

ZEITSCHRIFT
FÜR DEUTSCHES ALTERTUM
UND DEUTSCHE LITERATUR

HERAUSGEGEBEN VON

KURT RUH

ACHTUNDNEUNZIGSTER BAND

1969



FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

69 494

ZUM AUFBAU DES HERZMÄERE KONRADS VON WÜRZBURG

VON HEINZ RÖLLEKE

Konrad von Würzburg gilt allgemein als ein überragender formaler Könner. Joseph von Eichendorff, der rügt, daß Konrad 'allen Nachdruck fast ausschließlich auf eine geleckte Form der Darstellung legt'¹, muß doch rühmend bestätigen, daß er 'vorzüglich und mit großem Glück und Geschick die formale Seite Gottfrieds erfaßt' hat²; W. SCHERER spricht von vollendeter 'Herrschaft über die Form'³; H. DE BOOR betont, daß eine 'gerechte Würdigung von Konrads Werk von seiner formalen Leistung ausgehen' muß⁴. So ist es verwunderlich, wie selten der Aufbau Konradscher Werke untersucht worden ist⁵. Von den Kurzerzählungen Heinrich von Kempten, Der Welt Lohn und Das Herzmære, die seit ihrer Zusammenstellung durch E. SCHRÖDERS Edition vom Jahr 1924⁶ zu den gelesensten Schriften des Dichters gehören, ist allein die letzte hinsichtlich ihrer Komposition mehrfach gewürdigt worden⁷. Trotz der disparaten Ergebnisse von ELFRIEDE STUTZ, H. J. GERNENTZ und H. RUPP betrachtet D. M. BLAMIRE das Problem als gelöst. Zum Herzmære referiert er – sich allerdings nur auf GERNENTZ beziehend –: 'From the aesthetic point of view he certainly created a trim, harmonious poem, in which a modicum of numerical composition has its acknowledged place'⁸. Kann dieser apodiktischen Feststellung zugestimmt werden? Wie ungesichert das angebliche 'acknowledgement' ist, zeigt ein Vergleich der bisherigen Untersuchungen.

E. STUTZ gliederte das Herzmære in Prolog, Epilog und fünf große Erzählabschnitte: 1–28; 29–79, 80–227, 228–343, 344–420, 421–529; 530–588. Es befremdet, wie als Ergebnis solcher Gliederung (in 28; 51, 148, 116, 77, 109; 59 Verse) der 'Aufbau des Gedichtes . . . wohlproportioniert' genannt wird (S. 71). Bei dieser Unterteilung verbietet die nicht zu überschende Disproportion der einzelnen Abschnitte, zahlenkompositorischen Aufbau auch nur zu vermuten. RUPP glaubt einen 'für das Geschehen entscheidenden Mittelteil' (v. 213–448) erkennen zu können, der von zwei annähernd gleichgroßen Teilen (v. 29–212 und 349–529) sowie von Prolog (v. 1–28) und Epilog (v. 530–88) umschlossen sei (S. 378). Das

¹ Geschichte der poetischen Literatur Deutschlands. Erster Teil, hg. von W. KOSCH, Kempten/München o. J. (1906), S. 90. ² ebd. S. 91.

³ Geschichte der Deutschen Litteratur, Berlin ¹1891, S. 190.

⁴ Geschichte der deutschen Literatur III/1, München 1962, S. 27.

⁵ 'Dagegen sind andere Formmittel Konrads noch ganz unerforscht, zum Beispiel seine Fähigkeit, die Dichtungen nach den Prinzipien der Zahlenkomposition harmonisch aufzubauen'; so H. J. GERNENTZ, Konrad von Würzburg – Charakter und Bedeutung seiner Dichtung, Weimarer Beiträge 7 (1961) 27–45, hier S. 29.

⁶ Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg I; zuletzt mit einem Nachwort von L. WOLFF, Dublin/Zürich ¹1968.

