

Eva Bauer

Konrad von Würzburg

1 Leben und Werk

Konrad von Würzburg ist einer der profiliertesten Dichter des dreizehnten Jahrhunderts. Der Autor nennt sich selbst in seinen erzählenden Werken zumeist in der Form *von Wirzeburc ich Cuonrât* (u. a. ‚Herzmäre‘, V. 581; ‚Partonopier‘, V. 192; ‚Trojanerkrieg‘, V. 266) oder *Cuonze dâ von Wirzeburc* (Minneleich, SCHR 2, V. 136).¹ Er wird in den mittelalterlichen Überlieferungen stets als *meister* bezeichnet (u. a. Codex Manesse, Bl. 383^v) und zählt zu den zwölf alten Meistern.² Tätig war Konrad wohl vor allem in Straßburg und Basel,³ eine Basler Urkunde von 1295 erwähnt das Haus eines *magistri Cûnradi de Wirzeburg*. In den Colmarer Annalen wird ein *Cuonradus de Wirciburch* 1287 als verstorben gemeldet.⁴ Überdies findet Konrad von Würzburg rühmende Erwähnung in zahlreichen Strophen anderer Dichter; Boppe und Frauenlob beklagen seinen Tod.⁵ Zu Konrads Repertoire gehören großepische Werke (‚Partonopier und Meliur‘, ‚Engelhart‘, ‚Trojanerkrieg‘) ebenso wie kleinere Dichtungen (u. a. ‚Der Schwanenritter‘, ‚Das Herzmäre‘, ‚Der Welt Lohn‘, ‚Heinrich von Kempten‘), drei Legenden (‚Silvester‘, ‚Alexius‘, ‚Pantaleon‘), ein Marienpreisgedicht (‚Die goldene Schmiede‘) sowie allegorische Dichtungen (‚Die Klage der Kunst‘). Zwei Leichs (Minneleich und Marienleich); etliche Sangsprüche sowie 23 Minnelieder mit insgesamt 64 Strophen machen Konrad zudem zu einem der bedeutendsten Lyriker des dreizehnten Jahrhunderts. Neben Autoren wie → Frauenlob oder → Heinrich von Mügeln zählt er zu den sogenannten *blüemern*.⁶ Der Forschung galt Konrad lange als Vertreter des ‚späten Sangs‘, in dem die Klangkunst (Formalismus, Ästhetisierung) über den bereits gefestigten und nicht mehr verhandlungsbedürftigen Inhalt gesetzt werde.⁷ Dabei trete ein konkretes Minner-Ich zugunsten einer allgemeingültigen Minnelehre (Didaktisierung, Konkretisierung) in den Hintergrund (Objektivierung),⁸ während die Dame an Bedeutung gewinne, zugleich aber entindividualisiert werde.⁹

1 Siehe ausführlicher BRUNNER 1985, 273.

2 BRUNNER 1985, 283; RETTELBACH 2002. Ausführlicher siehe u. a. BRUNNER und RETTELBACH 1985.

3 Zum Minnesang in der Stadt vgl. CRAMER 1977 sowie HOFMANN 1989.

4 Einen nur vermeintlich sicheren Todestag glaubt man mit dem 31. 8. 1287 zu kennen, für den im Anniversarienbuch des Basler Münsters ein Konrad als Stifter einer Jahrzeit registriert ist.

5 Vgl. zu den Angaben zusammenfassend BRUNNER 1985, 272–304, sowie HÜBNER 2008, 132–133, mit weiterführender Literatur.

6 Siehe u. a. HÜBNER 2008, 7–32.

7 Zugrunde liegt die These HUGO KUHNs von einer ‚Wende‘ des Minnesangs (vgl. KUHN 1967).

8 Vgl. auch MEYER 1998.

9 Vgl. KUHN 1967 sowie zusammenfassend HÜBNER 2008, 7–13. Während HUGO KUHN von einer teleologischen Entwicklung des Minnesangs ausgeht, dessen Höhepunkt und Überwinder Walther ist,

