

“*Fro welt ir sint gar hüpsch und schön . . .*”

Die ‘Frau Welt’-Lieder der Handschriften mgf 779 und cpg 329*

von

Ingrid Bennewitz-Behr, Münster

Der Typus des ‘Frau Welt’-Liedes präsentiert sich als ein Exempel jener zahlreichen Figurationen der mhd. Lieddichtung, die in ihrer Gesamtheit die Gattung ‘Minnesang’ konstituieren – eine Textsorte, deren vorgebliche Homogenität sich bei näherem Hinsehen als mehr und mehr zweifelhaft erweist, lassen sich doch der Überlieferung nur allzu zahlreiche Ausnahmen von dem in Handbüchern und Literaturgeschichten fixierten Regelfall des ‘Minneliedes’ entnehmen (Anm. 1). In besonderem Maße kennzeichnend für die spezielle Ausprägung der Weltabsage-Lieder ist dabei ihr Oszillieren zwischen den literarischen Mustern und Argumentations-schemata von Minnesang auf der einen und sog. Spruchdichtung auf der anderen Seite, wobei gerade dieser letztgenannte Bereich nicht nur religiöse oder allgemein moralisch-didaktische Elemente beitragen, sondern auch die direkte Formulierung sozialer und gesellschaftspolitischer Anliegen steuern kann. Schon Walthers Variationen zu diesem Thema (L 21,10; 37,24; 59,37; 66,21; 100,24; 117,15), die zum Ausgangspunkt für eine breitgestreute Rezeption des Typus durch spätere Autoren werden sollten (Anm. 2), zeigen in ihrer Anlage durchaus unterschiedliche, ja ambivalente Möglichkeiten der literarischen Gestaltung auf: Die Palette reicht vom

- *) Ich möchte an dieser Stelle für Hinweise und kritische Anmerkungen Helmut LOMNITZER (Marburg) und Hedda RAGOTZKY (Siegen) sehr herzlich danken.
- 1) Zu diesen Ausnahmen wären z.B. Tagelied, Wechsel, Pastourelle, Kreuzlied, die sog. ‘Frauenstrophen’, Hartmanns ‘Unmutston’ (MF 216,29), Walthers “*sumerlaten*”-Lied (L 72,31) usw. zu zählen. – Vgl. zu dieser Problematik L.P. JOHNSON: Down with “hohe Minne”!, in: Timothy Mc FARLAND/Sylvia RANAWAKE (Hrsg.): Walther von der Vogelweide. 12 studies. In: Oxford German Studies 13. 1982. S. 36–48.
 - 2) Zur literarischen Behandlung des Frau Welt-Motivs vgl. insbes.: Gisela THIEL: Das Frau-Welt-Motiv in der Literatur des Mittelalters. Diss. Saarbrücken 1956.

allgemein moralisch-didaktisch gehaltenen Sängermönolog (L 37,24) bzw. Schelte (L 21,10) bis zum Dialog zwischen Sängern und 'Frau Welt' mit personaler Adresse (L 100,24) (Anm. 3); dabei wird die Berechtigung zur Ausübung dieser Form literarischer Gesellschaftskritik stets aus dem Autoritätsanspruch der Rolle des alternden Sängers abgeleitet. – Bei jenen vier bzw. fünf Liedern, die im Mittelpunkt der folgenden Überlegungen stehen sollen, handelt es sich – wie ich meine und versuchen will zu demonstrieren – um ebenso autoren- wie zeittypische Fassungen, typisch vor allem auch für die Literaturlandschaft zu Beginn des 15. Jahrhunderts, die, wie Hugo KUHN dargelegt hat, nicht ohne den Begriff der "Rezeptionsgemeinschaft" zu beschreiben ist (Anm. 4).

Die Heidelberger Hs. cpg 329, entstanden um 1415 (Anm. 5), zählt zumindest für den Bereich der Überlieferung des deutschsprachigen Minnesangs zu den repräsentativsten und schönsten Beispielen mittelalterlicher Buchkunst. Keineswegs so unumstritten wie die Einschätzung ihrer Aufmachung war dagegen die Beurteilung ihres Inhalts: Wohl stellte die Literaturwissenschaft des 19. Jahrhunderts und da insbesondere G.G. GERVINUS die Lieder Hugos von Montfort zum Teil über die Oswalds von Wolkenstein (Anm. 6), doch die Mediaevisten des 20. Jahrhunderts vermochten diesen Texten, "dilettantisch im Sinne der Liebhaberei eines hohen Herrn wie auch im Sinne technischer Unbeholfenheit" (Anm. 7) nur wenig abzugewinnen, und daran scheint selbst die jüngste Phase

- 3) DE BOOR (Geschichte der deutschen Literatur. Bd II: Die höfische Literatur. Vorbereitung, Blüte, Ausklang 1170–1250. München 1953. S. 308) rechnet dagegen nur L 66,21 und 100,24 den 'Frau Welt'-Liedern zu.
- 4) Hugo KUHN: Versuch über das 15. Jahrhundert in der deutschen Literatur. In: H.K.: Entwürfe zu einer Literatursystematik des Spätmittelalters. Tübingen 1980. S. 77–101. Auch in: H.K.: Liebe und Gesellschaft. Hrsg. von Wolfgang WALLICZEK. Stuttgart 1980. S. 135–155 bzw. 195, hier S. 137.
- 5) Vgl. dazu die Einleitung zur Faksimile-Ausgabe: Hugo von Montfort I. Die Heidelberger Handschrift cpg 329 und die gesamte Streuüberlieferung. In: Abbildung hrsg. von Eugen THURNHER, Franz V. SPECHTLER, Ulrich MÜLLER. Göppingen 1978 (= Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte Nr. 56) S. 12 ff.
- 6) Georg Gottfried GERVINUS: Geschichte der Deutschen Dichtung. Bd II, 4. Aufl. Leipzig 1853. S. 187 f.
- 7) Max WEHRLI: Geschichte der deutschen Literatur vom frühen Mittelalter bis zum Ende des 16. Jahrhunderts. 2. Aufl. Stuttgart 1984. S. 745.

literaturwissenschaftlicher Forschung trotz einer verstärkten Hinwendung zur Literatur des Spätmittelalters, ihren Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen nicht allzuviel geändert zu haben, obwohl die Voraussetzungen für eine angemessenere Auseinandersetzung mit den Werk Hugos von Montfort mittlerweile erheblich verbessert worden sind: Verwiesen sei in diesem Zusammenhang vor allem auf die Veröffentlichung des cpg 329 als Faksimile mit Transkription (Anm. 8), auf Horst BRUNNERS Aufsatz zum "Deutschen Liebeslied um 1400" (Anm. 9) und auf Burghart WACHINGERS Artikel in der 2. Auflage des Verfasserlexikons (Anm. 10).