⁷ ELFRIEDE STUTZ, Frühe deutsche Novellenkunst, Diss. (Masch.) Heidelberg 1950, S. 70–74; H. J. GERNENTZ, S. 44f.; H. RUPP, Über den Bau epischer Dichtungen des Mittelalters, in: Festschrift für Friedrich Maurer, Stuttgart 1963, S. 366–82, hier S. 378 (über Heinrich von Kempten S. 379). – Weder GERNENTZ noch RUPP führen die vorgängigen Untersuchungen an.

⁸ Konrad von Würzburgs Verse 'Novellen', in: Medieval Miscellany to Eugène Vinaver, Manchester 1965, S. 28–44, hier S. 33.

Verhältnis der äußeren Rahmenpartien zueinander (28:59) überschreitet allerdings die von RUPP konzedierte Schwankungsbreite von 'etwa 10%' (S. 369) erheblich, so daß ein symmetrischer Aufbau des ganzen Werks fragwürdig bleibt. GERNENTZ erkennt eine 'bewußte Komposition': 'Die Erzählung gliedert sich in drei Teile (v. 1-239; 240-348; 349-588)... Das Werk ist also im Verhältnis 239:109:240 oder - schematisch ausgedrückt - mit einem Vers Differenz im Verhältnis a:b:a aufgebaut' (S. 44). Genau in der Mitte dieser Abschnitte steht der 'jeweilige inhaltliche Kern'. Seine These kann GERNENTZ durch die Symmetrie der äußersten Rahmenpartien stützen: Die Verse 1-7 und 582-88 (= 7-1 vom Schluß her) stellen den Vorbildcharakter der Geschichte heraus; die Namen *Gotfrit* und *Cuonrät* finden sich spiegelbildlich in den Versen 8/9 und 580/81 (= 9/8 vom Schluß her). Auch die Verse 10-59 und 530-88 (= 59-10 vom Schluß her) sollen einander spiegeln, da Konrad in ihnen die 'allgemeine Bedeutung des geschilderten Minneverhältnisses' (S. 45) aufzeige. Die drei Gliederungsversuche stimmen nur in der Umgrenzung des Epilogs überein, während sich sonst allenthalben erhebliche Differenzen ergeben. Die Abweichung hinsichtlich der ersten Untergliederung sei paradigmatisch überprüft.

Um seine These einer nahezu symmetrischen Großgliederung nicht zu gefährden, hat GERNENTZ auf eine Kennzeichnung des Exordiums verzichtet, dessen Grenze mit Sicherheit Vers 28 bildet; um eine quantitative Spiegelung der breiteren umrahmenden Partien zu erreichen, mußte er den Beginn der Handlung auf Vers 60 festlegen, weil sie auch seiner Meinung nach in der 60. Zeile vor dem Ende der Dichtung mit Vers 529 abschließt. Für einen Einschnitt nach Vers 59 spricht jedoch nichts. Der Aufweis des Dreiecksverhältnisses der klassischen Minnesituation wird erst mit Vers 89 abgeschlossen. Damit erweist sich auch der Vorschlag von E. STUTZ, die Schilderung der Ausgangssituation durch Vers 79 zu begrenzen, als wenig stichhaltig: Die v. 80-89 gegebene Vorausdeutung könnte ohne weiteres zur Einführung gerechnet werden, und der Einleitungsvers zu den Gedanken des Ehemanns (v. 90) ließe sich gut als Beginn der Handlung deuten. Doch auch ein solch dritter Vorschlag bliebe ungesichert, da er ebenfalls ausschließlich auf inhaltlichen Kriterien basierte.