2 Lieder

Überlieferung und Liedtypen

Hauptüberlieferungszeuge der Minnelieder Konrads von Würzburg ist der Codex Manesse, die Große Heidelberger Liederhandschrift, die die 23 bekannten Minnelieder Konrads, 21 davon unikal, überliefert. Die mit *meifts Chûnrat von Würzburg* (Bl. 383^r) überschriebene Autorminiatur zeigt den erhöht sitzenden Konrad in der Pose eines Lehrenden, der einem vor ihm sitzenden Schreiber diktiert. Drei Minnesangstrophen überliefert zudem das Berner Hausbuch, eine niederrheinische Liederhandschrift.¹⁰ Die maßgebliche Ausgabe stellen noch immer die von EDWARD SCHRÖDER besorgten ‚Kleineren Dichtungen‘ dar, digital ist die Lyrik Konrads inzwischen auch im LDM-Projekt erfasst. Die 23 Minnelieder Konrads werden in Lieder mit und ohne → Natureingang eingeteilt,¹¹ wobei man die erste Kategorie in Sommerlieder (SCHR 3, 4, 7, 9, 11, 16, 20, 22, 29) und Winterlieder (SCHR 5, 6, 8, 10, 12, 13, 17, 21, 26, 27) unterteilen kann, während die zweite Kategorie lediglich aus drei dem → Tagelied gewidmeten Liedern (SCHR 14, 15, 30) besteht. Dazu kommt das Lied SCHR 28, das womöglich unvollständig überliefert ist. Sieben der Lieder mit Natureingang beginnen mit der *jârlanc*-Formel (SCHR 5, 6, 10, 13, 17, 21, 27), fünf haben einen Refrain (SCHR 4, 7, 9, 11, 29).¹² Neben dieser Unterscheidung lassen sich Konrads Lieder auch in Tagelieder (3), Minnekanzonen (5) und ‚allgemeine‘ oder ‚generalisierende‘ Minnelieder¹³ (15) unterteilen.¹⁴ Die beiden Tagelieder SCHR 14 und 15 führen den Abschied der heimlich Liebenden nach erfolgtem Warnesang durch einen Wächter vor und haben deutlich episierende Tendenz, die an die Tagelieder Wolframs von Eschenbach erinnert. Das dritte Tagelied (SCHR 30) greift die Motive der *tagewîse* auf und transponiert sie in eine allgemeine Reflexion.

plädiert GERT HÜBNER eher für eine „gattungsgeschichtliche[] Kontinuität“ (HÜBNER 2008, 1–13). In beiden Fällen ist zu berücksichtigen, dass mittelalterliche Rezipienten keine (philologisch geschulten) Minnesangexperten waren und es somit fraglich ist, inwieweit das ‚Spiel‘ mit der Tradition überhaupt erkannt und gewürdigt werden konnte.

10 Zu Autor und Überlieferung vgl. u. a. BRAUN und SEIDL in LDM.

11 Vgl. zur Einteilung auch BRUNNER 1985, 280–281.

12 Zur Lyrik Konrads von Würzburg allgemein vgl. u. a. ESSEN 1938; BRAUNECK 1964; CRAMER 1987; VOGT 1990; HUBER 2005.

13 HÜBNER 2008, 137; HÜBNER 1994; WORSTBROCK 1996.

14 HÜBNER 2008, 134.

Minner-Ich und Allgemeinheit

Das im Minnesang prominente Sänger- oder Minner-Ich tritt besonders in den ‚generalisierenden‘ Liedern Konrads zurück.¹⁵ Häufig ersetzt dabei das verallgemeinernde Pronomen *swer* (u. a. SCHR 3, 8, 10) oder eine andere allgemeine Bezeichnung der dritten Person (*man*, SCHR 3; *im*, SCHR 4) das konkretere Ich, die Perspektive bleibt jedoch eindeutig männlich. Anstelle ‚individueller‘ Minneaussagen steht der Frauenpreis:¹⁶ *wip/vrouwen* bringen den Männern mehr *vrode* als der schönste Mai/Sommer (u. a. SCHR 4, 7, 8). Die Perspektive wird damit von der (pseudo-)individuellen Ebene des einen Liebenden auf die Allgemeinheit hin geöffnet, die Liedaussage wird gleichsam objektiviert und erhält einen über *minne* und *wip* reflektierenden Charakter. Auch in den Fällen, in denen ein konkretes Ich spricht – was im Übrigen gar nicht so selten der Fall ist (u. a. SCHR 6, 8, 13, 28, 29) –, wird zumeist nicht das vermeintlich individuelle Minneempfinden ausgestellt, sondern die Ich-Perspektive als Ausgangspunkt für weitere allgemein(er)e Reflexionen darüber, wie Minne *vrode* bereiten kann, oder Ermahnungen zur (rechten) *minne* genutzt (u. a. SCHR 8, 13). Allerdings bleibt das Ich zumeist nicht der Ratgeberrolle verhaftet, sondern wird beispielsweise mittels des Dienstgedankens der Hohen Minne (*dienste*, SCHR 13, V. 33; *dienestman*, SCHR 8, V. 23)¹⁷ ruckuberfuhrt in eine Minnerrolle. Als Ausnahme hiervon können u. a. die Lieder SCHR 27 und 28 gesehen werden, in denen das Ich eine Dame anspricht und um ihre Gunst bittet.¹⁸ Derartige Apostrophen lassen sich auch in anderen Liedern Konrads mit spezifischem Ich finden, dann aber wendet sich das Ich an (personifizierte) Instanzen wie Minne (SCHR 8) oder Welt (SCHR 13), ohne diese jedoch selbst zu Wort kommen zu lassen.¹⁹ Auch in Liedern, in denen ein Ich präsent ist, ist dieses Ich somit nicht homogen, sondern kann verschiedene Rollen – die eines Sängers, Minners, Ratgebers etc. – annehmen. Indem das Ich zwischen Minner und Mahner, zwischen Betroffenen und Belehrendem changieren kann (u. a. SCHR 13), verschwimmen auch die Gattungsgrenzen von Minnesang und Sangspruch (→ Sangspruch – Minnesang).²⁰

