählmaterials auszustellen als Leitsemantiken der Fatalität, die Liebeskatastrophen und Krieg verbinden? Dem steht entgegen, dass der ›Trojanerkrieg‹ keineswegs durchgängig einen solchen Quellenstil bevorzugt, wie oben deutlich wurde. Dies könnte zum anderen Anlass geben, auch die Kategorie des Stils im Kontext historischer Narratologie näher in den Blick zu nehmen, als die Rede von ›Textoberfläche‹ oder ›Wortlisten‹ bei Autorschaftsattributionsen nahelegt (dazu grundlegend Reuvekamp 2015, S. 2f. und 8). Das betrifft nicht nur den Anwendungsschwerpunkt von Verfahren wie Delta, die für »Echtheitsfragen« individueller Autorschaft entwickelt und vorwiegend an neuzeitlichen Korpora geschult wurden, aber weder für heterogene Autorschaft und kompilatorisches Erzählen noch für die generelle Traditionsbindung mittelalterlichen Wiedererzählens gut eingerichtet sind (Viehhauser 2015, Abschn. 1; Kestemont [u. a.] 2015, S. 200, 211; grundsätzlich Friede/Schwarze 2015, S. 1–8; weiterführende Perspektiven über die Attribution hinaus diskutiert Krauter 2018). Es betrifft darüber hinaus die Berechnungsmethoden stilistischer Ähnlichkeit selbst, in die spezifische Konzepte von Autorschaft und auktorialer Praxis tief eingelassen sind. Geht es nämlich nicht nur darum, den Autorstil eines Textes anhand jener häufigen Wörter empirisch ding-

fest zu machen, die unterhalb des Radars gezielter Verwendung (und damit: leichter Imitabilität) fallen, so ist damit schlecht zu erfassen, wenn Imitation, oder besser: gezielte Wechsel zum stilistischen Programm gehören. Wie mein Experiment zur stilometrischen Binnenanalyse des ›Trojanerkriegs‹ zeigte, ruht Konrads ästhetisch auffälliges, semantisch und poetologisch dichtes ›Glanzvokabular‹ auf Sprachmaterial und Verwendungsweisen, die weit weniger auffällig sind und noch kaum Aufmerksamkeit der Forschung gefunden haben, obwohl sie den Text maßgeblich tragen – sinntragend, aber nicht unmittelbar sinnhaft. Dieser Befund ist jedoch gewissermaßen gegen Intention und Prämissen des Delta-Verfahrens erhoben. Wenn man es für Analysen zum Erzählstil nutzen will, sollte man es aufschneiden: Welches Wortmaterial sollte in die Analyse von Konrads Erzählstil einbezogen werden und weshalb? Könnte es nicht sein, so ein hermeneutisch naheliegender Einwand, dass der homogene Cluster der Benoit-Adaptation nicht als Quellenstil zu verstehen ist, sondern letztlich doch thematisch bedingt ist – etwa dadurch, dass Ereignisse des Krieges und seine dominanten Erzählmodule (z.B. Protagonisten-*descriptio* und Eintritt, Nahfokussierung, Zweikampfschilderung, Gesamtschau – vgl. Gebert 2013, S. 305–314) auch jenen Funktionswortschatz besonders häufig aufrufen, der in der stilometrischen Analyse empirisch zu Buche schlägt? Dem steht erstens entgegen, dass unter den häufigsten Worten dieser Abschnitte nur wenige und zudem niedrigfrequente Lexeme aus dem Wortfeld des Krieges stammen.⁸ Anders gesagt: Stilistische Nähe ist hier durch Wortmaterial verbürgt, das nicht unmittelbar durch die Kriegsthematik vorgegeben ist, aber in der Bearbeitung der Quelle Benoit sich einspielt – kohärenter als in den Vorderpartien des ›Trojanerkriegs‹. Zweitens wären aber auch indirekte Bedingungen zu prüfen: Sind mit den Aktions- und Kommunikationsverben, deskriptiven Adjektiven und Nomina des Krieges signifikant häufiger auch Phrasen aufgerufen, die den quantitativ gewichtigen Funktionswortschatz umfassen? Dass mit Phrasen und Syntagmen besonders in den Kriegspassagen zu rechnen ist, deutet zumindest eine erste