Der Versuch, das Herzmære nach inhaltlichen Gesichtspunkten zu gliedern, kann nicht über Ermessensfragen hinausgelangen, solange formale Erwägungen ausgeschaltet bleiben, wo es Gesetze der Komposition aufzuweisen gilt. Weder E. STUTZ noch GERNENTZ haben das für Konrads Erzählkunst konstitutive Prinzip des *rimebrechens* beachtet, das Gliederungsversuche nicht übergehen dürfen¹. Der Erkenntnis folgend, daß Konrad das Ende eines Erzählabschnitts durch Aufhebung der sonst kontinuierlich angewandten metrischen Brechung zu markieren pflegt, hat E. SCHRÖDER im Herzmære nach den Versen 28, 112, 212, 348, 374, 402, 420, 438, 446, 458 und 476 einen Abschnitt angesetzt. Nur hier kommt der Erzählfluß zur Ruhe, der sonst durch die wechselseitige Über-

¹ R. RITTER, Die metrische Brechung in den Werken Konrads von Würzburg und seiner Nachfolger, Diss. Erlangen 1916.

spülung von Reimbindung und Satzschluß rastlos weiterdrängt. Bei den bisherigen Gliederungsversuchen bleibt diese deutliche formale Unterteilung des Werks weitgehend außer acht: E. STUTZ läßt lediglich die Abschnittsbegrenzungen bei v. 28 und 420, GERNENTZ die bei v. 348 gelten, während RUPP – indes ohne hier auf die Reimbrechung hinzuweisen – immerhin fünf der elf Untergliederungen berücksichtigt.

Es würde niemandem einfallen, bei Abschnittsumfängen von 28, 84, 100, 136, 26, 28, 18, 18, 8, 12, 18, 112 Versen eine symmetrische Komposition zu suchen, wenn nicht die Entdeckung der spiegelbildlichen Rahmung der äußersten neun Verse durch GERNENTZ zu weiterer Untersuchung anregen würde. Daß dieser hier richtig gesehen hat, bestätigen ergänzende Beobachtungen. Der Begriff *lúterlichiu minne*, der das Thema der Novelle angibt, steht nur im zweiten und im zweitletzten Vers: *die minne lúterlichen tragen* (587); in Vers 4–7 betont Konrad den Vorbildcharakter seiner Dichtung – in den Versen 7–4 vom Schluß her sind dieselben Termini vereint:

4 *dar umb sô sulen bilde
ritter unde vrouwen
an disem mære schouwen,
wand ez von ganzer liebe seit.*

582 *swer alsó reine sinne hát
daz er daz beste gerne tuot,
der sol diz mære in sinen muot
dar umbe setzen gerne.*

Die Leitwörter kehren achsensymmetrisch und gleichsam spiegelverkehrt wieder; die Vokabel *sinne* leitet zudem die einander weitgehend entsprechenden ersten und letzten sieben Verse ein. Auch das Exordium (1–28) ist durch die Wortleisten *lúter* und *minne* im zweiten und vorletzten bzw. drittletzten (2 und 27 bzw. 28), sowie *mære* im sechsten und sechstletzten Vers (6 und 23) gerahmt. Berücksichtigt man für den Aufbau des Exordiums noch den Inhalt, so bestätigt sich Konrads Streben nach Symmetrie. Sieben Verse (1–7) nennen Anlaß und Zweck des Werks, die vierzehn folgenden *von Strázburc meister Gotfrit* als Konrads Vorbild (8–21), während wieder sieben Verse (22–28) zum Anfangsthema zurücklenken. Diese Gliederung in 7/14/7 Verse wird noch dadurch verstärkt, daß sich die Leitwörter *bilde* und *mære* nur in den umrahmenden Versen (4 und 6; 23 und 26) finden, während das häufigste Wort des Exordiums, *minne* und seine Ableitungen, sechsmal steht, viermal im Mittelteil (10, 17, 19, 20) und je einmal in beiden Rahmenpartien (2 und 26)¹. Es liegt nahe, diese Struktur des Exordiums als Modell für den Gesamtaufbau zu erproben.

Da Konrad ab Vers 477 die metrische Brechung durchhält, ist anzunehmen, daß er den Schluß der Geschichte und den Epilog als einen

¹ Für den Gesamtumfang des Exordiums konnten die je 28 Verse umfassenden Einleitungen in Hartmanns von Aue 'Armem Heinrich' und Rudolfs von Ems 'Alexander' Vorbild sein.