15 CRAMER 1977, 94.

16 SCHNELL 2013, 306.

17 HÜBNER 2008, 140–141.

18 Hier wie auch in SCHR 13 findet laut HÜBNER 2008, 141, keine Entproblematisierung statt.

19 Siehe auch SCHNELL 2013, 304, sowie KLEIN 2019, 123.

20 Vgl. zu Konrad als Sangspruchdichter u. a. HÜBNER 2019; HAUSTEIN 2015.

Natureingang und Dame

19 der 23 Minnelieder weisen einen → Natureingang auf,²¹ zehn können dabei als Winterlieder gelten, neun als Sommerlieder. In den Winterliedern wird eine Natur beschrieben, die *valwet* (u. a. SCHR 8, V. 4), die ihre sommerliche Pracht verliert und in triste Farblosigkeit übergeht. Diese Natur ist entweder Sinnbild für die Stimmung eines Ich und/oder der Allgemeinheit (*swer*) oder kontrastiert diese. Analog dazu funktionieren die Sommerlieder: Die Natur weist (nach dem vergangenen Winter wieder) farbenprächtige Blumen, grünes Gras und Bäume, Vogelsang usw. auf, doch auch hier kann die Stimmung kontrastiv negativ oder analog positiv (auch zur Stimmung aller) sein. Zumeist rekurriert der Natureingang bei Konrad nicht auf die Stimmung eines (spezifischen) Sprecher-Ich oder der Allgemeinheit, sondern korrespondiert vielmehr mit einer (oder mehreren) Dame(n). Die *wîp* werden explizit mit Mai, Blumen oder Vogelsang verglichen, wobei die generelle Tendenz diejenige ist, der Dame den Vorzug zu geben: Sie ist besser als alles andere, auch als die Maienzeit (*wîp sint âne loughen den ougen vil tougen ein gewin, | der vil baz dann alle bluomen drinne tuot*; SCHR 8, V. 11–12).²² Neben den expliziten Bezügen zwischen Dame und Natur werden weitere subtile Verbindungen hergestellt: So wird die Natur beispielsweise mittels Kleidermetaphorik (*becleit*; SCHR 9, V. 2) personifiziert, häufig direkt angesprochen und mit Attributen einer Minnedame versehen (*des meien güete*; SCHR 11, V. 7),²³ was die Korrespondenz zur Dame noch verstärkt. Die Thematisierung von Natur kann sich bisweilen durch das ganze Lied ziehen (u. a. SCHR 11).²⁴ Die Naturtopik steht dabei einerseits stellvertretend für die Beschreibung der Damen, die ihrerseits als unbeschreiblich dargestellt werden. Wie schon das Ich einem allgemeinen *swer* weichen kann, treten an die Stelle einer konkreten Minnedame alle *wîp*,²⁵ das Lob der einen Dame wird zu einem allgemeinen Frauenpreis.²⁶ Andererseits korrespondiert die Beschreibung der Natur auch mit der erfüllten *minne* des Liebespaares, die Natur wird gleichsam erotisiert.²⁷ Die *minne* eines *wîbes*, die erfüllte Liebe also, wird als Medizin gegen *leit*, *trûren* und *wunden* des Mannes bezeichnet, das *wîp* selbst als Ärztin (u. a.