In denkbar schärfstem Gegensatz zur Prachthandschrift des österreichischen Grafen und steirischen Landeshauptmanns, dessen Lieder außerhalb der von ihm selbst in Auftrag gegebenen Sammlung kaum tradiert worden sind (Anm. 11), steht die Berliner Hs. mgf 779, besser bekannt als Neidhart-Hs. mit der Sigle 'c': eine spätmittelalterliche Gebrauchshandschrift, entstanden in der 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts, wenig repräsentativ in Anlage und Schriftbild, ohne Illuminationen, sogar ohne Initialenverzierung; die umfangreichste unter den zahlreichen Überlieferungsträgern des Neidhartschen Oeuvres und schon aus diesem Grunde der Neidhart-Philologie des 19. und 20. Jahrhunderts in hohem Maße suspekt: scheint doch für den Redaktor/Schreiber keinerlei Unterschied mehr bestanden zu haben zwischen den Liedern des historischen Autors Neidhart und der im Spätmittelalter daraus entwickelten Gattung der 'Neidharte', die in der Zeit von 1350–1450 wohl den Höhepunkt ihrer allgemeinen Beliebtheit, wenigstens bei den Sammlern der mhd. Lieddichtung, erreicht haben dürfte. Die Schwierigkeiten der Abgrenzung von 'echt' und 'unecht', 'Neidhart' und 'Pseudo-Neidhart', betreffen jedoch nicht nur jene Lieder, die in der Riedegger Hs., der kanonischen Echtheits-

- 8) Vgl. Anm. 5 sowie: Hugo von Montfort II. Die Texte und Melodien der Heidelberger Handschrift cpg 329. Transkription von Franz V. SPECHTLER. Göppingen 1978 (= *Litterae. Göppinger Beiträge zur Textgeschichte* Nr. 57).
- 9) Horst BRUNNER: Das deutsche Liebeslied um 1400. In: *Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein Seis am Schlern 1977*. Hrsg. von Hans-Dieter MÜCK und Ulrich MÜLLER. Göppingen 1978 (= *GAG* Nr. 206) S. 105–146.
- 10) Burghart WACHINGER: Hugo von Montfort. In: *Verfasserlexikon*. 2. Aufl. Bd 4/1. Sp. 243–251.
- 11) Vgl. B. WACHINGER (Anm. 10). Sp. 246.

grundlage von Moriz HAUPT und Edmund WIESSNER, nicht überliefert sind, sondern insbesondere die nur in c oder außer in c nur noch in anderen vergleichsweise späten Handschriften tradierten Zusatzstrophen zu den 'echten' Liedern, über deren Beurteilung bereits zwischen HAUPT und WIESSNER einige Differenzen bestanden, Differenzen, die auch durch die Echtheitsdiskussionen der jüngsten Forschungsgeschichte nicht ausgeglichen, sondern eher verstärkt worden sind, was man – je nach eigenem Standpunkt und Urteil – bedauern oder aber begrüßen mag. In einem Punkt allerdings scheint zwischen den Verfechtern des HAUPT/WIESSNERSchen Rigorismus in der Echtheitsdebatte und ihren Kritikern, die jede Entscheidung über 'echt' oder 'unecht' wenigstens vorläufig aufgehoben wissen wollen, jedenfalls Einigkeit zu bestehen: es fehlt derzeit noch weitgehend an allgemein-verbindlichen literar-ästhetischen Kategorien, die den Echtheitsentscheid von der Aura eines Aktes mehr oder weniger stark ausgeprägter individueller Philologenwillkür zu befreien und ihn zu einem rational begründeten und somit jederzeit nachprüfaren Vorgang zu verobjektivieren vermögen (Anm. 12). Wenn nun also im folgenden Neidharts "*werltsüeze*"-Lieder analysiert werden, so geschieht dies auf der Textbasis der Hs. c und mit besonderem Blickwinkel auf diejenigen Strophen, die nur an dieser Stelle überliefert sind; zur Abgrenzung der Veränderungen wird es allerdings unumgänglich sein, im Vergleich zu c die überlieferungsgeschichtlich ältesten Textkonzeptionen, nämlich die der Riedegger Hs., zu berücksichtigen. Nichts könnte dabei den Stellenwert und die Qualität der beiden Hss. R und c innerhalb der Gesamtüberlieferung besser charakterisieren als die Tatsache, daß nur in diesen Textzeugen alle drei "*werltsüeze*"-Lieder erhalten sind, in c sogar mit Melodien; nichts könnte zugleich den Unterschied zwischen ihnen deutlicher veranschaulichen als das sprunghafte Ansteigen der Strophenzahl von 5, 7 bzw. 9 Strophen in R auf 9, 12 und 13 Strophen in c sowie das Hinzukommen eines weiteren "*frowen*"-Scheltliedes in c (= c 89), das nur hier überliefert ist und somit nicht in den Kanon der 'echten' Lieder Aufnahme gefunden hat (Anm. 13).

- 12) Die ambivalente Position des edierenden Literaturwissenschaftlers beschreibt besonders eindringlich Karl STACKMANN: Über die wechselseitige Abhängigkeit von Editor und Literarhistoriker. Anmerkungen nach dem Erscheinen der Göttinger Frauenlob-Ausgabe. In: ZfdA. 112. 1983. S. 37–54.
- 13) Zur Analyse der Hs. c vgl. Hans BECKER: Die Neidharte. Studien zu Über-

Während der Redaktor/Schreiber von c durchaus im Sinne neuzeitlichen Ordnungsdenkens die 3 resp. 4 Weltabsage-Lieder zu einer Gruppe zusammengefaßt hat (= c 88–91) (Anm. 14), stehen die 3 Texte in R zwar isoliert voneinander, wohl aber eingebettet in das komplexe und auf den ersten Blick nicht immer deutlich erkennbare Ordnungsgefüge dieser Hs. (Anm. 15). Zwei Punkte verdienen dabei jedenfalls besondere Beachtung: die zweimalige Wiederholung der Abfolge Kreuzlied – “*werltsüeze*”-Lied mit R 12/13 und R 19/20 (= SL 11/WL 28; SL 12/WL 30) sowie die Verbindung mit jenen Liedern, die insbesondere der Diskussion des Dienst-Lohn-Verhältnisses und der “*sælde*”-Problematik gewidmet sind (R 37–40 = ‘SL 30’; WL 32; WL 19, WL 34) (Anm. 16). Die Reihenfolge ihres Auftretens bleibt dabei in R und c grundsätzlich gleich (abgesehen vom Einschub des Liedes c 89 in der Berliner Hs.), was wenigstens im Falle der Winterlieder 28 und 30 eine notwendige Konsequenz aus der direkten inhaltlichen Verknüpfung der beiden Texte darstellt (ich verweise insbesondere auf die Episodenrückbeziehung R 20,V,5 ff. → R 13,IV,4 ff.; R 20,VI,6 → R 13,V,1 ff. etc. (Anm 17)).