Erhebung von festen Formeln des ›Trojanerkriegs‹ an. Dazu wurden alle n-Gramme (d. h. Wortfolgen der Länge n) im Umfang von 3 bis 6 Wörtern gesucht, die mindestens viermal im Gesamttext fallen. Für jeden der oben untersuchten Abschnitte (1–23) wurden alle n-Gramme ermittelt, die mindestens einmal auftreten. Nach Zusammenführung und Bereinigung der Datentabellen, die schließlich nur noch wiederholte Formeln von mindestens vier Fällen umfassen, wurde die Formelhaftigkeit der Abschnitte als Summe aller Formeln geteilt durch die Gesamtzahl der n-Gramme pro Abschnitt berechnet. Angelehnt an das Delta-Verfahren ergeben sich daraus relative Werte der Häufigkeit, wie viele Formeln im jeweiligen Abschnitt realisiert sind. Wie das Ergebnis in Abb. 6 veranschaulicht, fallen feste Formeln von 3 bis 6 Wörtern demnach in Kriegsschilderungen grundsätzlich und in den Benoît-Partien (bes. ab Nr. 18) dauerhaft häufiger:

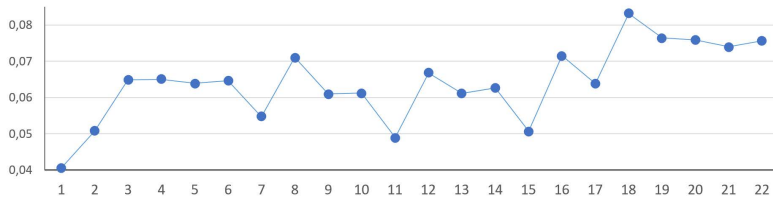


Abb. 6: Relative Häufigkeit von festen Formeln / n-Grammen (Länge: 3–6 Wörter) in den Abschnitten des ›Trojanerkriegs‹

Das ist natürlich nicht mehr als die quantitative Spitze des Eisbergs. Welche syntagmatischen Grundgerüste mit flexibler Besetzung, welche Kookkurenzen genau sich dahinter verbergen, ist erst zu erheben. Ob mögliche Zusammenhänge zwischen semantischen Elementen und syntaktischer Strukturbildung nachweisbar und erklärbar sind, bedarf aufwändigerer Analyseschritte, die Kookkurenzen, *Part-of-Speech-Tagging* der Wortarten und relative Distanzmaße verbinden müssten. Für eine solche weitergehende Untersuchung und Diskussion wollte mein Experiment lediglich ersten Anstoß geben.

5. Zusammenfassung

Abschließend will ich damit zur Rahmenfrage zurückkehren: Welche Schlüsse lassen sich aus einer stilometrischen Delta-Analyse des ›Trojanerkriegs‹ für Konrad als kompilatorischem Erzähler ziehen? Mit ›gemischter Methodik‹ stellte ich diese Frage an Abschnitte des Romans, die nach quellenkritischen und quellenhermeneutischen Prämissen segmentiert sind. Für die Frage nach der Heterogenität kompilatorischen Erzählens liefert sie grundsätzlich zwei Antworten, die natürlich mit den bislang identifizierten Quellen und Vorlagen stehen und fallen:

1.) Kompilatorisches Erzählen zwischen Homogenität und Heterogenität: Der ›Trojanerkrieg‹ weist insbesondere in seinen Kriegspartien Erzählpassagen auf, in denen eine Leitquelle auch den lexikalischen Stil der Übersetzung und Ausweitung prägt – das zeigen Konrads Hinzufügungen, die sozusagen in einer *manière de Troie* der Benoît-Adaptation geschrieben sind. Anders als gelegentlich in der Forschung vertreten (Laufer 2015, S. 171), erzählt Konrad hier durchaus kompilatorisch, insofern die Quellenorientierung hier den Sprachstil signifikant profiliert und von allen anderen Abschnitten unterscheidet. Aber das hat Grenzen, gilt es doch nur für den Kriegsteil. Insgesamt weist der ›Trojanerkrieg‹ keinen durchgängigen Quellenstil auf, vielmehr sind alle anderen Passagen so divers erzählt, dass hier die Leitvorlagen keine homogenen Stile prägen, die sich mit verschiedenen Wortlisten und Delta-Maßen stabil nachweisen ließen. Dies ist auch deshalb bemerkenswert, weil davon selbst Vorlagen wie Ovid oder Statius betroffen sind, die als Schulaufgaben hohe Dignität genießen. Genauer erhellt dieser Befund auch, weshalb die Forschungsfrage nach Konrads kompilatorischem Erzählen in Aporien mündete. Zwar setzte die Debatte bei dem allgemeinen Ausgangspunkt der Quellenverarbeitung an, lenkte jedoch davon ausgehend auf methodisch unterschiedlichen Pfaden zu unterschiedlichen Erkenntniszielen – sei es zur narrativen Integration des Erzählmaterials, die unter hermeneutischen Gesichtspunkten diskutiert

wurde, sei es zu den Sprachmitteln stilistischer Neueinkleidung, die man bevorzugt an poetologischen Reflexionen sowie am ästhetisch und semantisch prägnanten Wortschatz belegte. In der Regel stützte sich die Forschung dabei auf punktuelle Textzugriffe, womit Konrad als kompilatorischer Erzähler in gewisser Weise entschärft wurde – hermeneutische Lektüren wie Stilanalysen konnten für Integration ebenso wie für Desintegration argumentieren, für Brüchigkeit wie für glanzvolle Verschleierung seiner Quellenverarbeitung, ohne sich auf gemeinsamer methodischer Basis konfrontieren zu müssen. Demgegenüber eröffnet ein stilometrischer Neuansatz die Chance, auf umfassender Textgrundlage beide Hypothesen überprüfen zu können. Sie belegte beides, homogenere wie heterogenere Erzählstile innerhalb des ›Trojanerkriegs‹. Neue Wege schlägt das Experiment ein, insofern die Frage der Quellenintegration weder in hermeneutischer Lektüre noch durch poetologische Selektion von Stilmerkmalen verfolgt wurde. Wenn man Konrads Kompilationsstil hingegen in seinem gesamten Wortschatz und dessen relativen Verwendungshäufigkeiten empirisch untersucht, zeigen sich ganz unterschiedliche Ausprägungen sprachlicher Überformung – durchaus vergleichbar der variantenreichen Praxis gelehrter *compilatio*, selbst wenn Konrad deren explizite Quellenreurse nicht teilt, wie sie andere kompilatorische Autoren in lateinischen wie in volkssprachlichen Texten anzeigen (vgl. Minnis 1979, S. 408; Laufer 2015).

2.) Autorstil? Insgesamt wäre es damit gleichermaßen unzutreffend, von konstantem Quellen- oder Autorstil zu sprechen. Kompilatorisches Erzählen umfasst im Falle des ›Trojanerkriegs‹ vielmehr beide Möglichkeiten, Quellenvorlagen sowohl stilistisch homogen als auch heterogen zu adaptieren und damit in ganz unterschiedlichem Maße hervortreten zu lassen. Die Frage nach Autordimensionen kompilatorischen Erzählens führt damit zum produktiven Nebeneinander von Formierung und Zerstreung, Schließung und Öffnung. Das Postulat eines Autorstils – etwa im Zeichen der von Monecke charakterisierten *wildekeit* – wird dem kaum gerecht. Denn es verdeckt, wie unterschiedlich die Erzählstile innerhalb des Textes ausfallen –

und dazu gehören nicht zuletzt auch Passagen des homogenen quellenorientierten Erzählens, die alles andere als wild zu nennen sind.