Abschnitt aufgefaßt wissen wollte, so daß die Enthüllung der Ereignisse durch den Ehemann einen Schlußpunkt innerhalb der Erzählung bildet, dem der Tod der Dame und die Ausdeutung durch den Dichter als ein in sich geschlossener Ausklang folgen. Dieser Großabschnitt umfaßt 112 Verse (477–588); sein Umfang entspricht der Einleitung einschließlich des Exordiums, denn erst nach Vers 112 ist gemäß dem Ausweis der Reimbrechung eine weitere Abschnittsgrenze anzusetzen. Danach beginnt die Handlung mit dem Entschluß des Ehemanns, seine Frau von ihrem Liebhaber durch eine Reise ins Heilige Land zu trennen, dem äußeren Movens des gesamten Geschehens. Also hat Konrad zwar das Exordium als selbständigen Teil aufgefaßt (Reimbindung und syntaktische Grenze bei Vers 28), es aber als *prologus praeter rem* mit dem anschließenden *prologus ante rem* (Vers 29–112) durch die an Umfang genaue Entsprechung zu dem großen, seinerseits den Epilog in sich fassenden Schlußabschnitt als Einheit gesehen und gewollt. Die Großgliederung zeigt das symmetrische Verhältnis 112/364/112. So kündigte sich der spätere Meister der Goldenen Schmiede bereits in seinem Frühwerk an, stände aber auch zu vermuten, daß mit dem Aufweis der Großgliederung dem Filigran der Komposition noch nicht Genüge getan ist.

Der folgende Erzählabschnitt bis zum Ende des Abschiedsgesprächs zwischen Liebhaber und Dame umfaßt 100 Verse (113–212). Bei dieser in mittelalterlicher Dichtung beliebten Rundzahl¹ scheint das symmetrische Prinzip zu versagen, denn der entsprechende Abschnitt vor dem Schlußteil umfaßt 102 Verse (375–476). Wenn Konrad Symmetrie beabsichtigte, müßte sich eine Erklärung für diese leichte Abweichung finden lassen. Der Abschnitt 375–476 ist fünfmal durch Verzicht auf Reimbrechung unterteilt. Läßt man den in der Stichomythie nicht immer vermeidbaren satzschließenden Paarreim v. 445/46 außer acht, so ergibt sich eine Untergliederung in 28 (375–402), 18 (403–20), 18 (421–38), 20 (439–58) und wieder 18 (459–76) Verse. Die Zahl 28 bestimmte bereits das Exordium², und die dreimal je 18 Verse wollen kaum als zufällig erscheinen³; der harmonischen Proportionierung des Abschnitts in sich und im Werkgefüge stehen also zwei Verse des vierten Unterabschnitts entgegen. Bei den Redeeinleitungen in dieser weitgehend dialogischen Partie (403–76) ist der Typus '*Frouwe*', *sprach er . . .* dominierend (426, 447, 459, 486); allein die Verse 439/40 erweitern, Gesagtes zusammen-

¹ F. TSCHIRCH, *Maria und die Rundzahl 100*, in: *Spiegelungen*, Berlin 1966, S. 226–44.

² Dieser Unterabschnitt läßt sich unschwer wieder symmetrisch gliedern in 7 + 14 + 7 Verse: 375–81 (Anrede des Ritters und Antwort des Knappen), 382–95 (Streitreue und Entwendung des Kästchens), 396–402 (Erkennen des Herzens).