21 Vgl. u. a. KÖBELE 1998; KELLNER 2002; KÖBELE 2003, 106. EDER 2016 hingegen unterscheidet zwischen Natur- und Jahreszeiteneingang. Zum Unterschied von ‚Natureingang‘ und ‚Jahreszeitentopos‘ siehe den Artikel → Natur und Natureingang, Abschnitt 2. Für Konrad ist entsprechend eher von Natureingang als von Jahreszeitentopos zu sprechen, da der Begriff ‚Natureingang‘ stärker auf die das Lied einleitende Anfangsposition der Naturreferenz rekurriert.

22 HÜBNER 2008, 136. Vgl. auch die Natur-Dame-Korrelation bei → Heinrich von Mügeln.

23 Zu diesen und anderen Möglichkeiten der Personifizierung von Natur vgl. HÜBNER 2008, 138.

24 HÜBNER 2008, 135–136.

25 Im Gegensatz zu anderen Minnesängern (Walther, Reinmar, Frauenlob u. a.) scheint Konrad keinen Unterschied zwischen *wîp* und *vrouwe* zu machen, er setzt sie nahezu unterschiedslos und bisweilen innerhalb weniger Verse nebeneinander (SCHR 10).

26 HÜBNER 2008, 136; SCHNELL 2013, 306.

27 HÜBNER 2008, 138.

SCHR 8).²⁸ So erhält die Frau als freude- und heilspendendes Prinzip Anklänge an eine abstrakte Wirkmacht,²⁹ die sie wiederum zu Minne oder Welt in Bezug treten lässt.³⁰ Tendenziell steht in den ‚allgemeinen‘ Minneliedern Konrads eher die Minnevröude und nicht die Minneklage im Vordergrund. Eine Bedingung muss allerdings erfüllt sein: Die *wîp* müssen zur *minne* bereit sein,³¹ erst und nur dann übertrifft (rechte) *minne* alles Schöne und heilt alles Leid. Aufgrund dieser Bedingung erhalten die Lieder einen restriktiven Charakter, der die tatsächliche *vröude*, die Liebeserfüllung, in Frage stellt, ist sie doch nur für denjenigen möglich, der eine solche Frau tatsächlich hat (u. a. SCHR 4, 7). Scheinen die Motive des Hohen Sanges (*leit*, *trûren* etc.) für die ‚allgemeinen‘ Minnelieder Konrads zunächst nicht von Belang zu sein, kann man sie auch als nur geschickt ausgeblendet sehen: Da von Beginn an einzig zur *minne* bereite *wîp* adressiert und thematisiert werden, wird die Möglichkeit des Minneleides gleichsam unterlaufen.³² Der Natureingang, wie die Parallelisierung von Natur und Dame, erzeugen zudem ein erzählendes Moment, das – beispielsweise aus den Tageliedern Wolframs von Eschenbach bekannt – womöglich den Epiker Konrad von Würzburg zu erkennen gibt.

Klangkunst versus Inhalt

Die meisten Lieder sind dreistrophig, die Strophenform ist zumeist diejenige der Kanzone (Ausnahmen sind SCHR 22, 26, 28, 30) mit Steg und drittem Stollen (außer SCHR 3, 6, 9, 16, 28, 30; → Metrik und Formanalyse).³³ Fünf Lieder haben überdies einen Refrain (SCHR 4, 7, 9, 11, 29), der zumeist inhaltlich kunstvoll in die Aussage des Strophenverlaufs eingebunden ist und nicht in rein formaler Wiederholung erstarrt (vgl. besonders SCHR 7). Der Reimgebrauch ist überaus kunstvoll, selbst bei einfacherem Reimgebrauch ist die Dichte an Reimen aufgrund von Binnen-, Pausen- oder Schlagreimen, homonymen Reimen, Schüttelreimen o. ä. höher als in anderen Liedern. Der dadurch erzeugte Reimklang gilt als Besonderheit Konrads, seine Texte – die epischen ebenso wie die lyrischen – „perlen dahin“³⁴, wodurch eine klare „Aufmerksamkeitsverschiebung“ auf den Klang erzeugt wird.³⁵

28 HÜBNER 2008, 136.

29 Vgl. auch die Frau bei → Heinrich von Mûgeln.

30 Vgl. die Lieder, in denen ein Ich Minne, Welt oder aber (s)eine Dame explizit anruft.

31 Anders dagegen HÜBNER 2008, 136, der in den Liedern ein „generalisiertes Lob der beglückenden Liebe“ sieht.

32 HÜBNER 2008, 137. HÜBNER betont allerdings die völlige „Entproblematisierung“ der Minnethematik in Konrads Liedern. Anders beispielsweise in SCHR 13 (HÜBNER 2008, 141).