Anmerkungen

- 1 Methodisch fragwürdig ist Moneckes Zugang über historische Konzepte einer Rhetorik des Disparaten, die metaphorisch suggestiv, aber terminologisch wenig präzisiert wird. Die Semantik der *wildekeit* und ihre poetologischen Reflexionen verfolgt Monecke in Konrads Gesamtwerk, ohne die Einheit des Œuvres und damit die genaue Beschreibungsreichweite zu problematisieren. Während auf diese Weise einzelne Episoden und Figuren des ›Trojanerkriegs‹ eingehend beleuchtet werden, fehlen zahlreichen Postulaten die genauen Nachweise und Stellen Diskussionen.
- 2 Zum Tod Konrads im Jahr 1287 vgl. MGH, Bd. 17 (1861), S. 214: *Obiit Cuonradus de Wirciburch, in Theothonico multorum bonorum dictaminum compilator.*
- 3 Ich danke den Herausgebern sowie dem Dr. Ludwig Reichert Verlag für die freundliche Bereitstellung der Textausgabe zum Zweck der vorliegenden Untersuchung. Für die digitale Aufbereitung danke ich meiner Konstanzer Arbeitsgruppe, ganz besonders Nico Kunkel für vielfältige Anregungen, Unterstützung bei der digitalen Analyse und kritische Diskussion.
- 4 Dies entspricht einer Textmenge, die bei Versdichtungen in der Regel bereits ab 3.000 Worten signifikante Ergebnisse für stilometrische Delta-Analysen liefert; vgl. Eder 2015 mit Blick auf griechische, lateinische und englische Korpora. Diesen Umfang unterschreiten in der folgenden Analyse nur zwei Segmente – neben dem Prolog (= Abschnitt Nr. 1) noch ein Erzählerexkurs (= Nr. 13), die als Konrads eigene Zusätze von den anderen Segmenten getrennt wurden.
- 5 Vgl. z.B. V. 11378f.: *daz maere, daz ich liez hier vor, / daz wil ich aber grifen an*; V. 17330: *wir lesen an den geschriften*; V. 20668: *hie merkent [...]*; V. 23753: *Waz touc hie langiu rede von?* etc.
- 6 Die Siglen entsprechen folgenden Texten: B = Benoît de Sainte-Maure, ‚Roman de Troie‘; Oh = Ovid, ‚Heroides‘; Oa = Ovid, ‚Ars amatoria‘; Om = Ovid, ‚Metamorphosen‘; St = Statius, ‚Achilleis‘; Il = ‚Ilias latina‘; S = Simon Aurea Capra, ‚Ilias‘; Ex = ‚Excidium Troie‘; My = mythographische Handbücher (Servius, Hyginus, ‚Mythographi vaticani‘; V = Vergil, ‚Aeneis‘. Asteriske (*) kennzeichnen unsichere Zuschreibungen, leere Felder bezeichnen Neuzusätze ohne identifizierte Leitquelle bzw. Aufnahmen von Material außerhalb der Trojaliteratur.

- 7 Die Erzählerexkurse (Nr. 13 und 15) sind aufgrund ihres geringen Textumfangs stilometrisch zu vernachlässigen.
- 8 Mit absteigender Frequenz zählen dazu unter den 100 *mfw* bei der ersten Zerstörung (Nr. 8): *tôt*, *strît(e)*; Landungsschlacht (Nr. 16): *strît(e)*, *nôt*; zweite Schlacht (Nr. 18): *schar*, *rotte*, *strît(e)*, *sluoc*, *plân*, *schaden*; Aufritte u. Massenschlacht (Nr. 19): *rotte*, *schar*, *strît(e)*, *sluoc*, *helt*, *swert*, *ros*, *felde*, *her*, *plânîe*; Einzelkämpfe (Nr. 20): *nôt*, *her*, *strît(e)*, *helt*, *swert*, *plân*, *sluoc*; Totenfeier (Nr. 22): *her*, *ros*, *strît(e)*, *tôde*, *sluoc*, *tôt*, *plân*. Abgesehen von *rotte* (33) und *schar* (36) gehört keiner der Ausdrücke zu den häufigsten 50 Worten dieser Abschnitte.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Konrad von Würzburg: ›Trojanerkrieg‹ und die anonym überlieferte Fortsetzung. Kritische Ausgabe von Heinz Thoelen und Bianca Häberlein. Wiesbaden 2015 (Wissensliteratur im Mittelalter 51).

