

Ausgaben: Ulrich von Winterstetten: KLD Nr. 59; Steinmar: SMS Nr. 26; Wachinger (Auswahl zu beiden mit Übersetzung und Kommentar).

Literatur zu Ulrich von Winterstetten: Kuhn 1967, Hausner 1980, Streicher 1984, Hartmann 1989, Bremer 1996, Strohschneider 1999, Ranawake 2003, Laude 2003, Wachinger 2006.

Literatur zu Steinmar: Grunewald 1976, Adam 1979, Hausner 1980, Mehler 1990, Haas 1991, Lübben 1994, Müller 1995, Strohschneider 2006, Wachinger 2006.

Literatur zu Parodien im Minnesang: Schiendorfer 1983, Hoffmann 1985, Tervooren 1985, Mehler 1990, Schnyder 1998, Tomasek 1999.

9

Freude im Allgemeinen und Sprachartistik Konrad von Würzburg

Konrad von Würzburg war der produktivste und vielseitigste unter den deutschen Dichtern in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Von keinem anderen ist ein so umfangreiches Œuvre überliefert, und kein anderer griff eine so große Anzahl unterschiedlicher Gattungen auf: Konrad verfasste Sangsprüche, Minnelieder, einen Minneleich, höfische Romane, Versnovellen (›Mären‹), Heiligenlegenden, einen religiösen Leich, eine religiöse Reimpaarrede, allegorische Dichtungen und eine Turnierbeschreibung. Das breite Werk ist nur als Produktion eines Berufsdichters mit lateinischer Schulbildung vorstellbar; Konrads Texte selbst bezeugen Wissensbestände auf den verschiedensten Gebieten. Die Handschriften nennen ihn mit der schon seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts gängigen Bezeichnung für den gelehrten Dichter *meister* Konrad von Würzburg.

Außer über eine lateinische Bildung verfügte Konrad über eine professionelle Kenntnis der höfischen Literaturtradition; seine eigenen poetischen Techniken orientieren sich an seinem erklärten Vorbild in der Kunst des Dichtens, Gottfried von Straßburg. In der Geschichte der deutschen höfischen Dichtung ist Konrad von Würzburg derjenige Autor, der das Ideal einer eleganten, durch und durch geschliffenen Verssprache am glänzendsten verwirklichte. Sein eigenes Dichterbewusstsein entsprach seinen Fähigkeiten; immer wieder formulierte er ausdrücklich den Anspruch, dass es sich bei der volkssprachlichen Dichtung um eine höchst wertvolle Angelegenheit handle und dass er selbst ein Köhner in der Kunst des Dichtens sei. Frauenlob (vgl. Kap. 10) beklagte seinen Tod in einem Sangspruch mit dem Ausruf *ach, kunst ist tot* (GA VIII,26).

Außerhalb der literarischen Überlieferung ist Konrad in zwei zeitgenössischen Quellen belegt: Eine Colmarer Chronik erwähnt seinen Tod im Jahr 1287; in einem Urkundenbuch der Stadt Basel aus dem Jahr 1295 ist die Rede von einem Haus, das früher Konrad von Würzburg gehört habe. Als Hausbesitzer in Basel muss Konrad wohlhabend gewesen sein. Alle weiteren Kenntnisse über ihn beruhen auf seinen Werken selbst, insbesondere auf den Erwähnungen von Gönnern. Den höfischen Roman ›Partonopier und Meliur‹ etwa dichtete Konrad nach einer französischen Vorlage aus dem 12. Jahrhundert für Peter Schaler, einen Basler Patrizier, der wiederholt Bürgermeister war. Sein längstes Werk, den ›Trojanerkrieg‹, verfasste er auf der Grundlage des französischen Trojaromans aus dem 12. Jahrhundert und zahlreicher Texte aus der lateinischen Troja-Literatur

für den Basler Domherrn Dietrich an dem Orte, der als adeliger Kleriker zur Stadelite gehörte.

Der ›Partonopier‹ und der ›Trojanerkrieg‹ bringen die Tradition der höfischen Adelsliteratur im Auftrag von Angehörigen der städtischen Führungsgruppen in die Stadt. Auch in seinen drei Heiligenlegenden nennt Konrad Basler Stadtbürger und einen Domherrn als Auftraggeber. Außer in Basel fand er im benachbarten Straßburg Gönner; eine der Versnovellen entstand für den Straßburger Domherrn Berthold von Tiersberg. Angehörige der städtischen Elite eigneten sich die höfische Dichtung an und ließen sich ihre literarischen Interessen von einem Berufsdichter bedienen.

Wann Konrad sich in Basel niederließ und ob er zuvor als fahrender Dichter an Adelshöfen unterwegs war, ist zwar Gegenstand mancher Spekulation, indes nicht mehr sicher zu klären. Rechnen muss man jedenfalls damit; vor allem die Gattung Sangspruchdichtung lässt an eine Fahrendenexistenz denken. Zum fränkischen Raum, auf den die Herkunftsbezeichnung verweist, stellt keines seiner Werke eine ausdrückliche Beziehung her. Angesichts eines Fürstenlob-Sangspruchs auf den Straßburger Bischof Konrad von Lichtenberg könnte man sich ausmalen, wie der fahrende Dichter in einem traditionellen höfischen Texttyp den Weg fand, der ihm die Führungsgruppen der wohlhabenden oberrheinischen Städte als Publikum erschloss, doch bleibt auch diese Vorstellung spekulativ.