33 HÜBNER 2008, 138.

34 HÜBNER 2008, 1138–1139.

35 BRAUN 2013.

Gar bar lît wît walt,
 kalt snê wê tuot: gluot sî bî mir.
 gras was ê, clê spranc
 blanc, bluot guot schein: ein hac pflac ir.
 schœne doene clungen jungen liuten,
 triuten inne minne mêrte:
 sunder wunder- bære swære wilden
 bilden heide weide rêrte,
 dô frô sâzen die,
 der ger lâzen spil wil hie. (SCHR 26, V. 1–10)

Die Reimkunst solcher Lieder soll als „Artistik“, als „Virtuosität“ wahrgenommen werden und das Interesse zunächst allein auf diese lenken.³⁶ Dass der Inhalt zugunsten der Form in den Hintergrund trete, gilt als wesentliches Kennzeichen des Minnesangs im dreizehnten Jahrhundert.³⁷ Tatsächlich scheint der Inhalt vieler Lieder Konrads auf den ersten Blick weniger komplex, zumindest aber weniger vielfältig zu sein als in den Liedern seiner Vorgänger. Das Schema, dem die meisten Minnelieder folgen, ist schnell entworfen (u. a. SCHR 8, 11, 12): Natureingang mit Freude oder Trauer über die jeweilige Jahreszeit; (Refrain); Überlegenheit der Frauen im Vergleich zur Natur; (Refrain); Preis der glücklichen Männer, die *minneclîche wîp* haben; (Refrain). Dieses Grundschema begegnet in den meisten der 23 Minnelieder Konrads, wobei es variiert, ausgestaltet oder eingegrenzt und mit anderen Motiven verknüpft werden kann. Der Komplexitätsgrad der formalen Einkleidung spielt dabei kaum eine Rolle, das Grundschema kann in komplexesten Reimkunstwerken (u. a. SCHR 27) ebenso umgesetzt werden wie in einfacheren Kanzonen (u. a. SCHR 10). Doch handelt es sich deswegen nicht um inhaltsentleerte Formkunst. Der Schwerpunkt auf dem Klang kann vielmehr als *surplus* zu anderen Minneliedern gesehen werden, das den Inhalt nicht zurückdrängt, sondern vielmehr anreichert und somit anders rezipierbar macht.

Einen Sonderfall stellt das Lied SCHR 30 dar, das in der Tradition des Tageliedes steht, die daraus entstehende Situation jedoch allgemein reflektiert und so zwischen Minnelied und Minnespruch zu changieren scheint:

Swâ tac er- schînen sol zwein liuten,
 die ver- borgen inne liebe stunde müezen tragen,
 dâ mac ver- swînen wol ein triuten:
 nie der morgen minne- diebe kunde bûezen clagen.
 er lêret ougen weinen trîben;
 sinnen wil er wünne selten borgen.
 swer mêret tougen reinen wîben
 minnen spil, der künne schelten morgen.

36 HÜBNER 2008, 141–142.

37 HÜBNER 2008, 7–8; KUHN 1967. Vgl. mit etwas anderen Akzenten den Artikel → Form- und Klangkunst im vorliegenden Handbuch.

Jede Silbe eines jeden Verses reimt auf die entsprechende Silbe des übernächsten Verses: *swâ:dâ*, *tac:mac*, *erschînen:verswînen* usf.³⁸ Lieder wie dieses stellen verstärkt auch die Frage nach der Medialität, denn einerseits scheinen sie eine schriftliche Konzeption zu erfordern, andererseits bleibt fraglich, wie weit die Komplexität der Lieder im gesungenen Vortrag allein durch auditive Rezeption erfasst werden konnte.³⁹