³ Die Zahlen 28 und 18 hat H. EGGERS als strukturbildend für den Eingang des 'Armen Heinrich' aufgezeigt: *Der Goldene Schnitt im Aufbau alt- und mittelhochdeutscher Epen*, WW 10 (1960) 193–203.

fassend, die Redeeinleitung: *Dó diu frouwe stæte daz herze gezzen hæte*. Diese Verse fehlen in drei von sieben relevanten Handschriften. Zwar fehlen in den Handschriften V und h oft Verse, doch stimmen beide ausschließlich an dieser Stelle mit der selbständigen Handschrift N überein¹. Das nachgestellte Epitheton *stæte* steht allein hier als Bezeichnung der Dame und stützt den Verdacht eines verfrühten Resümées (vgl. 528). Man könnte also eine Streichung dieser beiden Verse immerhin erwägen². In schematischer Darstellung ergibt sich demnach folgendes Bild³:

Versanzahl:	112	100	162	100 (: 2)				112			
v.	1	112	113	212	213	374	375	476	477	588	
v.	28				348		402	420	438	(446) 458	
Versanzahl:	28	84	100	136	26	28	18	18	18 (: 2)	18	112

Der Wille zur symmetrischen Großgliederung (oberste Zahlenreihe) dürfte nicht zu bezweifeln sein, ob man die strittigen Verse berücksichtigt oder nicht; eine Tendenz, auch die Einzelabschnitte nach Zahlen zu proportionieren (unterste Zahlenreihe), tritt jedenfalls deutlicher heraus, wenn die Verse 439/40 unberücksichtigt bleiben: Sie springt beim vierten Abschnitt ins Auge und findet im ersten Bestätigung, der im Verhältnis 1:3 unterteilt ist.

Schließlich bleibt zu fragen, ob die Zahlenkomposition auf willkürlichen Größen basiert. Hier Symbolzahlen zu vermuten, wie sie Konrads religiöse Dichtungen aufweisen⁴, wäre wohl abwegig; dagegen liegt es nahe, zahlenästhetische Bezüge zu erwägen. H. EGGERS hat die im Mittelalter lange und verbreitet gepflegte Komposition über den Verhältnissen des Goldenen Schnitts nachgewiesen⁵. An Konrads Werken ist diese Erkenntnis noch nicht erprobt. Die Verszahlen der beiden ersten Unterabschnitte des großen Mittelteils (113–212 und 213–374) ergeben zusammen 262. Die Verhältnisse des Goldenen Schnitts (Divisor 1, 618) für 262 sind 162:100. Demnach liegt im Mittelteil ein Aufriß über dem Goldenen Schnitt vor, zunächst a minore (100:162), dann a maiore (162:100). Die Zahl 100 mußte sich für derartige Vorausberechnungen

¹ Als Gegenargument sei auf eine mögliche aberratio oculi beim zweifach versleitenden *Dó* verwiesen.

² E. SCHRÖDER hatte seine Edition mit der noblen Bemerkung veröffentlicht, 'daß mein text im einzelnen noch verbesserungen zuläßt, ja erwünscht macht'. Dem entsprach vor allem A. LEITZMANN (PBB 62 [1938] 361–83); seine fundierten Besserungsvorschläge wurden jedoch nicht in Erwägung gezogen; ein Hinweis auf diesen Aufsatz fehlt noch in der neunten Auflage. Bis heute wurde auch SCHRÖDERS bitt ich wieder einzustellen', Anmerkung S. 70) nicht Rechnung getragen.

³ Die anzweifelbaren Verse 439/40 sind in Klammern berücksichtigt; die beiden oberen Zahlenreihen geben die Großgliederung zu erkennen, die beiden unteren die Feingliederung der Einzelabschnitte.

⁴ s. zur Goldenen Schmiede das Nachwort E. SCHRÖDERS zu seiner Edition, Göttingen 1926, S. 83f.; zum 'Silvester' F. TSCHIRCH, Spiegelungen, S. 193.