In etlichen Werken nennt Konrad keine Gönner; in Minneliedern war dies ohnehin nicht üblich. Dass er seinen Minnesang von vornherein für das Basler Publikum produzierte, nimmt die Forschung zwar mit einiger Selbstverständlichkeit an; belegbar ist es aber nicht. Die Lieder können, zumindest teilweise, schon zu seinem Repertoire gehört haben, bevor er sich in Basel niederließ; es ist immerhin möglich, dass sie zuerst ein traditionelleres höfisches Publikum und erst später auch ein städtisches bedienten. Historisch nicht absichern lässt sich die von der älteren Forschung konstruierte Existenz eines Basler Minnesängerkreises um Walther von Klingen – er stammte aus einer Thurgauer Adelsfamilie, war Hausbesitzer in Straßburg und Basel und ist in der Manessischen Liederhandschrift als Minnesänger vertreten –, dem Konrad anzulagern wäre (Schiendorfer 2003).

Skepsis ist gegenüber Versuchen am Platz, die thematischen Konstruktionen von Konrads Minneliedertexten mit einem stadtbürgerlichen Dichtungsinteresse in Verbindung zu bringen, das sich vom traditionellen höfischen unterschieden hätte. Denn die Stadeliten wollten gegen Ende des 13. Jahrhunderts mit der Übernahme der höfischen Dichtungstradition vor allem zum Ausdruck bringen, dass sie über dieselbe Vornehmheit und Repräsentationskompetenz verfügten wie die Landaristokraten. Sie stellten deshalb gerade kein eigenes städtisches Selbstbewusstsein gegen die alten höfischen Ideale, sondern wollten ganz im Gegenteil in Gestalt der von ihnen geförderten Dichtung deren möglichst unveränderte Aneignung dargestellt sehen. Konrads Minnelieder hätten deshalb die Interessen eines städtischen Publikums auch dann gut bedienen können, wenn er sie ursprünglich nicht eigens für ein solches produziert hätte; genuin ›stadtbürgerliche‹ Charakteristika haben sie nicht.

Von Konrad sind, ausschließlich in der Manessischen Liederhandschrift, neben einem Minneleich 23 strophische Minnelieder überliefert, darunter drei Tageslieder (vgl. S. 134), fünf Minnekanzonen und fünfzehn Lieder eines Typs, den man ›verallgemeinertes Minnelied‹ oder ›generalisiertes Minnelied‹ nennen kann. Zu diesem Liedtyp, der eine Art Markenzeichen des Minnesängers Konrads von Würzburg darstellt, gehört das folgende Beispiel (Schröder 11):

- 1 Heide, velt, berg unde tal
sint gezieret überal;
von der boume blüete
stânt si wol becleit.
 hœrent wie diu nahtegal
 suoze dœnet âne zal,
 wan des meien güete
 machtet si gemeit.
si kan singen lûte als ê,
daz diu heide ercrachet.
 manec bluome durch den clê
 wol betouwet âne wê
 gein der sunnen lachet
 gar ân underscheit.
 Meien bluot
 mannes lîp
 frœlich tuot,
 liebez wîp
 trœstet sînen muot.

- 2 Meie wûnneclîche zît
ûf dem liechten velde wît
mit den bluomen teilen
aber schône wil.
 swer nû liebe nâhe lît,
 hei, wie der ân allen strît
 kan mit fröuden heilen
 sender wunden vil.
liep von leide manecvalt
sich bî liebe læset,
 sô geloubet stât der walt
 und diu heide wol gestalt
 schône lît gerœset
 in ir wunnespil.
 Meien bluot
 mannes lîp
 frœlich tuot,
 liebez wîp
 trœstet sînen muot.

- 3 Wîp sint guot, süez unde wîs,
 wîp hânt reiner tugende prîs;
 nâch ir minne tougen
 mannes herze quilt.
 wîp sint heiles wünschelrîs,
 aller fröuden paradîs
 ûz ir liechten ougen
 blüejet unde spilt.
 swen ir berndez minnezwî
 niht ergeilen künne,
 der gê sterben unde sî
 lebender fröude ûf erde frî!
 wîp hânt alle wünne
 mit trôste überzilt.
 Meien bluot
 mannes lîp
 frœlich tuot,
 liebez wîp
 trœstet sînen muot.