In seiner knappsten Fassung – derjenigen der Hs. R – umfaßt das WL 28 fünf Strophen, die in jähem Szenenwechsel von der Natur- und Minnelage der Eingangsstrophe zur “*vrowen*”-Schelte und konkreten Hofkritik der Folgestrophen überwechseln (Anm. 18). Die abstrakte Warnung vor den Fallstricken der “Frau Welt” wird dabei durch zweimalige Perspektivenverengung (Str. IV,V) konkretisiert am Mikrokosmos der

lieferung, Binnentypisierung und Geschichte der Neidharte der Berliner Hs. germ. fol. 779 (c). Göppingen 1978 (= GAG 255); Zu Lied c 89 vgl. S. 387 ff.

- 14) Zur Binnentypisierung dieser Lieder nach Hs. c vgl. die Arbeit von Hans BECKER: Anm. 13; Querverweise dort im Register.
- 15) Zur Charakterisierung der Riedegger Handschrift verweise ich auf meine Diss.: Original und Rezeption. Funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhartsammlung R. Salzburg 1984.
- 16) Vgl. dazu meine oben genannte Arbeit, bes. S. 135.
- 17) Anm. 15, S. 102.
- 18) Zur Interpretation von WL 28 vgl. Christelrose RISCHER: Zum Verhältnis von literarischer und sozialer Rolle in den Liedern Neidharts. In: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. H. KUHN zum Gedenken. Hrsg. von Christoph CORMEAU. Stuttgart 1979. S. 184–210.

“*dörper*”-Welt bzw. der Fehde zwischen dem Sänger und den “*gaylen dorf spræncze*”. Weder die Sammler der Manessischen noch die der Hs. c mochten ihrem Publikum diese zwar in sich vollständige, jedoch in hohem Maße auf die literarischen Vorkenntnisse der Hörer vertrauende Kurzfassung zumuten; in beiden Hss. finden sich zahlreiche Erweiterungen, die die einzelnen Textpartien weiter ausführen, erläutern bzw. neue Aspekte einbringen; mit Ausnahme der Strophe c VI sind diese Zusatzstrophen von HAUPT/WIESSNER fur echt erklärt worden. Dabei bereitet die Strophe c III (= C III) mit ihrer Hof-Schelte die nachfolgende Kritik am Wiener Hof Friedrichs des Streitbaren vor:

“Nun hatt sie sich verkeret
 schamloser varender diet·der ist ir hoff gemerett·
 trew zucht vnd ere die findet nyemant mer da·
 Die warn Ir Ingesinde
 des ich noch gedenck uil lange here·von kinde
 wer sie nu finden wil der such sie nu anderwa·
 Man hat sie an Irer statt
 an Iren willen verdrungen·
 Ee das was ein munn̄dt berichtett·wol mit einer zungen·
 nu sprechen zwu au einẽ·der ir hof die man̄ge hatt” (c 88,III)
 (Anm. 19).

Zugleich scheint sich hier ein Anknufungspunkt zum Lied c 89 zu ergeben, wo eben dieses Thema gleich im Anschluß an die einführende Winterklage aufgegriffen wird:

“Meiner frawen hofesitt·
 fert von lugenlingen·
 do ist ein schule hör ich sagen·
 voller trugenhait·
 da sich manger swachet mit
 lugenlichen dingen·
 den sol man zu maß clagen·
 ob er kunterfait·

- 19) Alle Transkriptionen der Hs. c nach: Die Berliner Neidhart-Hs. c (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien von Ingrid BENNEWITZ-BEHR unter Mitwirkung von Ulrich MÜLLER. (= Neidhart-Materialien. Hrsg. von Ulrich MÜLLER und F.V. SPECHTLER Bd 1) Göppingen 1981 (= GAG 356).

mit dem mundt/wurcken kan
nach des herzen lere
misselinget Im daran
das ist ein schaden ón ere" (c 89,II).

Während jedoch in c 89 die individuelle Klage der Sängerrolle fast völlig ausgespart bleibt (Anm. 20) und schon in der Eingangsstrophe das Gesangsangebot, gerichtet an die "guten freunde()" (I,10), erneuert wird, schließt die Argumentation der drei weiteren in c tradierten Zusatzstrophen zu WL 28 direkt an den Topos der Dienst- bzw. Gesangsaufgabe in der ersten Strophe an, in dessen konsequenter Weiterführung nun die Summe des bisher Geleisteten gleichsam abschließend dokumentiert wird (c V): zu den 80 "newe(n) weis(en)" (v. 1), die nach der Aufhebung der Bindung zwischen Sänger und "vrowe" nunmehr "ledig" sind, d.h. ohne Adressaten und damit auch losgelöst aus ihrer gesellschaftlichen Verankerung, tritt nun noch dieses letzte Lied, dessen Beschreibung durch den Sänger das Gefühl künstlerischen Scheiterns vermittelt, und zwar sowohl hinsichtlich des formal-ästhetischen als auch des inhaltlichen Aspekts, wenn man die Qualität von Minnesang an der Erfüllung seiner gesellschaftlichen Funktion, der Vermittlung von "vreude", bemißt:

"Dicz ist nu die leczte
die ich mer singen will on froiden nicht die peste
als ir euch an dem wunderlichen gesang múgt verstan
die ist so kúnstenlos
baide an worten vnd an reyme
das man sie nyndert singen bedarff zu Tercze noch zu preyme."
(c 88,V,4 ff.).

Möglicherweise haben nicht nur die durch das Thema der Weltabsage bedingte allgemein-theologische Komponente des Liedes und die insbesondere in Strophe R III/c IV verwendete religiöse Metaphorik den Perspektivenwechsel der in Hs. c anschließenden und nur hier überlieferten Spott-

- 20) Allenfalls der Vers 1,8 ließe sich als eine solche Replik interpretieren, wenn man den Satz erst hier enden läßt. Daraus würde folgende Übersetzung resultieren (ab Vers 1,5 ff.): "Dies ist die Klage vieler Herzen, die nun in Anbetracht der winterlichen Jahreszeit in Bedrängnis leben, wie es (auch) mir ergeht. Dennoch will ich meinen Vortrag den guten Freunden nicht vorenthalten. . ."