Gattungsinterferenzen zum Sangspruch

Dass die Grenzen zwischen Minnesang und Sangspruch verschwimmen, ist keine neue Entwicklung erst des späteren dreizehnten Jahrhunderts, sondern lässt sich schon früher, beispielsweise an → Walthers von der Vogelweide *Œuvre*, beobachten (→ Sangspruch – Minnesang).⁴⁰ Für die Lyrik Konrads kann man geradezu von einem Spiel mit den Gattungen sprechen. Die dem (zeitgenössischen) Publikum vermeintlich als bekannt vorausgesetzten Unterschiede der beiden Gattungen werden aufgerufen, dann aber (unerwartet) anders gewendet. Besonders deutlich wird dies an denjenigen Texten, die mit einem minneliedtypischen Natureingang, bisweilen sogar mit der prominenten *jârlanc*-Formel beginnen:⁴¹ Der Natureingang kann eine Klage über das Minneleid (*sende swære*; SCHR 5, V. 12) ebenso nach sich ziehen wie eine Klage über (fehlende) *milte* (u. a. SCHR 19, 31).⁴² Das Spiel mit den Gattungsimplicationen zeigt sich folglich besonders deutlich im Klagemodus, der in das eine wie andere Rollenverständnis umschwenken kann, wobei die im Minnesang adressierte Frau (*wîp/vrouwe*) im Sangspruch durch begüterte Herren oder die Schelte der *riichen tugentlôsen* ersetzt wird (u. a. SCHR 19, 31).⁴³ Erleichtert wird dieses Spiel zusätzlich durch das dem Minnesang des späteren dreizehnten Jahrhunderts eigene Zurücktreten des Minner-Ich hinter eine allgemeine Sprechposition (*swer*). Der Sangspruch nähert sich so nicht

³⁸ HÜBNER 2008, 143–144.

³⁹ HÜBNER 2008, 144.

⁴⁰ KLEIN 2019, 120–121. Dass das Bewusstsein für die Gattungsdifferenzen von Minnesang und Sangspruchdichtung bereits im Mittelalter existierte, legt überdies die handschriftliche Überlieferung (besonders die Jenaer Liederhandschrift J) nahe, die bisweilen eine Trennung der beiden Gattungen erkennen lässt (vgl. BRUNNER 1975).

⁴¹ Vgl. auch KLEIN 2019, 131. Allgemein siehe auch BREM 2003.

⁴² Vgl. HÜBNER 2019, 397. HÜBNER explizierend könnte man sagen, dass Natur und Freigiebigkeit das verbindende Element (einiger) der Sangsprüche und Minnelieder Konrads sind: Die Freigiebigkeit der Dame im Hinblick auf *minne* wird mit der Natur im Natureingang ebenso verglichen wie die Freigiebigkeit der Gönner im Hinblick auf finanzielle Zuwendungen (*milte*). In Konrads Sangsprüchen finden sich über den Natureingang hinaus weitere Naturvergleiche, etwa des Geizigen mit der Fledermaus, die wahres Licht nicht von faulem Holzglanz unterscheiden kann (SCHR 25, V. 61–74; vgl. HÜBNER 2019, 396).

⁴³ HÜBNER 2019, 396, spricht davon, „dass die Relation Minnesänger–Frauen implizit durch die Relation Sangspruchdichter–Gönner ersetzt wird“. Siehe auch CRAMER 1977. Zu Konrad als Sangspruchdichter siehe MIEDEMA 2002 und 2003.

nur im Hinblick auf inhaltliche Aspekte dem Minnesang an, sondern auch formal: Die Sangspruchstrophen werden zu liedähnlichen Gebilden zusammengefasst, die die prinzipielle Einstrophigkeit des Sangspruchs stärker als gewöhnlich zu überschreiten scheinen. Die Gattungsinterferenzen sind folglich wechselseitig, man könnte beinahe sagen, dass sich in Konrads Lyrik beide Gattungen so sehr annähern, dass sie bisweilen ununterscheidbar werden.⁴⁴

3 Fazit

In den Minneliedern Konrads von Würzburg kulminieren zahlreiche literarhistorische Tendenzen: Konrad greift Typisches und Topisches auf und verbindet es zu einem individuellen Ganzen, das einen genreentobenen Wiedererkennungseffekt erzeugt. Die inhaltlichen Aspekte vieler Lieder scheinen dabei zunächst von der enormen Klangkunst überlagert, doch kann man sie nachgerade als Strategie sehen, (bekannte) Inhalte immer wieder neu herauszustellen.⁴⁵