1. Heide, Feld, Berg und Tal sind überall geschmückt; mit den Blüten der Bäume sind sie gut bekleidet. Hört, wie die Nachtigall süß singt in zahlloser Schar, weil der Mai sie mit seiner Vollkommenheit fröhlich macht. Sie kann laut wie früher singen, so dass die Heide laut erschallt. Viele Blumen lachen durch den Klee, reich betaut, ohne Leid, die Sonne an, eine wie die andere. (Refr.:) Die Maienblüte macht den Mann fröhlich, eine liebe Frau tröstet seinen Sinn.
2. Der Mai will die fröhliche Zeit auf dem hellen, weiten Feld wieder auf schöne Weise mit den Blumen teilen. Wer jetzt nah bei der Geliebten liegt, hei, wie der ohne jeden Streit mit Freude viele Liebeswunden heilen kann. Die Freude befreit sich von vielfachem Leid bei der Geliebten, wenn der Wald belaubt steht und die schöne Heide prachtvoll mit Rosen geschmückt daliegt in ihrem Freundschaftsspiel. (Refr.:) Die Maienblüte macht den Mann fröhlich, eine liebe Frau tröstet seinen Sinn.
3. Frauen sind gut, süß und klug. Frauen haben den Ruhm makelloser Vortrefflichkeit. Nach ihrer heimlichen Liebe sehnt sich das Männerherz. Frauen sind die Wünschelrute des Glücks. Das Paradies aller Freuden blüht und glänzt aus ihren leuchtenden Augen. Wen ihr blühender Liebeszweig nicht froh machen kann, der soll sterben gehen und auf der Erde frei von aller Lebensfreude sein! Frauen haben alle Freude mit ihrem Trost übertroffen. (Refr.:) Die Maienblüte macht den Mann fröhlich, eine liebe Frau tröstet seinen Sinn.

Alle thematischen Bestandteile dieses Textes stammen aus dem traditionellen Repertoire der Minnekanzone. Den Anfang macht ein Sommereingang, der mit geläufigen motivischen Versatzstücken die ganze erste Strophe füllt: Die Bäume zieren das Land, die Nachtigallen singen, die Blumen blühen. So beginnen Minnekanzonen, und wer das Funktionsschema des Natureingangs in der Minnekan-

zone kennt (vgl. S. 48), erwartet nun eine Überleitung vom Mai zur Liebe. Die kommt tatsächlich auch gleich, nämlich im Refrain: Frauen sind wie der Mai; sie machen die Männer glücklich. Danach müsste im thematischen Aufbau, dem Schema gemäß, eine Überleitung von den beglückenden Frauen zur Minnedame folgen, die ihren Verehrer üblicherweise nicht erfreut, wie es die Frauen eigentlich tun sollten. Diese Erwartung erfüllt sich jedoch nicht.

Stattdessen kehrt das Lied in der zweiten Strophe zum Mai als Zeit der Freude zurück. Von der Maifreude geht es dann noch einmal zur Liebesfreude: Wer bei der Geliebten liegt, heilt seine Liebeswunden. Der Mai stiftet Freude, die Frauen tun es auch – und zwar wenn man ›ihnen nahe liegt‹, durch die Erfüllung der Liebe also. Die letzten vier Verse der Strophe thematisieren nach der Freude der Liebeserfüllung wieder den Mai als Zeit der Freude; der Refrain wiederholt die Analogie zwischen den beiden Freudequellen Mai und Frau. Was in der Mitte dieser zweiten Strophe steht, eingerahmt von den beiden Maipartien, ist ebenfalls ein Repertoire-Element aus der Tradition der Minnekanzone – die in den Liedern Gottfrieds von Neifen regelmäßig eingesetzte normative Generalisierung (vgl. S. 79), die das Ideal der höfischen Liebe in verallgemeinerter Form zum Ausdruck bringt. Bei Konrad von Würzburg erscheint sie als generalisiertes Lob der beglückenden Liebe.

Die dritte Strophe füllt ein verallgemeinerter Frauenpreis: Gelobt werden alle Frauen, nicht eine Minnedame. Am Beginn stehen verschiedene Aspekte des höfischen Frauenideals, die begründen, weshalb die Frauen Objekte des – den Konventionen des Minnesangs gemäß heimlichen – männlichen Begehrens sind. Danach konzentriert sich das Lob ganz auf die freudevermittelnde Leistung der Frauen, die mit drei Metaphern zum Ausdruck gebracht wird: Frauen sind die Wünschelrute des Glücks und das Paradies der Freude, ihr blühender Liebeszweig macht selig. Diese dritte Metapher stellt erneut die Analogie zum Mai her, indem sie die Frauen mit blühenden Baumzweigen vergleicht; sie gehört schon zur Aufforderung an alle Männer, die sich nicht an den Frauen erfreuen können, sich am besten gleich zum Sterben hinzulegen. Die Schlussverse der Strophe rühmen die Frauen noch einmal als größte Freude auf Erden; der Refrain beendet das Lied mit der Analogie zwischen Frauen und Mai.

Natureingang, Lob der Minne, Frauenpreis – das ist alles nicht neu, und doch weicht die Konstruktion des Lieds von den Minnesangkonventionen ab. Denn aus dem traditionellen thematischen Repertoire der Minnekanzone sind nur solche Versatzstücke aufgenommen, die eine verallgemeinerte Rede über die Liebe erlauben. Das Besondere dabei ist, dass eine spezifische Minnebeziehung überhaupt nicht mehr zur Sprache kommt. Es gibt weder einen Liebenden noch eine Dame, sondern nur allgemeines Mailob, allgemeines Minnelob und allgemeinen Frauenpreis.

Abgesehen von der Generalisierung ändert sich gegenüber der Minnekanzone nichts: Der Mai ist, was er immer war: die Zeit der Freude. Die Liebe verspricht, was sie immer versprach: Freude. Die Frauen sind, was sie immer waren: Inbegriff höfischer Werthaftigkeit und deshalb Vermittlerinnen wertvoller Freude. Es geht auch immer noch um eine heimliche Liebe. Aber kein Liebender weist einer

Dame die Qualität seiner Liebe mühselig nach und beklagt ihre leidbringende Ungnade. Die Konstruktion ist vollständig aus der Tradition der Minnekanzone abgeleitet; sie ergibt jedoch keine Minnekanzone mehr, weil keine spezifische Liebesbeziehung thematisiert wird.