Sekundärliteratur

Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin [u. a.] 2015.

Baisch, Martin: Textkritik als Problem der Kulturwissenschaft. ›Tristan‹-Lektüren, Berlin 2006 (Trends in medieval philology 9).

Baisch, Martin: Was ist ein Werk? Mittelalterliche Perspektiven, in: Jahrbuch für internationale Germanistik 34 (2002), S. 105–125.

Beckers, Hartmut: Brüsseler Bruchstücke aus Konrads ›Trojanerkrieg‹, in: Zeitschrift für deutsches Altertum 124 (1995), S. 319–327.

Bertau, Karl: Beobachtungen und Bemerkungen zum Ich in der ›Goldenen Schmiede‹, in: Grenzmann, Ludger [u. a.] (Hrsg.): Philologie als Kulturwissenschaft. Studien zur Literatur und Geschichte des Mittelalters. Festschrift für Karl Stackmann zum 65. Geburtstag, Göttingen 1987, S. 179–192.

Beumer, Hartmut: Historische Narratologie, in: Ackermann, Christiane/Egerding, Michael (Hrsg.): Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik. Ein Handbuch, Berlin 2015, S. 213–274.

- Bleumer, Hartmut: Zwischen Wort und Bild. Narrativität und Visualität im ›Trojanischen Krieg‹ Konrads von Würzburg. Mit einer kritischen Revision der Sichtbarkeitsdebatte, in: Bleumer, Hartmut [u. a.] (Hrsg.): Zwischen Wort und Bild. Wahrnehmungen und Deutungen im Mittelalter, Köln [u. a.] 2010, S. 109–156.
- Bumke, Joachim: Autor und Werk. Beobachtungen und Überlegungen zur höfischen Epik, in: Tervooren, Helmut/Wenzel, Horst (Hrsg.): Philologie als Textwissenschaft. Alte und neue Horizonte, Berlin 1997 (*Zeitschrift für deutsche Philologie* 116), S. 87–114.
- Burrows, John: ›Delta‹. A measure of stylistic difference and a guide to likely authorship, in: *Literary and linguistic computing* 17 (2002), S. 267–287 ([online](#)).
- Büttner, Andreas [u. a.]: ›Delta‹ in der stilometrischen Autorschaftsattribuion, in: *Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften* 2 (2017) ([online](#)).
- Cohen, Margaret: *The sentimental education of the novel*, Princeton 1999.
- Dicke, Gerd [u. a.] (Hrsg.): *Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter*, Berlin [u. a.] 2006 (*Trends in medieval philology* 10).
- Cormeau, Christoph: Quellenkompendium oder Erzählkonzept? Eine Skizze zu Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Grubmüller, Klaus [u. a.] (Hrsg.): *Befund und Deutung. Zum Verhältnis von Empirie und Interpretation in Sprach- und Literaturwissenschaft*, Tübingen 1979, S. 303–319.
- Dimpel, Friedrich Michael [u. a.]: Der Streit um die Birne. Autorschafts-Attributionstest mit Burrows' Delta und dessen Optimierung für Kurztexte am Beispiel der ›Halben Birne‹ des Konrad von Würzburg, in: *Das Mittelalter* 24 (2019), S. 1–20.
- Eder, Maciej [u. a.]: Stylometry with R. A suite of tools, in: *Alliance of Digital Humanities Organizations* (Hrsg.): *Digital Humanities* 2013. Conference Abstracts, Lincoln 2013, S. 487–489.
- Eder, Maciej: Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem, in: *Digital Scholarship in the Humanities* 30 (2015), S. 167–182 ([online](#)).
- Eder, Maciej [u. a.]: Stylometry with R. A package for computational text analysis, in: *R Journal* 8 (2016), S. 107–121.
- Evert, Stefan [u. a.]: Understanding and explaining Delta measures for authorship attribution, in: *Digital scholarship in the humanities* 32 (2017), S. 4–16 ([online](#)).
- Friede, Susanne/Schwarze, Michael: Einführung, in: Friede, Susanne/Schwarze, Michael (Hrsg.): *Autorschaft und Autorität in den romanischen Literaturen des Mittelalters*, Berlin/Boston 2015 (Beihefte zur *Zeitschrift für romanische Philologie* 309), S. 1–12.