strophe veranlaßt, sondern auch die Assoziation zu c V,11: “zu *Tercze noch zu preyme*”, was wohl als Zeitbestimmung auf der Basis des Stundengebets zu verstehen ist (vgl. auch die Übersetzungen LOMNITZERS “bei keiner Gelegenheit” (Anm. 21) und BEYSCHLAGS: “zu keiner Stunde” (Anm. 22)): Das Sänger-Ich spricht hier, den Ernst der vorangegangenen Weltabsage in Frage stellend, ja parodierend, in der Rolle des Klosterinsassen, der den Pförtner um Beistand im Kampf um sein Seelenheil angehen muß. Denn schon allein der Anblick der Damenwelt und die dadurch ausgelöste Erinnerung an früheren ‘Frauendienst’ könnten seinen Entschluß ins Wanken bringen (= c 88,VI). HAUPT und nach ihm WIESSNER haben diese Strophe kommentarlos ausgeschieden; es dürfte wohl auch nicht allzu leicht fallen, diese Entscheidung anzufechten. Zwar läßt sich als zugrundeliegendes poetisches Muster unschwer das Verfahren der “Trutzstrophen” ausmachen, denen die Neidhart-Philologie mittlerweile wenigstens in einigen Fällen das Echtheitssignum nicht mehr versagt (Anm. 23); doch kommt es eben nicht zu einem vollständigen Wechsel der Sprecherperspektive (“*Riuwentaler*”–“*dörper*”), sondern gleichsam nur zur selbstironischen Brechung der zuvor fixierten Rollendarstellung, was auch den Übergang zu den in c anschließenden dörperstrophen einigermaßen problematisch erscheinen läßt.

Dagegen ist der in c IX (= C XIX) vollzogene Wechsel von der Minnesänger- in die Spruchdichterrolle als Spezifikum Neidhartscher Poesie hinlänglich akzeptiert (Anm. 24). Schenkt man also der Überlieferung

- 21) Neidhart von Reuenthal: Lieder. Auswahl mit den Melodien zu neun Liedern. Mhd./Nhd. Übersetzt und hrsg. von Helmut LOMNITZER. Stuttgart 1966 bzw. 1984 (= Reclams UB 6927). S. 79.
- 22) Siegfried BEYSCHLAG (Hrsg.): Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien. Text und Übertragung. Einführung und Worterklärungen, Konkordanz. Edition der Melodien von Horst BRUNNER. Darmstadt 1975. S. 339.
- 23) Vgl. dazu Burghart WACHINGER: Die sogenannten Trutzstrophen zu den Liedern Neidharts. In: Formen mittelalterlicher Literatur. S. BEYSCHLAG zum 65. Geb. Hrsg. von O. WERNER und B. NAUMANN. Göttingen 1970. S. 99–108.
- 24) Zum Rollencharakter der Neidhartschen Lyrik verweise ich insbes. auf die Interpretationen von Christa ORTMANN/Hedda RAGOTZKY/Christelrose RISCHER: Literarisches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern. In: IASL. 1. 1976. S. 1–29.

von C und c (und dem Urteil von HAUPT/WIESSNER!) Glauben, so wäre der Text in der Fassung der Hs. R wenigstens hier um eine entscheidende Bedeutungsdimension verkürzt; am Ende stünde nicht die unüberhörbare Kritik an einer höfischen Gesellschaft, in der Leute, denen diese Position eigentlich nicht zukommen dürfte, als *“hère liute”* (wobei sicherlich die Doppelbödigkeit von *“her”* und *“hēr”* mitschwingt!) auftreten, sondern die Benennung jener Bedingungen, unter denen die Gesangsabsage rückgängig gemacht werden könnte und somit also ein Versöhnungsangebot, das zugleich das literarische Rollenverständnis von Sänger und *“vrowe”* umkehrt und auf die Ebene scheinbar konkreter gesellschaftlicher Abhängigkeiten überführt.

Die Diskussion der *“Dienst-Lohn”*-Problematik verlagert sich in WL 30 auf die direkte Konfrontation von weltlichem Dienst (in Form von Minnesang, den die Gesellschaft vom Sänger erwartet und dem er sich, wie die Strophen R Vff. zeigen, auch nicht entziehen kann) und *‘Gottes-Dienst’*, dem sich das Ich, das auch hier die Rolle des alternden Sängers übernimmt, eigentlich widmen möchte (Anm. 25). Die in Hs. c, in zwei Fällen auch im Fragment O überlieferten Zusatzstrophen gelten der Veranschaulichung dieses Gegensatzes auf der Ebene der *“Frau Welt”*- und *“dörper”*-Schelte. Die Strophe c V, von HAUPT ebenso wie die nachfolgende gleichsam aus Mangel an Gegenbeweisen für echt erklärt (*“diese und die folgende Strophe auszuschließen sah ich keinen grund”* (Anm. 26)), erweitert die literarische Stilisierung der Welt-Allegorie:

“Mein frew die ist elter denn tausent Iar
vnd ist noch thumber wenn bej siben Jaren sie ein kindelein”

(c 90,V,1–2).

In den Versen 6 ff. tritt dabei die Variante eines Motivs auf, das auch in WL 29, allerdings in durchaus unterschiedlichem Kontext, zu beobachten ist: Dort sendet die zweite der in Neidharts Liedern auftretenden *“vrowen”*-Allegorien, die Dame *“vrömuot”*, Boten aus, um die höfischen Qualitäten des Wiener Herzogshofes auszukundschaften (HW 85,22 ff.); hier nun kommt es im Zuge der gattungsimmanenten Rollenlogik – der Um-

- 25) Zur Interpretation von WL 30 nach dem Textbestand der Hs.R: Karl BER-TAU: *Stil und Klage beim späten Neidhart*. In: DU 19. 1967. H. 2. S. 76–97; Ingrid BENNEWITZ-BEHR: *Anm. 15*. S. 103 ff.
- 26) Moritz HAUPT (Hrsg.): *Neidhart von Reuenthal*. Leipzig 1858. S. 218 (Anm. zu 87,33).

kehrung aller traditionellen Wertbegriffe und -strukturen des Minnesangs – seitens der “*vrowe*” zum Dienst- und Liebesangebot, das durch einen Boten vermittelt und mit gleicher Konsequenz vom Sänger zurückgewiesen wird. Eine Antwort findet die abermalige Versuchung durch die “*welt*” in den Reflexionen des Sängers über die “*weisen*”, die “*gottes kraft*” (bzw. in der Konjekture Wackernagels: “*gottes kint*” (Anm. 27) und die “*toren*”, die “*werlt holden*” (Anm. 28) sowie einem daran anschließenden Gebet um den Beistand Gottes, das seine poetische Wirkung insbesondere aus der Konfrontation mit den Strophen VII ff. bezieht: Denn auch die Geste des Gebets erweist sich als wirkungslos gegenüber der Transformation des “Dienst-Lohn”-Verhältnisses von der Ebene der literarischen Allegorie auf die konkreter gesellschaftlicher Abhängigkeitsstrukturen: dem so formulierten Anspruch der Gesellschaft auf Unterhaltung kann sich der Sänger nicht widersetzen, will er nicht zugleich seine Funktion in ihr liquidieren. Dieses Zugeständnis betrifft aber nicht nur das Faktum der erneuten Produktion von Kunst, sondern determiniert zugleich ihre zukünftige Form und Aussage als Konvention, die den Erwartungshaltungen des Publikums im Hinblick auf die Gattung des Neidhart-Liedes zu entsprechen hat:

“was ich nú gesinge das ist nu fúr nichten gut
 mein freund die sprechen ich súnge weilent verre pas
 mich nympyt ymmer wunder (R: siv nimt immer . . .) wo die tórpper
 die da waren hie beuor.” (c 90, VII,4 ff.)
 kómen sein

Als Fortsetzung und Abschluß des “*dörper*”-Teils, wie er in R und c in gleicher Abfolge tradiert wird (R V–VII = c VII–IX), finden sich in c drei weitere Strophen, deren erste auf drei Neidhartsche Erzählelemente zurückgreift: das Bild vom “*hærin vingerlîn*” aus dem dritten der “*werltsüeze*”-Lieder, hier allerdings umgeformt zum “*vingerlein*” der “*heren frawen*” (v. 1f.) (Anm. 29), die Vertreibung aus “*Riuwental*” (v. 3; vgl.

- 27) Minnesinger. Deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts. Hrsg. von Friedrich Heinrich von der HAGEN. Teil III. Bd 1. Aalen 1963 (Neudruck der Ausgabe Leipzig 1838) S. 253.
- 28) Wohl eine Analogiebildung zu dem nur in C tradierten Begriff “*werltsüeze*” (?) (vgl. HW 83,40).
- 29) Sehr fraglich scheint es mir zu sein, ob man diese Differenz (wie bei HAUPT,

insbes. WL 11 und 24) und die Erzählung vom “*ungenanten*”(v. 5 ff.); die Namensenthüllung in v. 8 (“*grülle*”) wurde von HAUPT schlicht als “albern” kommentiert (Anm. 30). Die Strophen c XI und XII dienen dagegen der Einbindung des “*dörper*”-Teils in das Thema der Weltabsage: c XI bringt die literarische Verabschiedung der “*losen törpper* ()” (v. 1) unter erneuter Betonung der nunmehr geistlichen Ausrichtung des Sängers. Die Aufgabe des dörperlichen Singens forciert daraufhin erneut die Abrechnungsgeste, wie sie bereits in Lied c 88 zu beobachten gewesen war, nur daß dieses Register mit erheblich exakteren Zahlen aufwarten kann: 104 abgeschlossene und neun noch unvollständige Lieder sowie 1 Taglied soll das Oeuvre des Sängers demnach umfassen. Zugleich wird, wie das abschließende Gebet zeigt, die weltliche “*vppigkeit*” dieser Lieder als Gefährdung des Seelenheils bewußt.

Es erscheint mir nicht unnötig, an dieser Stelle auch einmal das leidige Problem der Echtheitsdiskussion direkt anzusprechen. Während HAUPT, wie bereits erwähnt, “keinen grund” dafür sah, die Strophen c V und VI auszuschließen, galten ihm die drei letzten Strophen von c als unecht: c X aufgrund bestimmter Reimkonstruktionen, die für Neidhart (d.h. für die Neidhart-Texte der Hs. R!) sonst nicht zu belegen sind; die Strophen XI und XII aber ohne “eentlichen”, d.h. wissenschaftlich objektivierbaren Grund: “die beiden anderen strophen enthalten nicht was gegen Neidharts gebrauch wäre . . . aber verbürgen mag ich die echtheit nicht” (Anm. 31). Es lassen sich jedoch m.E. durchaus Argumente beisteuern, um diese Entscheidung im nachhinein – und zwar im Hinblick auf HAUPTs Textbasis – zu rechtfertigen: Die Strophen c X–XII widersprechen eindeutig der Konzeption des Liedes, wie sie in jener Fassung angelegt ist, die die Hs. R tradiert. Denn das eigentliche Ziel des Diskurses zwischen “Frau Welt” und Sänger ist dort eben nicht die frömelnde Absage an die bisher geübte Gesangs- (und damit auch Lebens-) praxis, sondern das Aufzeigen der Dichotomie von intellektuell erfaßtem und literarisch eingeklagtem Anspruch des Sängers auf (artistische) Selbstverwirklichung, wozu auch das Moment religiös bestimmten Innehaltens

p. 219) einfach durch die Umstellung zu “*mīner frouwen hærīn vingerlīn*” einebnen sollte.

30) HAUPT: Anm. 26. p. 220.

31) Anm. 26. p. 220 f.

zu zählen wäre, und dem konträr dazu stehenden Anspruch der Gesellschaft auf Kunstproduktion, die in den von ihr normierten und akzeptierten Bahnen störungsfrei zu verlaufen hat; das 'offene' Ende der "dörper"-Strophen bedeutet demgegenüber letztlich nichts anderes als das Eingeständnis des Scheiterns aller Autonomiebestrebungen. – Dagegen wiegt es fast schon weniger schwer, daß das Werkregister der letzten Strophe so eindeutig auf die Anlage der Hs. c bezogen ist, daß man kaum an anderes denn an eine Analogiebildung zur Strophe c 88,V glauben kann, die mit einiger Sicherheit auf den Redaktor/Schreiber dieser Neidhart-Sammlung zurückzuführen sein wird.

Noch eindringlicher als im WL 28 wird der Zusammenhang von Weltabsage, Wertediskussion innerhalb des Mediums Minnesang und daraus abgeleiteter Gesellschaftskritik anhand des letzten "werltsüeze"-Liedes der beiden Hss. R und c bewußt. Auch hier nimmt die individuelle Klage (Anm. 32) des alternden Sängers, der nicht länger für "krancke(n) lon()" (III,2) dienen will, nur die allgemeine Klage über den Verfall der höfischen Gesellschaft voraus: über den Verlust von "vrevde", "zvht" und "ere" (so R V,9; "freude", "zucht, trew vnd ere" nach c), literarisch stilisiert zum Bild von Engelmars Spiegelraub (R V,4 f.). Verfügt damit also die Gesellschaft nicht mehr über die ethischen Grundvoraussetzungen zur Einlösung des Minneprogramms, so trägt zugleich auch die Veränderung der "Minne", des Minnesangs selbst, Schuld an seinem Mißlingen. Dabei tritt der zu Beginn der "Minne"-Schelte (R VIII,IX; c VI,VII) erhobene Vorwurf der Irrationalität als literarischer Topos etwa auch in Walthers Liedern (L 55,8 ff.; L 58,3 ff.) auf; neu dagegen ist bei Neidhart seine explizite Verknüpfung mit der feudalen Standesordnung: Da "Minne" ihre Zuneigung wahllos vergibt und damit geltende oder zumindest hier als gültig postulierte Hierarchien torpediert, kann sie ihren Anspruch, leitendes Wertsymbol der höfischen Gesellschaft zu sein, nicht länger