Das verallgemeinerte oder generalisierte Minnelied ist ein Liedtyp, der ganz selten schon vor Konrad von Würzburg auftaucht, nämlich einmal bei Walther von der Vogelweide (L 45,37) und zweimal bei Ulrich von Liechtenstein (KLD 58. XXIX und XXXI). Bei Gottfried von Neifen gibt es fünfstrophige Minnekanzonen, in denen die verallgemeinerte Rede in Natureingang, normativer Generalisierung und allgemeinem Frauenpreis stropfenweise streng von der spezifischen Klage über die ungnädige Dame und dem Lob ihrer Qualitäten getrennt ist (z.B. KLD 15.XIII); hier müsste man nur die Strophen, die das spezifische Dienstverhältnis thematisieren, weglassen, um ein generalisiertes Minnelied zu erhalten. Konrad von Würzburg wird die Anregung für den von ihm in Serie produzierten Liedtyp am ehesten bei Neifen gefunden haben; die Formulierungstechniken und thematischen Aufbauverfahren seiner Minnelieder sind erkennbar von diesem Vorbild beeinflusst (Hübner 1994, Worstbrock 1996).

Die generalisierte Rede über die Liebe mag zudem den Formulierungsgewohnheiten entgegengekommen sein, die der Berufsdichter Konrad aus der Sangspruchdichtung gewohnt war (vgl. S. 26-28). Unter seinen Sangsprüchen finden sich auch zwei zum Thema Minne. Einer von ihnen gehört zu dem Typus, der die Liebesentstehung und die Macht der Liebe behandelt (Schröder 32,106), der andere belehrt über die *kiusche* (gemeint ist Selbstbeherrschung) als Norm für das weibliche Verhalten in der Liebe (Schröder 32,91). Gerade der Vergleich mit diesem Typus lehrhafter Minnesprüche – und nicht anders der Vergleich mit den Verhaltensanweisungen erteilenden didaktischen Minnekanzonen Ulrichs von Liechtenstein (vgl. S. 96) – zeigt freilich, dass die Formulierungsverfahren in Konrads verallgemeinerten Minneliedern nicht auf moralische Belehrung ausgerichtet sind. Der Liedtyp ist nicht didaktisch; er feiert, genauso wie die normativen Generalisierungen in Neifens Liedern, das Ideal der höfischen Liebe. Dabei geht es ausschließlich um die Freude, die die Liebe vermittelt. Die Schwierigkeiten bei der Erlangung dieser Freude, die Minnekanzonen üblicherweise behandeln und die sie immer mit der spezifischen Liebesbeziehung verknüpfen, werden einfach nicht thematisiert. Wo es keine Minnedame gibt, kann es auch keine ungnädige geben; damit ist das Problem der anstrengenden Kompliziertheit der höfischen Liebe und der Leidensbereitschaft, die sie verlangt, kurzerhand entsorgt.

Die Liebe verliert nicht ihren hohen Wert, aber sie erscheint als etwas müheles Beglückendes. In diesem Sinn gehören Konrads generalisierte Lieder zu den dezidierten Freude-Modellen im Minnesang des 13. Jahrhunderts. Insofern sie aus dem traditionellen thematischen Repertoire der Minnekanzone nur problemfreie Bestandteile aufgreifen und die problembeladenen meiden, kann man sie als das Ergebnis einer Entproblematisierung verstehen. Die Poetologie des Minnesangs hat gattungsgeschichtliche Profilierungen dieser Art ermöglicht; mit anderen, indes ebenfalls aus der Gattungstradition bezogenen Mitteln streben die freudi-

gen Minnekanzonen Ulrichs von Liechtenstein und verschiedene Texte des Tannhäusers ein ähnliches Ziel an (vgl. Kap. 6 und 7).

Die Entproblematisierung ist dabei nicht die einzige hervorstechende Eigenschaft von Konrads verallgemeinerten Minneliedern. Sie zeichnen sich außerdem durch ein großes Maß an Ordnung aus, das die Orientierung am Vorbild Neifens besonders deutlich erkennen lässt. Im Beispieltext sind nicht nur die Themen ordentlich auf die drei Strophen verteilt; auch die thematische Gliederung der einzelnen Strophen ist jeweils mit der Strophenform synchronisiert.

Diese Strophenform ist immer noch die der Stollenstrophe mit einem Aufgesang aus zwei Stollen und einem Abgesang; daran hängt, wie bei Winterstetten und Steinmar, ein Refrain. In der zweiten Hälfte des 13. Jahrhundert breitete sich zudem die Mode aus, am Ende des Abgesangs die Stollenmelodie noch einmal zu wiederholen, so dass die ursprünglich dreiteilige musikalische Form der Stollenstrophe (AA/B) nun vierteilig wurde (AA/BA): Der Aufgesang besteht weiterhin aus zwei Stollen (AA); der Abgesang endet mit einem dritten Stollen (A), vor dem ein Erweiterungsteil steht, der sogenannte Steg (B). Diese Form hat auch das Beispiellied: Die ersten vier Verse jeder Strophe bilden den ersten Stollen, die nächsten vier den zweiten; dann folgen der Steg aus zwei Versen und der dritte Stollen.