⁵ s. o. S. 129, Anm. 3 und Vom Formenbau mittelhochdeutscher Epen, DU XI/2 (1959) 81–97.

anbieten. Wenn es hiermit etwas auf sich hat, können weitere Übereinstimmungen kein Zufall sein. Die Gesamtverszahl zeigt nach dem Goldenen Schnitt das Verhältnis 362:224. Diese Zahlen sind konstitutiv für den Aufbau des Werks: Die Rahmenpartien umfassen summiert 224 Verse, der große Mittelteil 362. Die für den vierten Großabschnitt kennzeichnenden Zahlen 28 und 18 stehen ebenfalls zueinander im Verhältnis des Goldenen Schnitts. Hier liegt mehr als ein 'modicum of numerical composition' vor. In diesem frühen Werk Konrads zeigt sich bereits ein Höchstmaß kompositorischen Könnens, das aufzubieten die bewußte Gottfried-Nachfolge nahelegte: In solcher Hinsicht durfte Konrad seine Selbstenennung mit berechtigtem Stolz in symmetrische Spiegelung zu seinem berühmten Vorbild rücken.

R. RITTER¹ hat 1916 entgegen der früher von H. LAUDAN aufgestellten Theorie² die Auffassung vertreten, Der Welt Lohn sei früher als das Herzmaere entstanden. Will man die hier gewonnenen Ergebnisse als Hilfsmittel zur relativen Chronologie verwenden, so kann man vielleicht in früher entstandenen Werk bereits mit zahlenkompositorischen Elementen rechnen, jedoch kaum ein formal gleich durchkomponiertes Kunstwerk erwarten; denn 'nicht die Verwendung bestimmter Stilmittel überhaupt, sondern höchstens die Sicherheit und Vielfalt ihrer Beherrschung' vermögen nach DE BOOR chronologische Schlüsse zu rechtfertigen³. Der Welt Lohn umfaßt 274 Verse. Die Reimbrechung legt Untergliederungen nach den Versen 12, 100, 112, 156, 194, 216, 238, 258, 270 nahe⁴, also Abschnitte von 12, 88, 12; 44, 38, 22, 22; 20, 12, 4 Versen. Unschwer lassen sich symmetrische Bezüge im ersten Teil (12/88/12) erkennen, der achsensymmetrisch um das berühmt gewordene Genre-Bild des *in einer kemenaten* lesenden Ritters Wirnt von Grafenberg (52-61) gebaut ist: Je 12 Verse umschließen den Mittelteil, der seinerseits nach inhaltlichen Gesichtspunkten in drei Abschnitte von 39 (13-51), 10 (52-61) und wieder 39 (62-100) Versen zu untergliedern ist. Faßt man die beiden einander folgenden, je 22 Verse umfassenden Abschnitte (195-216; 217-238) zusammen, so ergibt sich für den großen Hauptabschnitt der Geschichte, der vom Beginn des Dialogs (113) bis zur Entlarvung der *Werlt* (238) reicht, das symmetrische Zahlenverhältnis 44/28/44, während die restlichen 36 Verse keine harmonische Gliederung erkennen lassen. Wohl aber korrespondieren die zwölf Verse des Epilogs (259-270 - Selbstenennung und Schlußnome sind eigens abgesetzt) mit

¹ s. o. S. 127, Anm. 1.

² Die Chronologie der Werke des Konrad von Würzburg, Diss. Göttingen 1906; mit anderer, anfechtbarer Argumentation von D. M. BLAMIRE (S. 29) vertreten.

³ Die Chronologie der Werke Konrads von Würzburg, PBB 89 (Tübingen 1968) 210-69, hier S. 214.

⁴ E. SCHRÖDERS Edition entspricht diesem Befund bis auf den ersten und dritten Einschnitt.