- Friedrich, Udo: Wilde Aventure: Beobachtungen zur Organisation und Desorganisation des Erzählens in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Köbele, Susanne [u. a.] (Hrsg.): *wildekeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter, Berlin 2018 (Wolfram-Studien 25), S. 281–296.
- Galle, Arnold: Wappen und Heraldik bei Konrad von Würzburg. Zugleich ein Beitrag zur Chronologie seiner Werke, Göttingen 1911; zugleich in: *Zeitschrift für deutsches Altertum* 53 (1912), S. 209–259.
- Gebert, Bent: Mythos als Wissensform. Epistemik und Poetik des ›Trojanerkriegs‹ Konrads von Würzburg, Berlin 2013 (Spectrum Literaturwissenschaft 35).
- Gebert, Bent: ›Trojanerkrieg‹, in: Stock, Markus (Hrsg.): Konrad von Würzburg. Ein Handbuch (im Druck).
- Gernert, Hans Joachim: Konrad von Würzburg. Charakter und Bedeutung seiner Dichtung, in: *Weimarer Beiträge* 7 (1961), S. 27–45.
- Green, Dennis Howard: Konrads ›Trojanerkrieg‹ und Gottfrieds ›Tristan‹. Vorstudien zum Gotischen Stil in der Dichtung, Waldkirch 1949.
- Haferland, Harald: Die Kontingenz der Innenwelt. Liebesbetrug in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Meyer, Matthias/Sager, Alexander (Hrsg.): *Verstellung und Betrug im Mittelalter und in der mittelalterlichen Literatur*, Göttingen 2015 (Aventure 7), S. 53–74.
- Hasebrink, Burkhard: Die Ambivalenz des Erneuerns. Zur Aktualisierung des Tradierten im mittelalterlichen Erzählen, in: Peters, Ursula/Warner, Rainer (Hrsg.): *Fiktion und Fiktionalität in den Literaturen des Mittelalters*. Jan-Dirk Müller zum 65. Geburtstag, Paderborn 2009, S. 205–217.
- Hasebrink, Burkhard: Rache als Geste. Medea im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg, in: Meyer, Matthias/Schiewer, Hans-Jochen (Hrsg.): *Literarische Leben. Rollenentwürfe in der Literatur des Hoch- und Spätmittelalters*. Festschrift für Volker Mertens zum 65. Geburtstag, Tübingen 2002, S. 205–217.
- Haug, Walter: Konrad von Würzburg. Artistische Faszination und isolierte Moral. Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Darmstadt 1992, S. 344–363.
- Huber, Christoph: Der ›Apfel der Discordia‹. Funktion und Dinglichkeit in der Mythographie und im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg, in: Mühlherr, Anna [u. a.] (Hrsg.): *Dingkulturen. Objekte in Literatur, Kunst und Gesellschaft der Vormoderne*, Berlin/Boston 2016, S. 110–126.
- Hübner, Gert: *evidentia*. Erzählformen und ihre Funktionen, in: Haferland, Harald/Meyer, Matthias: *Historische Narratologie. Mediävistische Perspektiven*, Berlin/New York 2010 (Trends in medieval philology 19), S. 119–147.