Wie der thematische Aufbau mit der Strophenform harmoniert, erkennt man am leichtesten bei der zweiten Strophe: Im ersten Stollen geht es um den Mai als Freudestifter; der zweite Stollen bringt einen ersten Teil des allgemeinen Minnelobs, der Steg einen zweiten; der dritte Stollen behandelt wieder die Maifreude. Dasselbe Prinzip liegt der ersten Strophe zugrunde: Im ersten Stollen bekleiden die Baumblüten das Land; im zweiten Stollen und im Steg singt die Nachtigall; im dritten Stollen lachen die Blumen. Die Ordnung zielt darauf, ein Höchstmaß an Harmonie und Eleganz zu erzeugen.

Eine weitere charakteristische Eigenschaft der generalisierten Minnelieder Konrads ist die Behandlung der Natur. Sie nimmt nicht nur verhältnismäßig viel Platz in Anspruch, sondern wird zudem oft auffällig konsequent vermenschlicht. Das Beispiellied hält dieses Prinzip Aussage für Aussage durch: Die Blüten der Bäume sind die Kleider des Lands; der Mai verfügt wie ein Herrscher oder eine Minnedame über *güete*, die die Nachtigall glücklich singen lässt wie einen Minnesänger (zur traditionellen Nachtigallen-Analogie vgl. Obermaier 1995). Die Blumen lachen die Sonne an, der Mai will die Zeit mit ihnen teilen. Der Schluss der zweiten Strophe deutet ein Liebespiel an zwischen dem Wald, der in der Pracht seines frischen Laubs steht, und der Heide, die in der Pracht ihrer Rosen vor ihm liegt. Diese Strophe zeigt besonders gut, dass die Naturszenerie erotisch aufgeladen ist, um die Analogie zwischen Maifreude und Liebesfreude zu verstärken: Mai und Blumen, Wald und Heide unterhalten wie Männer und Frauen Liebesverhältnisse.

Texte dieser Machart sind kleine Harmoniekunststücke: Sie evozieren inhaltlich eine Aura völliger Eintracht; die Synchronisation von thematischem und metrischem Aufbau unterstützt die Spannungslosigkeit; und die Verse perlen dahin, als ob sie nicht einem Formzwang unterworfen wären, sondern die Sätze

ohne jede Anstrengung zum Gleichlauf brächten. Keiner verstand sich darauf so gut wie Konrad von Würzburg, der seine Kunstfertigkeit gerade in den generalisierten Liedern in dieser eleganten und unauffälligen Weise eingesetzt hat. Die Konstruiertheit drängt sich nicht in den Vordergrund; erst wenn man genauer Acht gibt, fällt sie auf.

Daneben gibt es allerdings auch Liedtexte, in denen Konrad seine dichtungstechnische Kompetenz massiv und auffällig demonstriert. Sie sind virtuose Sprachkunststücke, die ihre eigene Artistik zur Schau stellen (Schröder 13):

- 1 Jârlanc vrîjet sich diu grüne linde
 loubes unde blüete guot.
 wunder güete bluot des meien ê der werlte bar.
 gerner ich dur liechte bluomen linde
 hiure in touwes flüete wuot,
 danne ich wüete fluot des rîfen nû mit fûezen bar.
 mir tuont wê die küelen scharphen winde.
 swint, vertânez winterleit,
 durch daz mînem muote sorge swinde!
 wint mîn herze ie kûme leit,
 wande er kleiner vogellîne fröude nider leit.

- 2 Owê, daz diu liebe mir niht dicke
 heilet mîner wunden funt!
 ich bin funden wunt von ir. nu mache si mich heil!
 sendez trûren lanc, breit unde dicke
 wirt mir zallen stunden kunt.
 wil mir kunden stunt gelückes, sô vind ich daz heil,
 daz si mich in spilnde fröude cleidet.
 leit an mir niht lange wert.
 ir gewant mir ungemüete leidet.
 cleit nie wart sô rehte wert,
 sô diu wât, der mich diu herzeliebe danne wert.

- 3 Werlt, wilt dû nu zieren dich vil schône,
 sô gib dînen kinden wint,
 der niht winden kint zunêren mûge! dêst mîn rât.
 swer mit stæte diene dir, des schône,
 hilf im sorge binden! vint,
 die dich vinden, bint si zuo dir, gib in hordes rât,
 reiniu wîp! den rât mein ich ze guote.
 muot und zuht ist in gewant.
 swen si cleident mit ir reinen muote,
 guot und edel daz gewant
 ist. darumbe ich ûz ir dienste mich noch nie gewant.