Während Konrads geistliches und spruchdichterisches Werk deutliche Spuren in den Texten anderer Autoren hinterlässt, scheint sein Minnesang – zumindest für diese – von gering(er)er Bedeutung zu sein: Der Sangspruchdichter Konrad wird bereits zu Lebzeiten von Dichterkollegen wie Hermann Damen oder Rumelant von Sachsen rühmend erwähnt.⁴⁶ Nach seinem Tod preisen ihn Boppe und Frauenlob. Beide Sprüche bitten für das Seelenheil Konrads.⁴⁷ Implizit erinnern die Sprüche dabei auch an Konrads Œuvre, wobei der Fokus bei Boppe ausschließlich auf Konrads geistlicher Dichtung (Religiöser Leich, ‚Goldene Schmiede‘) zu liegen scheint. Bei Frauenlob (WACH 4,3) mag man sich auch an Konrads epische Werke (*helt*, V. 21) erinnert fühlen. Allenfalls implizit könnten die Erwähnungen von Lilien und Rosen (V. 1, 3, 7) oder die Anrufung der *armonie* (V. 15) auf den Minnesänger Konrad deuten.⁴⁸ Der ‚dahinperlende Stil‘ Konrads⁴⁹ scheint dagegen bereits den Zeitgenossen aufgefallen zu sein, denn Konrad(s Kunst), *al sin blut, ist gevult mit margariten nicht zu kleine und zu grob* (V. 11–12).

⁴⁴ HÜBNER 2008, 137.

⁴⁵ BRAUN 2013.

⁴⁶ BRUNNER 1985, 277.

⁴⁷ Boppe: *von Wirzeburc Kuonrâden* (ALEX 1998, 1,21, V. 18); Frauenlob: *Conrat, | den helt von Wirzeburc* (WACH 4,3, V. 20–21).

⁴⁸ Vgl. WACHINGER 2006, 887–889.

⁴⁹ HÜBNER 2008, 138–139.

Literatur

- HEIDRUN ALEX: Der Spruchdichter Boppe. Edition – Übersetzung – Kommentar. Tübingen 1998 (Hermaea NF 82).
- KARIN BREM: Gattungsinterferenzen im Bereich von Minnesang und Sangspruchdichtung des 12. und beginnenden 13. Jahrhunderts. Berlin 2003 (Studium litterarum 5).
- MANUEL BRAUN: Aufmerksamkeitsverschiebung. Zum Minnesang des 13. Jahrhunderts als Form- und Klangkunst. In: Wolfram-Studien 21 (2013), 203–230.
- MANUEL BRAUN und STEPHANIE SEIDL (Hg.): Konrad von Würzburg. In: LDM. <http://www.ldm-digital.de/autoren.php?au=KonrW> (16. Juli 2020).
- MANFRED BRAUNECK: Die Lieder Konrads von Würzburg. München 1964.
- HORST BRUNNER: Die alten Meister. Studien zu Überlieferung und Rezeption der mittelhochdeutschen Sangspruchdichter im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. München 1975 (MTU 54).
- HORST BRUNNER: Konrad von Würzburg. In: ²VL 5 (1985), 272–304.
- HORST BRUNNER und JOHANNES RETTELBACH: *Der vrsprung des maystergesangs*. Eine Schulkunst aus dem frühen 16. Jahrhundert und die Kolmarer Liederhandschrift. In: ZfdA 114 (1985), 221–240.
- THOMAS CRAMER: Minnesang in der Stadt. Überlegungen zur Lyrik Konrads von Würzburg. In: Literatur – Publikum – historischer Kontext. Hg. von GERT KAISER. Bern u. a. 1977 (Beiträge zur älteren deutschen Literaturgeschichte 1), 91–108.
- THOMAS CRAMER: Die Lyrik Konrads von Würzburg. In: Das ritterliche Basel. Zum 700. Todestag Konrads von Würzburg. Katalog zur Ausstellung im Stadt- und Münstermuseum, Im Kleinen Klingental, Basel vom 20. Mai bis 23. August 1987 und im Ausstellungsraum des Bayerischen Staatsarchivs auf der Festung Marienberg in Würzburg vom 9. September bis 11. Oktober 1987. Hg. von CHRISTIAN SCHMID-CADALBERT. Basel 1987, 69–72.
- DANIEL EDER: Der Natureingang im Minnesang. Studien zur Register- und Kulturpoetik der höfischen Liebeskanzone. Tübingen 2016 (BiblGerm 66).
- ERIKA ESSEN: Die Lyrik Konrads von Würzburg. Marburg 1938.
- JENS HAUSTEIN: Grenzgänger. Formexperimente in der Sangspruchdichtung des Marner, Konrads von Würzburg und Frauenlobs. In: Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. bis 9. November 2013. Hg. von GERT HÜBNER und DOROTHEA KLEIN. Hildesheim 2015 (Spolia Berolinensia 33), 249–262.
- WERNER J. HOFMANN: Minnesang in der Stadt. In: Mediaevistik 2 (1989), 185–202.
- CHRISTOPH HUBER: Wege aus der Liebesparadoxie. Zum Minnesang Heinrichs von Mügeln im Blick auf Konrad von Würzburg. In: Gattungen und Formen des europäischen Liedes vom 14. bis zum 16. Jahrhundert. Internationale Tagung vom 9. bis 12. Dezember 2001 in Münster. Hg. von MICHAEL ZYWIETZ, VOLKER HONEMANN und CHRISTIAN BETTELS. Münster u. a. 2005 (Studien und Texte zum Mittelalter und zur frühen Neuzeit 8), 89–109.
- GERT HÜBNER: Versuch über Konrad von Würzburg als Minnelyriker. In: Artibus. Kulturwissenschaft und deutsche Philologie des Mittelalters und der frühen Neuzeit. Festschrift für Dieter Wuttke zum 65. Geburtstag. Hg. von STEPHAN FÜSSEL, DEMS. und JOACHIM KNAPE. Wiesbaden 1994, 63–94.
- GERT HÜBNER: Minnesang im 13. Jahrhundert. Eine Einführung. Tübingen 2008 (Narr-Studienbücher).
- GERT HÜBNER: Konrad von Würzburg. In: Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch. Hg. von DOROTHEA KLEIN, JENS HAUSTEIN und HORST BRUNNER, in Verbindung mit HOLGER RUNOW. Berlin u. a. 2019, 392–399.
- BEATE KELLNER: *Mins lebens amm*. Zur Minnekonzeption in einigen Liedern Heinrichs von Mügeln. In: Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln. Festschrift für Karl Stackmann zum 80. Geburtstag. Hg. von JENS HAUSTEIN und RALF-HENNING STEINMETZ. Freiburg 2002 (Scriinium Friburgense 15), 231–251.