- 32) Die hier zugrundegelegte Auffassung einer Konstituierung von "Individualität" im Minnesang, die keineswegs den Rollencharakter mhd. Lyrik abzuleugnen versucht, basiert auf einem Vortrag Klaus GRUBMÜLLERS zu diesem Thema: "Ich als Rolle. 'Subjektivität' als höfische Kategorie im Minnesang?", der von ihm erstmals anlässlich des Bielefelder 'Hof'-Kolloquiums (November 1981) gehalten wurde (der Beitrag soll demnächst in dem geplanten Sammelband zu diesem Kolloquium, hrsg. von Gert KAISER und Jan-Dirk MÜLLER, erscheinen). Ich danke Herrn GRUBMÜLLER sehr herzlich für die Überlassung einer Kopie des Typoskripts.

aufrechterhalten, womit also nicht nur die Rezipienten, sondern auch das literarische Medium selbst den vom Sänger eingeklagten ethischen Normen nicht mehr zu genügen vermögen. In diesen Zusammenhang stellt sich auch die Strophe c V: wie *“Minne”* so verfährt auch die *“sælde”* willkürlich in der Wahl ihrer Günstlinge; wo sie jedoch fehlt, sind alle intellektuellen Bemühungen (*“synne”*, c V,6 u. 9) zum Scheitern verurteilt (Anm. 33). Die drei anderen der nur in Hs. c überlieferten Strophen gelten ausschließlich der Fortspinnung des *“dörper”*-Teils. c VIII beantwortet die Frage nach der Identität des Sängers (v. 4: *“ich pin von Rubental”*); eine für die *“Riuwental”*-Strophen der Hs. R kaum denkbare Formulierung) und kündigt zugleich neue Freudenlieder an, was mit dem Beginn der nachfolgenden Strophe c IX (= Rd IV) (*“Was ich nu gesinge, das sind alles klagliede”*) in dieser Abfolge nicht zu vereinbaren ist (Anm. 34); die Metapher vom *“hærin vingerlîn”*, das die *“mînne”* erst dem *“knecht”* anbietet, wird im letzten Vers der Strophe VIII auf das Verhältnis *“Riuwentaler”*-*“dörper”* übertragen:

“mich mût sere an mecen·die will Cunczen fûr mich han”

und in c X fortgesetzt: Der Triumph auf dem Gebiet der Erotik und Sexualität zieht die gesellschaftlich-politische Auflehnung nach sich:

“Seitt nu kuncz an mecen hat mir vorgerant
so forcht er mich nicht·wie klein ist vmb ein har” (c 91,X,1 f.).

Bei der Strophe c X dürfte es sich dagegen eindeutig um eine Parallele zur Strophe c XIII (= Rd VI) handeln, die das Motiv der gartenverwüstenden *“dörper”* variiert.

Um noch einmal kurz auf jenes *“werltsûeze”*-Lied zurückzukommen, das nur c überliefert und das generell als ‘Pseudo-Neidhart’ gilt, womit freilich über die Qualität des Textes selbst noch wenig gesagt ist: Ich habe bereits darauf verwiesen, daß hier d a s zentrale Element der drei anderen Beispiele, nämlich der Konflikt zwischen *“Frau Welt”* als allgmein-gesellschaftlicher Instanz und *“Sänger”* als individuellem Prinzip

- 33) Zur (vergleichbaren) Stilisierung von Fortuna und *“Frau Sælde”* siehe auch Marianne SKOWRONEK: Fortuna und Frau Welt. 2 allegorische Doppelgängerinnen des Mittelalters. Diss. Berlin 1964. S. 38 ff.
- 34) Vgl. BECKERS (Anm. 13) Überlegungen zu einer *“Ersatz-Fassung”* sowie BENNEWITZ-BEHR: Anm. 15. S. 139.

ausgespart bleibt und durch eine verglichen damit unverbindlich-generelle Schelte an die Adresse der “*frawe*” ersetzt wird, in der dem Moment der Hofvorstellung und Hofkritik eine wichtige Rolle zukommt (II,1: “*Meiner frawen hofesitt . . .*”; V,9 f.: “. . . *die Irs hoffes pflegen*”; “. . . *Ir Ingesind*”). Kaum anders als auf der Basis vorwiegend schriftliterarischer Tradierungsmuster denkbar ist schließlich die Entstehung der fünften Strophe, die in Form eines dringlichen Appells den Schreiber als zweite die Textgestalt bestimmende Produktionskraft zitiert:

“Wa nu schreiber·nu schreib recht·
 vnd schreib nit nach wan·
 schreib meiner frawen kindt·
 wie die sein gestalt·
 schreib ir Ritter schreib Ir knecht·
 schreib Ir Cappellane·
 die Ir vnterdenig sind·
 die sein vngezalt
 schreib an die Irs hoffes pflegen·
 schreib Ir Ingesind
 vnd las Ir keinen vnterwegen·
 da man falchs an finde”

(c 89,V).

Die daran anschließenden “*dörper*”-Strophen zitieren ausnahmslos schon bekannte Konstellationen der Sänger-“*dörper*”-Rivalität (Vertreibung: VI,6; Rippenstechen: VI,10 ff., vgl. HW 91,34; Tanz der “*dörper*”: VIII,1 ff.; Rivalität auch zwischen den “*dörpern*”: VIII,7 ff. etc.), deren übersteigerte Gewaltphantasien hier im dreimal ausgesprochenen Tötungswunsch des Sängers (jeweils am Ende der Str. VII–IX) kulminieren (zuletzt in der an Herzog Friedrich adressierten Heischestrophe, die als Lohn für neues Singen eben die Vollstreckung der Hinrichtung einfordert). Es scheint mir nicht von der Hand zu weisen, daß die eben benannten Argumentationsstrukturen zugleich auf eine relativ späte Entstehung des Textes schließen lassen – später wohl, als daß sie mit den Lebensdaten des historischen Autors Neidhart zu vereinbaren wären.