1. In dieser Jahreszeit befreit sich die grüne Linde vom Laub und von der schönen Blüte. Alle Vollkommenheit brachte die Maienblüte vorher der Welt. Lieber bin ich durch strahlende zarte Blumen heuer in Taufloten geschritten, als dass ich jetzt durch Reiffluten mit bloßen Füßen schritte. Mir tun die kalten, scharfen Winde weh. Verschwinde, verfluchtes Winterleid, damit die Sorge aus meinem Sinn verschwindet! Wind ertrug mein Herz schon immer schlecht, weil er die Freude kleiner Vögelchen zerstört.
2. O weh, dass die Geliebte mir nicht oft meine vielen Wunden heilt. Ich bin von ihr verletzt gefunden worden. Jetzt soll sie mich heilen! Langes, tiefes und schweres Liebesleid lerne ich zu jeder Zeit kennen. Lerne ich die Stunde des Erfolgs kennen, dann finde ich das Glück, dass sie mich in strahlende Freude kleidet. Das Leid währt dann bei mir nicht lange: Ihr Gewand verleidet mir die Trauer. Kein Kleid war jemals so wertvoll wie das Gewand, das mir die Herzensgeliebte dann gewährt.
3. Welt, wenn du dich nun sehr schön schmücken willst, dann gib deinen Kindern einen Wind, der den Kindern nicht zur Schande weht! Das ist mein Rat. Wer dir beständig dient, den schone; hilf ihm, das Leid zu binden! Finde die, die dich finden, binde sie an dich, gib ihnen die Fülle des Schatzes: makellose Frauen! Den Rat gebe ich in guter Absicht. Einen guten Sinn und guten Anstand haben sie. Wenn sie jemanden mit ihrem reinen Sinn einkleiden, dann ist das Gewand gut und edel. Deshalb wandte ich mich noch nie von ihrem Dienst ab.

Das Lied ist eine thematisch konventionelle Minnekanzone, die freilich höchst kompliziert formuliert und deshalb schwer zu verstehen ist. Die erste Strophe setzt als Natureingang eine Winterklage an den Anfang. Im ersten Stollen beklagt der Sänger, dass die Linde Laub und Blätter verliert; im zweiten stellt er die Erinnerung an die taufeuchten Maiwiesen gegen den Winterreif. Der Abgesang, der wieder aus Steg und drittem Stollen besteht, rückt den kalten Winterwind in den Mittelpunkt.

Die zweite Strophe schließt eine Liebesklage an. Der Sänger bejammert im ersten Stollen die Liebeswunden, die ihm die Geliebte zugefügt hat und deshalb auch heilen soll. Der zweite Stollen setzt die Hoffnung auf die Zuwendung der Geliebten dagegen. Der Abgesang fasst die Freude, die sich der Sänger erhofft, in eine mehrmals wiederholte Metapher: Die beglückende Liebeserfüllung erscheint als Gewand, in das ihn die Dame kleiden soll; es wäre für ihn das kostbarste Kleid aller Zeiten. Die metaphorische Bezeichnung des Geschlechtsverkehrs als Einkleidung begegnet im späteren alemannischen Minnesang wiederholt, etwa auch bei Gottfried von Neifen (KLD 15.XXXVIII) und beim Schulmeister von Esslingen (KLD 10.VII).

In der dritten Strophe richtet der Sänger seine Rede an die personifizierte Welt, um ihr einen Ratschlag zu geben. In der Ratgeber-Rolle macht sich der Sangespruchdichter bemerkbar, zu dessen Aufgaben die Belehrung der Gesellschaft gehört; wäre nicht der letzte Vers, könnte diese Strophe auch ein Minnespruch sein. Der Rat an die Welt lautet im ersten Stollen zunächst, dass sie für ihre Kinder den richtigen Wind wehen lassen soll. Sowohl die Kinder als auch der

Wind erweisen sich im weiteren Verlauf der Strophe als Metaphern: Die Kinder der Welt sind diejenigen, die der Welt mit *stæte* dienen. Diesen ihren beständigen Dienern soll die Welt mit dem günstigen Wind helfen, das Leid loszuwerden, und zwar indem sie ihre Diener mit Frauen belohnt, die durch höfische Qualitäten ausgezeichnet sind. Die weiblichen Eigenschaften – Makellosigkeit, edle Einstellung, höfischer Anstand – erscheinen ihrerseits am Schluss metaphorisch als Gewänder, in die die Frauen die Diener der Welt kleiden sollen.

Die thematische Konstruktion beruht auf der Verschränkung der Wind- und der Kleidermetapher: Anstelle des – wörtlich zu verstehenden – kalten Winterwinds des Natureingangs soll der – metaphorisch gemeinte – beglückende Wind der weiblichen Zuwendung wehen. Diese Zuwendung kleidet die Männer mit der wertvollen Freude der höfischen Liebe ein. Die Kleidermetapher wird in der zweiten Strophe eingeführt, in der dritten wieder aufgenommen und mit der Windmetapher verbunden: Der richtige Wind und das edle Gewand bedeuten dasselbe, nämlich die Liebesfreude. Das Lied entfaltet das traditionelle Liebeskonzept des Minnesangs; insofern es sich um eine Minnekanzone mit der Klage darüber handelt, dass das Ziel noch nicht erreicht ist, findet hier keine Entproblematismusierung statt.

Einen noch stärker verständniserschwerenden Effekt als die komplizierte metaphorische Ausdrucksweise hat die Reimkunst. Anders als bei Gottfried von Neifen (vgl. Kap. 5) kann die Reimdichte in diesem Lied kaum dazu dienen, Euphonie zu erzeugen. Das beherrschte Konrad, wie andere Lieder zeigen, zwar ebenfalls; hier aber sorgt die Reimartistik dafür, dass der Sinn etlicher Formulierungen nur mit einiger Anstrengung zu begreifen ist. Die Reimkunst schmeichelt nicht der Wahrnehmung, sondern soll als Artistik erkannt werden; sie lenkt das Interesse vom Inhalt auf die Ausdrucksform um.