- Jannidis, Fotis [u. a.]: Towards a better understanding of Burrows's Delta in literary authorship attribution, in: Proceedings of the North American Chapter of the Association for Computational Linguistics. Human Language Technologies. Fourth Workshop on Computational Linguistics for Literature Denver, 2015, S. 79–88.
- Kellner, Beate: *daz alte buech von Troye [...] daz ich ez welle erniuwen*. Poetologie im Spannungsfeld von ›wiederholen‹ und ›erneuern‹ in den Trojaromanen Herborts von Fritzlar und Konrads von Würzburg, in: Dicke, Gerd [u. a.] (Hrsg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin/New York 2006 (Trends in medieval philology 10), S. 231–262.
- Kestemont, Mike [u. a.]: Collaborative authorship in the twelfth century. A stylistic study of Hildegard of Bingen and Guibert of Gembloux, in: Digital scholarship in the humanities 30 (2015), S. 199–224 ([online](#)).
- Klitscher, Gustav: Die Fortsetzung zu Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹ und ihr Verhältnis zum Original, Breslau 1891.
- Krauter, Benjamin: Über die Attribution hinaus. Forschungsperspektiven der Stilometrie als Anwendungsfeld in der Literaturwissenschaft, in: Albrecht, Andrea [u. a.] (Hrsg.): Quantitative Ansätze in den Literatur- und Geisteswissenschaften. Systematische und historische Perspektiven, Berlin/Boston 2018, S. 289–314.
- Lauffer, Esther: Das Kleid der *triuwe* und das Kleid der Dichtung. *mære erniuwen* als Verfahren stilistischer Erneuerung bei Konrad von Würzburg, in: Andersen, Elisabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Literatur zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin/Boston 2015, S. 157–175.
- Lauffer, Esther: *Mit Worten lûter unde glanz*. Metapoetics in Konrad von Würzburg's ›Trojanerkrieg‹. London 2016 (Bithell Series of Dissertations 45).
- Lienert, Elisabeth: Die Überlieferung von Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Brunner, Horst (Hrsg.): Die deutsche Trojaliteratur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 1990, S. 325–406.
- Lienert, Elisabeth: Geschichte und Erzählen. Studien zu Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, Wiesbaden 1996 (Wissensliteratur im Mittelalter 22).
- Lienert, Elisabeth: Zwischen Detailverliebtheit und Distanzierung. Zur Wahrnehmung des Krieges in den deutschen Antikenromanen des Mittelalters, in: Brunner, Horst (Hrsg.): Die Wahrnehmung und Darstellung von Kriegen im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2000 (Imagines medii aevi 6), S. 31–48.
- Minnis, Alastair J.: Medieval theory of authorship. Scholastic literary attitudes in the later Middle Ages, Philadelphia 1989.