Im Gegensatz zu der in allen vier Neidhart-Liedern verwendeten Form des Sängemonologs greift Hugo von Montfort in seiner Bearbeitung des “Frau-Welt”-Themas auf die von Walther geprägte dialogische Textstruktur zurück. So teilen sich die Partien von Sänger und allegorisiertem “Frau Welt” die ersten sechs der insgesamt zwölf Strophen (deren letzte aller-

dings unvollständig ist) jeweils genau zur Hälfte (= zwei Vierzeiler), die Strophen VII und VIII gehören der Sängers-, die Strophen IX–XI der “Frau Welt”-, der abschließende Kommentar von Str. XII wiederum der Sängers-Rolle an, so daß bereits in der Textkonzeption eine numerische Ausgewogenheit des Argumentationsaustausches angelegt zu sein scheint. Die beiden ersten Strophen situieren den bekannten Kontext: Die Vorwürfe von seiten des Sängers an “*fro welt*” gelten der Dichotomie von äußerlicher Schönheit (I,1) und moralischer Korruptheit (I,2 ff.: “*lon*”!) sowie der Absage an die literarisch-konventionelle Demonstration höfischer Lebensfreude (Str. II,1–2: “*tanzen*”, “*schappell*”); Grundlage dafür bildet wieder der Autoritätsanspruch der Altersrolle, wie sie in II,5–8 konstituiert wird (nur wenig verändert finden sich diese vier Zeilen auch im Sängersmonolog Nr. 33, Str. XXVI):

“Ich han die welt gewandelt vil
 und han sey gar wol gesehen
 und ist doch als ain narrenspil
 wil ich mit gantzer warhait iehen”. (Anm. 35)

Im Gegenzug verweist die allegorische Gesprächspartnerin auf eben diese Qualitäten, nun unter positivem Aspekt: Sie war es, die dem Sängers erst das ideale höfische Selbstverständnis verliehen hat (II,10: “*ich han dir dikch doch müt gegeben*”); dies bedeutet zugleich die Einlösung jener Anforderung, die der “Dame” des Minnesangs nach klassischem Muster in besonderem Maße gestellt wird (Anm. 36). Die plötzliche Frömmerei ihres ehemaligen Schützlings forciert einen spöttischen Einschub, der in der ironischen Distanz der Sprecherhaltung an die Strophe c 88,VI erinnert:

“Und hast du dann ain kutten gessen
 oder wilt du in ain closter varn
 du solt die sach vil anders messen
 und solt dich selber bas bewarn” (29,II,9–12).

Angesichts dieser Ironie gerät das Sängers-Ich in ernsthafte Argumentationsschwierigkeiten. Die intellektuelle Unterlegenheit nötigt zum Rückzug auf allgemein-unverbindliche Aussagen:

- 35) Alle Transkriptionen von Montfort-Texten nach der Ausgabe von F.V. SPECHTLER: Anm. 8.
 36) Vgl. etwa Albrecht von Johansdorf (MF 94,14).

“Ich enwaiss nicht was ich machen wil
die welt ist ain zergangleich leben
ewer antwurt der ist mir ze vil
gott tüt die rechten gaben geben”

(29,III,1–4),

die sein Gegenüber jedoch ebenso wenig beeindrucken wie der Hinweis auf die Vergänglichkeit alles Irdischen (IV,1–8). Den Umschwung leiten erst die Strophen V und VI ein, in denen die Agitation des Sängers nun ausschließlich auf theologische Grundpositionen zurückgreift, die freilich in der Form ihrer Zusammenstellung ebenso unkonventionell, aber populär wirken wie in der ihrer Präsentation. So scheint denn auch der Überraschungseffekt wesentlich an der ansonsten kaum zureichend motivierten Bekehrung der “Frau Welt” beteiligt zu sein:

“Ich wand du werist ain ritter gewesen
wa bist du nu in studium gestanden
du hast gar guti büch gelesen
du bindst mich da mit rechten banden.”

(29,VI,9–12)

Die Perfektion der so erreichten Übereinstimmung der beiden ehemaligen Kontrahenten demonstriert in der Fortsetzung die großteils wörtliche Übernahme von Aussageteilen der Sängers-Rolle in der Replik der “Frau Welt” (vgl. oben, 29,III,1–4):

“Ich müß dir iehen du hast recht
die welt ist ain zergangleich leben
der got dienti das wer schlecht
der tüt die rechten gaben geben.”

(29,VI,13–16).

Die Strophen VII und VIII gelten ausschließlich der Unterweisung in den Kardinaltugenden christlicher Lebenspraxis, was letzten Endes einer literarischen Aufbereitung der Lehre von den zehn Geboten bzw. den Sakramenten gleichkommt. Ergänzt werden sie durch die in Minnesang und Spruchdichtung konventionalisierten höfischen Tugenden: “*māze*” (VII, 7), “*hūte*” (VII,8; hier als bereits internalisierte Form der Selbstkontrolle) und “*milte*” (VIII,3) sowie zeitaktuellen Forderungen:

“Ir sond . . . kain symony nicht treiben”

(VIII,5 f.).

Die Antwort der “*fro welt*” entbehrt weder eines allgemein-kritischen Problembewußtseins noch einer gewissen Paradoxie: zwar wäre es “*ain hailigs leben*”, die zehn Gebote zu befolgen, doch ‘in der Welt’ ist dies kaum möglich:

“das mag ich hart hie bey der welt gewalten” (IX,4).

Die Ursache allen Übels liegt jedoch nicht in der grundsätzlich negativen Konzeption von “welt” schlechthin; sie wird vielmehr projiziert auf die vorgebliche Korruption des geistlichen Standes, dem eigentlich Vermittlung und Repräsentation der christlichen Wertvorstellungen zukommen sollte. Die Kritik trifft gleichermaßen Klosterleben, Priestertum, Einsiedler- und Beginenexistenz, ausgenommen bleibt nur der franziskanische Orden:

“Ich enmain nicht den dritten orden
sant Francissen regel
darin wêr ains zwar unverdorben
es wêr auff gerechten wegen” (29,X,9–12).

Den einzigen Ausweg aus diesem Dilemma bietet die positive individuelle Lebenspraxis der “guten Werke”:

“tûst du mit gûten werchen horden
so bist du zwar gar wolbehut” (29,XI,7 f.)

bzw.:

“tûst du mit guten sachen ballen
so gwirt dir nicht das gelaub mir zwar” (29,XI,7 f.).

Durch den rhetorischen Kunstgriff der Projektion weltlicher Mißstände auf das Feindbild einer unzulänglichen Geistlichkeit steht zugleich der literarischen Aussöhnung von Kläger und Angeklagter nichts mehr im Wege; der Disput endet in einer nicht nur angesichts der literarischen Tradition des “Frau Welt”-Liedes kaum zu erwartenden Harmonie, die der abschließende Sänger-Kommentar unterstreicht:

“fraw welt ir sind da auff gerechten sach
sid ich die warhait sagen sol
so kan ichs zwar nicht anders machen” (29,XII,2–4).

Auch im Falle des eben besprochenen Liedes Hugos von Montfort sollte der Überlieferungskontext des cpg 329 nicht gänzlich außer acht bleiben. Das vorangehende Lied Nr. 28, das weitaus umfangreichste der Sammlung, gilt der religiös-didaktisch funktionalisierten und allegorisch befrachteten Schilderung eines Besuchs der Gralsburg, wobei bereits zentrale Positionen des “Frau welt”-Liedes anklingen (z.B. in den Bedingungen für das Betreten der Gralsburg, vgl. insbes. die Str. XXXV und

XXXVII, sowie der Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen, vgl. LXXXI). Daran schließt nach Nr. 29 folgerichtig ein religiöses Preis- und Bittgedicht an. Lied 31 nimmt, nun freilich mit veränderter Rollenbesetzung, die Dialogstruktur und Problematik von Nr. 29 wieder auf: diesmal erscheint der Sänger als 'Weltkind', dem nicht nur seine Dichtung, sondern auch insbesondere die Form ihrer literarischen Vermittlung von einem Vertreter des geistlichen Standes zum Vorwurf gemacht werden:

“Du hast mit silmen reimen clug
gar spehi wort geticht
hör auff die sach ist nicht dein fūg
es weyßt dich nicht die schlicht

Warumb hast du es gehaissen schreiben an
da möcht wol sünd von komen”

(31,VII und VIII,1–2).