Die Konstruktion ist in allen drei Strophen gleich; das Beispiel der ersten soll genügen. Auffällig sind zunächst die homonymen Reime, bei denen die Reimwörter der Lautgestalt nach identisch sind (*linde* : *linde*; *bar* : *bar*; *leit* : *leit* : *leit*). Identische Reime sind eigentlich Kunstfehler, weil der Dichter sie, anders als reine Reime, nicht suchen muss: *linde* auf *linde* kann jeder reimen. Bei homonymen Reimen sind die Reimwörter freilich trotz der identischen Lautgestalt lexikalisch oder morphologisch verschieden; solche Wörter zu finden, ist dann doch wieder eine Kunst. *linde* in Vers 1 ist der Baum, *linde* in Vers 4 das Adjektiv ›lind‹. *bar* in Vers 3 ist das Präteritum des Verbs *bern* (tragen, bringen), *bar* in Vers 6 das Adjektiv ›bar‹ (nackt). *leit* in Vers 8 ist das Substantiv ›Leid‹, *leit* in Vers 10 das Präteritum des Verbs *liden* (leiden), *leit* (kontrahiert aus *leget*) in Vers 11 eine Präsensform des Verbs *legen*. Homonyme Reime gehen nicht ins Ohr, sondern fordern den Intellekt heraus, weil man hinter der Identität der Lautgestalt die semantische Differenz erkennen muss.

Als weitere Spielart der Reimartistik fallen die Schüttelreime auf. Ein Schüttelreim ist ein drei- oder viersilbiger Reim, bei dem die Anfangskonsonanten der Reimsilben vertauscht sind (weiße Haare : heiße Ware). Die Kunst besteht darin, entsprechende Wörter oder Wortformen zu finden. In beiden Stollen des Aufgesangs ist jeweils ein Schüttelreim untergebracht, und zwar im Versinnern als Bin-

nenreim – *blüete guot : güete bluot* (*bluot* bedeutet ›Blüte‹) in den Versen 2 und 3; *flüete wuot : wüete fluot* in den Versen 5 und 6 (*wuot* ist das Präteritum, *wüete* der Konjunktiv II zu *waten*). Ein Bestandteil der Schüttelreime dient zugleich als Endreim (*guot : wuot* in den Versen 2 und 5); alle weiteren Endreime im Aufgesang sind homonyme Reime.

Auch im Abgesang jeder Strophe gibt es einen Schüttelreim, der jedoch nicht als Binnenreim im Versinnern platziert ist, sondern über das Versende hinweg auf den Beginn des folgenden Verses übergreift: *winde swint : swinde wint* in den Versen 7-8 und 9-10. Die Konstruktion hat zur Folge, dass im Abgesang auch noch ein Pausenreim (vgl. S. 180) entsteht: Der Anfang von Vers 8 (*swint*) reimt auf den Anfang von Vers 10 (*wint*). Die beiden anderen Bestandteile des Schüttelreims dienen in den Versen 7 und 9 als Endreim (*winde : swinde*). So gibt es im Abgesang neben dem homonymen Reim (*leit : leit : leit*) einen reinen Endreim und einen reinen Pausenreim, die als Schüttelreim miteinander verbunden sind.

Der gesamte Text ist darauf ausgerichtet, die Kunstfertigkeit seines Dichters vorzuführen. Das entspricht einem Aspekt des alten Dichtungsbegriffs, der aus der römischen Antike ins Mittelalter (und weiter in die frühe Neuzeit) vererbt wurde. Der Dichter ist danach in erster Linie ein Sprachkünstler, der über die Fertigkeit verfügt, Verse zu machen und Formulierungen zu gestalten. Gerade für den gelehrten Dichtungsbegriff, wie er im lateinischen Schulunterricht vermittelt wurde, war der Dichter vor allem ein Vers- und Stilartist. Genau diese Kompetenz stellt Konrad mit seinen komplizierten Reimen und Metaphern zur Schau. Anders als beim ersten Textbeispiel bleibt die Kunst hier nicht unauffällig; die Virtuosität soll bemerkt werden.

Der Reiz für das Publikum besteht darin, die Konstruiertheit zu durchschauen und die eigene Kennerschaft damit unter Beweis zu stellen. Besonders schlagend zeigt das die folgende Einzelstrophe (Schröder 30; Wachinger S. 272):

Swâ tac erschînen sol zwein liuten,
 die verborgen inne liebe stunde müezen tragen,
 dâ mac verswînen wol ein triuten.
 nie der morgen minnediebe kunde bûezen clagen.
 er lêret ougen weinen trîben;
 sinnen wil er wûnne selten borgen.
 swer mêret tougen reinen wîben
 minnen spil, der kûnne schelten morgen.