dem ebenfalls zwölf Verse umfassenden prologus praeter rem (1-12), Die rahmende Funktion dieser beiden Partien lassen vor allem die zahlreichen Wortklammern erkennen: *vernement* (2), *hân vernomen* (265); *disiu mære* (2), *diz endehafte mære* (261); *der nâch der werlte lône ranc* (4), *der werlte lôn ist jâmers vol* (264); *ir werlte minnære* (1), *dirre wilden werlte kint* (260)¹. Kunstvoll sind die eingangs verwandten Termini weiter geführt: Das Aufnehmen der Geschichte ist Vergangenheit geworden, die Geschichte selbst ist zu Ende, der *lôn* ist nun bekannt, und die Liebhaber der Welt sind im biblischen Sinn als 'Kinder dieser (verderbenbringenden) Welt' (Lc. 16,8) entlarvt. Auch wenn man es als unerheblich abtun wollte, daß die beiden Protagonisten der Handlung in Vers 47 (*her Wirent dâ von Grâvenberc*) bzw. 212 (*diu Werlt bin geheizen ich*) – im 47. Vers vor Handlungsabschluß – vorgestellt werden, lassen die Wortklammern den symmetrischen Aufbau der beiden Großabschnitte (1-112 und 113-238) doch nicht als zufällig erscheinen. Strenge Symmetrie des Ganzen und Proportionen nach dem Goldenen Schnitt begegnen jedoch nicht – noch nicht, wird man hinsichtlich der Entstehungszeit der Werke sagen dürfen. Dagegen ist beachtenswert, wie streng konzentrisch die Schlüsselworte *werlt* und *lôn*, die sechs der neun Handschriften im Titel nennen, innerhalb der Novelle verteilt sind. Die Wendung *der werlte lôn* steht einmal im Prolog (4), einmal im Epilog (264). Das Wort *werlt* findet sich außerdem fünfmal², wobei die durch beschwerte Hebung herausgehobene Selbstnennung der Dame die Mittelstellung einnimmt, die übrigen Belege auf Eingangsvers und Schlußgnome sowie auf den dem Prolog unmittelbar folgenden und den dem Epilog unmittelbar vorangehenden Abschnitt verteilt sind:

<i>werlt</i>	1	20	260	273
<i>werlte lôn</i>		4		264
<i>(frouwe) Werlt</i>			212	

Für das Wort *lôn* und seine verbale Ableitung ergibt sich im Gefüge der Novelle folgendes Schema:

<i>werlte lôn</i>					264
<i>lôn</i>	4				
<i>lônen</i>		8	150	155	214
		117			179

Wenn die Anlage von Dichtungen 'nach bestimmten Kompositionszahlen' ein 'entscheidender Grundzug hochmittelalterlichen Kunstschaffens' ist³, stehen die frühen Werke Konrads ihren Vorbildern nicht nach. Jedoch gilt es sicherlich, dabei Gattungsgrenzen zu berücksich-

¹ Die Handschrift C bietet eine weitere Parallele, indem dort der erste Vers *Nu hort ir werlte minncere* dem ersten Vers des Epilogs *Nu merkent alle...* (259) entspricht.

² Abgesehen von der Adjektivableitung *werltlich* (9).

³ K.-H. SCHIRMER, Die Strophik Walthers von der Vogelweide, Halle 1956, S. 8.

tigen¹. Trotz der äußerlichen Gemeinsamkeit der Kurzerzählungen Konrads ist die anspruchslose anekdotische Erzählung Heinrich von Kempten ihrer Intention nach eindeutig von den Exempel-Erzählungen mystisch überhöhten Liebestodes und asketischer Weltentsagung geschieden. So lassen sich im Heinrich von Kempten keine zahlenkompositorischen Elemente oder symmetrischen Proportionen finden, die in *Der Welt Lohn* sporadisch, im wohl jüngeren *Herzmære* durchgängig nachzuweisen waren. Das spricht für den Kunstwillen des Dichters, seine zahlenkompositorischen Fähigkeiten nicht überall und wahllos einzusetzen, sondern sie ausgesprochen exemplarischen Werken vorzubehalten.

Anschrift des Verfassers: Dr. Heinz Rölleke
4041 Hoisten bei Neuß, Gotheweg 8

¹ In ähnlicher Hinsicht schreibt H. DE BOOR in seinem Aufsatz zur Chronologie (S. 214): 'Die Frage müßte gestellt werden, ob und wieweit Konrad, der sich in verschiedenen Gattungen versucht hat und ein sehr bewußter Stilist gewesen ist, in seinen Werken die Förderung der Gattung beachtet hat'.