- Minnis, Alastair J.: Late-Medieval discussions of *compilatio* and the role of the *compilator*, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 101 (1979), S. 385–421.
- Monecke, Wolfgang: Studien zur epischen Technik Konrads von Würzburg. Das Erzählprinzip der *wildeckeit*, Stuttgart 1968 (Germanistische Abhandlungen 24).
- Müller, Jan-Dirk: ›Episches‹ Erzählen. Erzählformen früher volkssprachiger Schriftlichkeit, Berlin 2017 (Philologische Studien und Quellen 259).
- Müller, Jan-Dirk: Blinding sight. Some observations on German epics of the thirteenth century. In: Nichols, Stephen G. [u. a.] (Hrsg.): Rethinking the medieval senses. Heritage, fascination, frames, Baltimore 2008, S. 206–217.
- Müller, Jan-Dirk: Häutungen und neue Kleider. Zum ›wilden‹ Subtext der Medea-Episode in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Köbele, Susanne [u. a.] (Hrsg.): *wildeckeit*. Spielräume literarischer *obscuritas* im Mittelalter, Berlin 2018a (Wolfram-Studien 25), S. 297–322.
- Müller, Jan-Dirk: *schîn* und Verwandtes. Zum Problem der ›Ästhetisierung‹ in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹. Mit einem Nachwort zu Terminologie-Problemen der Mediävistik, in: Dicke, Gerd [u. a.] (Hrsg.): Im Wortfeld des Textes. Worthistorische Beiträge zu den Bezeichnungen von Rede und Schrift im Mittelalter, Berlin/New York 2006 (Trends in medieval philology 10), S. 287–307.
- Müller, Jan-Dirk: Überwindern – überwildern. Zur Ästhetik Konrads von Würzburg, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Sprache und Literatur 140 (2018b), S. 172–193.
- Pastré, Jean-Marc: Typologie und Ästhetik. Das Porträt der Helena im ›Trojanerkrieg‹ Konrads von Würzburg In: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein-Gesellschaft 5 (1988/89), S. 397–408.
- Reuvekamp, Silvia: Perspektiven mediävistischer Stilforschung. Eine Einleitung, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin [u. a.] 2015, S. 1–15.
- Revellio, Marie: Zur digitalen Textanalyse von Zitaten der ›Aeneis‹ in Hieronymus' Briefen. Ein mixed methods-Ansatz zur Untersuchung kultureller Transformationsprozesse anhand des literarischen Phänomens der Intertextualität, Dissertationsschrift Konstanz 2019.
- Sieber, Andrea: Medeas Rache. Liebesverrat und Geschlechterkonflikte in Romanen des Mittelalters, Köln [u. a.] 2008 (Literatur, Kultur, Geschlecht. 46).
- Stanikūnas, Daumantas [u. a.]: Comparison of distance and similarity measures for stylometric analysis of Lithuanian texts, in: Damaševičius, Robertas [u. a.] (Hrsg.): Proceedings of the international conference for young researchers in informatics, mathematics and engineering. Kaunas, Lithuania, April 28, 2017, online unter <http://ceur-ws.org/Vol-1852>, S. 1-7.

- Stock, Markus: Poetologien der Oberfläche. Das Beispiel der mittelhochdeutschen Antikenepik. Mit einigen Bemerkungen zum New Formalism, in: Andersen, Elizabeth [u. a.] (Hrsg.): Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation. XXII. Anglo-German Colloquium Düsseldorf, Berlin [u. a.] 2015, S. 141–156.
- Stuckmann, Manfred: Wappenschilderungen und historisch-heraldische Anspielungen in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, Wuppertal 2003.
- van Dalen-Oskam, Karina/van Zundert, Joris: Delta for Middle Dutch. Author and copyist distinction in *Walewein*, in: Literary and Linguistic Computing 22 (2007), S. 345–362.
- Viehhauser, Gabriel: Historische Stilometrie? Methodische Vorschläge für eine Annäherung textanalytischer Zugänge an die mediävistische Textualitätsdebatte, in: Baum, Constanze/Stäcker, Thomas (Hrsg.): Grenzen und Möglichkeiten der ›Digital Humanities‹, Wolfenbüttel 2015 (Sonderband der Zeitschrift für digitale Geisteswissenschaften 1) ([online](#)).
- Weitin, Thomas [u. a.]: Auslegen und Ausrechnen. Zum Verhältnis hermeneutischer und quantitativer Verfahren in den Literaturwissenschaften, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 46 (2016), S. 103–115.
- Wittstock, Antje: Apfel der Discordia, in: Glasner, Peter [u. a.] (Hrsg.): ABECE-DARIUM. Erzählte Dinge im Mittelalter, Berlin 2019, S. 27–35.
- Worstbrock, Franz Josef: Der Tod des Hercules. Eine Problemskizze zur Poetik des Zerfalls in Konrads von Würzburg ›Trojanerkrieg‹, in: Haferland, Harald/Mecklenburg Michael (Hrsg.): Erzählungen in Erzählungen. Phänomene der Narration in Mittelalter und Früher Neuzeit, München 1996, S. 273–284.

Anschrift des Autors:

Prof. Dr. Bent Gebert
Universität Konstanz
Fachbereich Literatur-, Kunst- und Medienwissenschaften
Fach 167
78457 Konstanz
E-Mail: bent.gebert@uni-konstanz.de