Wo der Tag für zwei Menschen hell zu werden beginnt, die heimlich drinnen eine Freudenzeit haben dürfen, da wird die Umarmung gewiss verschwinden. Nie konnte der Morgen dem Liebesdieb das Leid heilen. Er lehrt die Augen weinen; den Sinnen will er niemals Freude anvertrauen. Wer heimlich makellosen Frauen das Liebesspiel steigert, der wird den Morgen beschimpfen können.

Der Text hat mit seiner Einstrophigkeit und der generalisierten Redeweise die Charakteristika eines Minnespruchs. Er behandelt die aus der Gattungstradition des Minnesangs bezogene Tageliedkonstellation in verallgemeinerter Diktion: Es wird nicht von der leidvollen morgendlichen Trennung eines höfischen Liebespaars nach freudvoller Nacht erzählt, sondern generalisiert dargestellt, dass in



Abb. 12: Dichter beim Dichten (Diktieren). Miniatur zu den Liedern Konrads von Würzburg in der Manessischen Liederhandschrift.

dieser Situation die Freude dem Leid weicht. Der eigentliche Gegenstand des Textes ist jedoch seine Reimkunst: Jede einzelne Silbe jedes Verses reimt mit der metrisch entsprechenden Silbe des übernächsten Verses (*Swâ tac er-schî-nen : dâ mac ver-swî-nen* und so weiter).

Texte wie die beiden zuletzt vorgestellten sind ein untrügliches Zeichen schriftlicher Produktion; dergleichen dichtet man nicht ohne Hilfe der Schrift aus dem Kopf. Auf der Autorminiatur zu Konrads Liedern in der Manessischen Handschrift ist der Dichter dargestellt, der einem Schreiber auf ein Pergamentblatt diktiert; das entspricht der Vorstellung, die man – nicht zuletzt wegen des Zusammenhangs zwischen dem lateinischen Wort *dictare* und dem deutschen Wort *tichten* – vom gelehrten Textproduzenten hatte. In der Lebenswirklichkeit werden die schreibkundigen Minnesänger ihre Texte auch selbst aufgeschrieben und dazu vielleicht, wie es verbreiteter Gewohnheit entsprach, Wachstäfelchen benutzt haben.

Während produktionsseitige Schriftlichkeit angesichts der Komplexität vieler Liedtexte im Minnesang schon seit dem späteren 12. Jahrhundert verbreitet gewesen sein dürfte, machen nur extrem artifizielle Gebilde wie Konrads Reimkunststücke die Annahme nötig, dass die Schrift auch für die Rezeption eine wichtige Rolle spielte. Dass sich die Konstruktion solcher Texte durch bloßes Zuhören erkennen ließ, ist jedenfalls schwer vorstellbar. Deshalb legen sie den – vom ›Frauendienst‹ Ulrichs von Liechtenstein geschürten (vgl. S. 94) – Verdacht nahe, dass Minneliedtexte gelegentlich auch gelesen wurden. In Zweifel ziehen zu wollen, dass der Liedvortrag die für die Rezeption grundsätzlich und selbst bei hochartistischen Texten primäre mediale Form des Minnesangs war, geht aber trotzdem zu weit. Zu den extrem komplizierten Leichttexten, die Frauenlob (vgl. Kap. 10) gegen Ende des 13. Jahrhunderts dichtete – darunter ein Minneleich –, sind die Melodien überliefert. Das zeigt, dass auch Texte vorgesungen wurden, die selbst für versierte zeitgenössische Rezipienten die Schwelle der Verständlichkeit erreicht oder überschritten haben müssen.

Auch wenn man damit rechnen muss, dass der zweite in diesem Kapitel behandelte Liedtext beim bloßen Hören extrem schwer zu verstehen war und dass seine Konstruiertheit nur beim Lesen erkennbar wurde, ändert das nichts daran, dass die Form der Stollenstrophe mit Steg und drittem Stollen allein im Gesangsvortrag zur Geltung kam. Lieder wie das davor behandelte Beispiel sind ohnedies ganz auf den Gesangsvortrag und das Zuhören berechnete Gebilde. Schon die Beliebtheit des Refrains in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts dokumentiert, dass der Minnesang eine musikalische Kunst blieb: Refrains sind zum Singen da, nicht zum Lesen, wo man sie als Wiederholung gern überspringt. Die Schreiber der Manessischen Handschrift haben das übrigens ebenfalls schon so gehalten und bei der Refrainwiederholung nur den ersten Vers notiert.

Konrad von Würzburg darf man sich als schriftlich produzierenden Dichter vorstellen, der als Minnesänger gleichwohl ein Vortragskünstler war, sein Publikum als Zuhörer, die gleichwohl den einen oder anderen Text auch gelesen haben werden (wie wir heute Liedtexte, die wir in erster Linie anhören, manchmal nachlesen). Ein solches Publikum konnte man in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts an Adelshöfen finden, wo neben den Hofklerikern und manchen Ministerialen zumindest die Frauen lesen und schreiben konnten. Sicher aber war es in den städtischen Führungsgruppen zu finden.

Ausgabe: Schröder; Wachinger (Auswahl mit Übersetzung und Kommentar).

Literatur: Brauneck 1965, Cramer 1977, Peters 1983, Brandt 1987, Hoffmann 1989, Wachinger 1989, Hübner 1994, Worstbrock 1996, Cramer 1998, Meyer 1998, Kern 1999, Egidi 2002, Huber 2005, Wachinger 2006.