- DOROTHEA KLEIN: Minnesang. In: Sangspruch / Spruchsang. Ein Handbuch. Hg. von DERS., JENS HAUSTEIN und HORST BRUNNER, in Verbindung mit HOLGER RUNOW. Berlin u. a. 2019, 119–133.
- SUSANNE KÖBELE: Der Liedautor Frauenlob. Poetologische und überlieferungsgeschichtliche Überlegungen. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hg. von ELIZABETH ANDERSEN u. a. Tübingen 1998, 277–298.
- SUSANNE KÖBELE: Frauenlobs Lieder. Parameter einer literarhistorischen Standortbestimmung. Tübingen u. a. 2003 (BiblGerm 43).
- HUGO KUHN: Minnesangs Wende. 2., verm. Aufl. Tübingen 1967 (Hermaea NF 1).
- MATHIAS MEYER: ‚Objektivierung als Subjektivierung‘. Zum Sänger im späten Minnesang. In: Autor und Autorschaft im Mittelalter. Kolloquium Meißen 1995. Hg. von ELIZABETH ANDERSEN u. a. Tübingen 1998, 185–199.
- NINE MIEDEMA: Konrad von Würzburg als Sangspruchdichter. Studien und Texte zum Wandel des Autorbildes eines der zwölf alten Meister. 2 Bde. Habil. (masch.). Münster 2002.
- NINE MIEDEMA: Ein Sangspruchdichter im Dialog. Zu den Sänger- und Publikumsrollen in den Konrad von Würzburg zugeschriebenen Sangsprüchen. In: Dialoge. Sprachliche Kommunikation in und zwischen Texten im deutschen Mittelalter. Hamburger Colloquium 1999. Hg. von NIKOLAUS HENKEL, MARTIN H. JONES und NIGEL F. PALMER. Tübingen 2003, 189–212.
- JOHANNES RETTELBACH: Sangspruchdichtung zwischen Frauenlob und Heinrich von Mügeln – eine Skizze. In: Studien zu Frauenlob und Heinrich von Mügeln. Festschrift für Karl Stackmann zum 80. Geburtstag. Hg. von JENS HAUSTEIN und RALF-HENNING STEINMETZ. Freiburg 2002 (Scriinium Friburgense 15), 145–174.
- RÜDIGER SCHNELL: Minnesang und Sangspruch im 13. Jahrhundert. Gattungsdifferenzen und Gattungsinterferenzen. In: Wolfram-Studien 21 (2013), 287–347.
- ANNETTE VOGT: Lieder, Sprüche, Leiche von Konrad von Würzburg. In: KNLL 9 (1990), 624–625.
- BURGHART WACHINGER: Kommentar. In: WACH, 609–1022. [2006]
- FRANZ JOSEF WORSTBROCK: Lied VI des Wilden Alexander. Überlieferung, Interpretation und Literaturhistorie. In: PBB 118 (1996), 183–204.