In der Abfolge des Dialogs kommt es zu wiederholtem Male zu wörtlichen Übernahmen aus dem Argumentationsverlauf von Lied 29 (vgl. XXII,4: “so ist die welt ain narrenspil”; XXIII,4 und LII,4: “got tūt die rechten gaben geben”; XXIV,3: “der got dienti das w^ar schlecht”; LII,2: “das die welt ist ain zergankleich leben”). Das Schuldeingeständnis des Sängers provoziert zugleich eine generelle Absage an das Singen und eine registerartige Zusammenfassung des bislang Geschriebenen:

“Der reden sind sibentzehen
das ist sicher war . . .
Frey brief stand auch in dem b^uch
der es tūt lesen
ders nicht gelauben well der s^uch
herr got gib uns das ewig wesen
Zehen lieder han ich gemachen
als sy hie geschriben stand . . .”

(31,XXXXII,1–2;
31,XXXXIII;
31,XXXXIV,1–2).

Dabei geht ein Teil der 'Schuld' freilich zu Lasten eines anderen, nämlich Burk Mangolts, des “getrewe(n) knecht(s)” (31,XXXXVI,3 f.) und Verfassers aller hier tradierten Melodien (XXXXVII,3 f.). Das Lob des Sprecher-Ichs, das an dieser Stelle wohl ohne Bedenken mit dem autobiographischen Ich ineins gesetzt werden darf, zeigt in paradoxer Form auf, wie

stark auch hier das literarische Muster Inhalte vorzugeben und zu prägen vermag, zumal Lied 32, nun mit Gottes Hilfe, einen neuen Anfang setzt:

“Hin wider heb ich tichten an
mit hilf gots des werden herren” (32,I,1–2).

Es scheint, als ob sich in den untersuchten Texten trotz grundsätzlicher Differenzen in Autorintention, Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen auch Gemeinsamkeiten in der Gestaltung und Verwendung der literarischen Tradition festmachen ließen. Dazu gehörte beispielsweise die Verstärkung jenes Elements von Hofkritik oder genereller: von Kritik an der höfischen Gesellschaft bzw. ihrer Form des Selbstverständnisses, das sich in eingeschränkterem Maße bereits in den frühen Textbeispielen (Walther, Neidhart-R) als ein gattungskonstituierendes Moment beobachten läßt: Ich erinnere in diesem Zusammenhang insbesondere an die Strophen c 88,III und c 89, II–III und V. Im Lied Hugos von Montfort manifestiert sich diese Kritik in der Ablehnung jener Wertbegriffe und Verhaltensnormen, die im traditionellen Minnesang mit der Rolle des höfischen Sängers untrennbar verbunden waren: die Vermittlung höfischen Selbstwertgefühls, gefaßt im Begriff des “*hohen muotes*” und die Requisiten der literarischen Demonstration höfischer “*vreude*” (Tanz, Blumenschmuck etc.; vgl. 29,I und II).

Eine gesteigerte Bedeutung kommt auch der geistlich-religiösen Komponente der Liedgattung zu. Dies gilt sowohl für die literarische Transformation der Geste des Gebets (c 90,VI und XII) als auch für den hohen Stellenwert der religiösen Didaxe bei Hugo von Montfort. In direktem Zusammenhang damit steht der Versuch, durch ironische Brechung die Ernsthaftigkeit dieses geistlichen Anspruchs in Frage zu stellen oder zu torpedieren (die “Küster”-Strophe in c 88,VI; Nr. 29,II,9 f.). Zugleich verleiht die Rechtfertigung des laientheologischen Interesses die Möglichkeit, auf der traditionellen Basis des Autoritätsanspruchs der Spruchdichter-Rolle Kritik an kirchlichen Mißständen zu üben (Nr. 29,VIII,7 und IX,4 ff.) (Anm. 37).

Der ebenfalls gattungskonstitutive Topos der Gesangsaufsage forciert die Entwicklung literarischer Perspektiven, die nur auf dem Hintergrund

37) Sicherlich dürfte auch die hervorragende Position Hugos von Montfort als Politiker die Möglichkeit zu dieser Form von Kritik geschaffen haben.

der zunehmenden Relevanz schriftliterarischer Vermittlung verständlich werden: Dazu zählen die Aufforderung zum “*rechten*” Schreiben (c 89, V) ebenso wie die Vorstellung eines Werkregisters (c 88, V und 90, XII; Nr. 31, XXXII ff.) und der Vorwurf der Hybris an die Adresse des Autors Hugo von Montfort aufgrund des Anlegens einer Liedersammlung (31, VIII, 1 f.).

In entscheidender Weise verändert gegenüber den frühen Beispielen des Genres erscheint jedoch insbesondere die Einschätzung des gesellschaftlichen Stellenwertes von Kunstausübung und -produktion. Während sich in den entsprechenden Strophen Walthers immer wieder die Ansicht findet, daß die ideale Ausfüllung des höfischen Sängeramtes zugleich weltliches Ansehen und Gnade vor Gott zu bewirken vermag – oder es zumindest sollte – (Anm. 38), gilt sowohl in der Neidhart-Tradition als auch im Werk Hugos von Montfort die Ausübung von Minnesang als “*üppigkeit*”, die dem Seelenheil abträglich ist. Damit ist das im Hohen Minnesang übliche Selbstverständnis von Literatur als unabdingbar notwendigem Bestandteil sozialer Identitätsbildung erschüttert, ja, Literatur erscheint im Gegensatz dazu aus dem subjektiven Blickwinkel des Sänger-Ichs als zerstörerisches und identitätsgefährdendes Potential. Ist sie jedoch erst einmal mit dem Etikett des gesellschaftlich Überflüssigen gebrandmarkt, so muß im Rahmen eines kirchlich determinierten Weltbildes ihre Interpretation als “*luxuria*”, als Sünde, folgen, und die logische Konsequenz auf dem Wege moralischer Besserung kann demnach wiederum nur in der (Fiktion einer) Preisgabe, eines zukünftigen Verzichts auf artistische Produktion liegen – in dieser Form das zentrale Problem im Oeuvre Hugos von Montfort.

38) Vgl. etwa L 37,24; L 60,23; L 66,27; L 67,20.