

Jan Mohr

# Textreihe und Gattungsstrukturen.

## Zur Tageliedrezeption in Hugos von Montfort cpg 329

DOI 10.1515/bgsl-2016-0004

**Abstract:** Hugo's of Montfort texts handed down in an author-commissioned manuscript are characterised by tensions between euphoric and dysphoric notions of the world which were recently described as part of a poetological concept. Complementary, this article aims at the interactions of the single texts arranged in the codex. In focusing on a sequence of songs related to the Tagelied tradition, it is additionally a contribution to the genre-theoretical debate. In this respect, a media-historical aspect shows to be relevant: Since the codex presupposes reading skills, the position of its texts in literary tradition is shaped and altered not only diachronically but also by its textual surroundings.

### I.

Die Dichtung Hugos von Montfort ist von Gegensätzen geprägt, die in der Forschung seit jeher Irritationen hervorgerufen haben. Der Beschwörung von *fröide*, ja einer Feier der Welt stehen Vanitas-Motivik und Weltabsage gegenüber, emphatischer Frauenpreis einer Schmähung höfischer Damen als verderbliche Verführerinnen; der Gedanke an Weltabkehr und eine Absage an das eigene Dichten werden konterkariert, indem das Ich der Texte keineswegs verstummt, sondern immer wieder neu anhebt. Während ältere, biographistisch angelegte Arbeiten diese Gegensätze stets als Brüche verstanden und als Reflex einer inneren Umkehr des Dichters gedeutet haben, haben Frauke und Katrin Schumacher sie jüngst als Spannung beschrieben und diese als poetologisches Konzept interpretiert. Die Vorführung einer verlockenden Welt erlaube es, deren tatsächliche Nichtigkeit zu

---

**PD Dr. Jan Mohr:** Ludwig-Maximilians-Universität München, Institut für Deutsche Philologie, Schellingstr. 3, D-80799 München, E-Mail: Jan.Mohr@lmu.de

erfassen, und habe demnach die Funktion, Hugos Rezipienten »über die Einsicht in die Vanitas zu Gott zu führen«<sup>1</sup>; im Text-Ich Hugo sei dieser Erfahrungsprozess vorgezeichnet.

Hugos Dichtungskonzept ist damit in erster Linie auf der inhaltlichen Ebene beschrieben. Die Verfasserinnen setzen bei Rede 31 an (Traumgespräch eines Ich mit einem Priester und Absage an weltliche Dichtung) und stützen ihre Argumentation durch Belege aus weiteren Texten. Dies setzt freilich eine Konsistenz der Aussageinstanz ›Ich‹ voraus, die methodisch kontrolliert nicht Prämisse, sondern erst Ergebnis genauerer Textanalyse sein dürfte. Eine Begründung dieses Vorgehens könnte sich auf die von Hugo in Auftrag gegebene Prachthandschrift stützen. In Rede 31 spricht das Text-Ich selbst von *disem bûch* (31,126),<sup>2</sup> das vielfältige Themen und Formen versammle. Wie Herfried Vögel gezeigt hat, korrespondiert dieser Aufwertung des Textträgers zur zentralen, das Gedichtete allererst als Œuvre integrierenden Textfunktion (vgl. den Kollektivsingular *mein geticht* [31,133]) die seit jeher bemerkte autobiographische Stilisierung der Hugo-Persona. Hugo entwerfe ein Bild von sich selbst als einem »adligen Dilettanten«<sup>3</sup>,

1 Frauke Schumacher u. Katrin Schumacher: *bey swartzer varw tût man weyss bekennen*. Zum poetologischen Konzept Hugos von Montfort, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 248 (2011), S. 41–54, hier S. 47.

2 Dort freilich wohl mit Bezug auf eine ältere Vorstufe zum uns heute vorliegenden cpg 329, die die Stücke 1–31 versammelt haben könnte. – Zitiert wird nach der Ausgabe: Hugo von Montfort: Das poetische Werk, hg. v. Wernfried Hofmeister. Mit einem Melodie-Anhang v. Agnes Grond, Berlin u. New York 2005 (im Folgenden nachgewiesen mit Text-Nr. und Verszahl im Haupttext), der ich um der Verständigung willen auch in der Zusammenziehung von Superskripten und Diakritika zum Akut (vgl. ebd., bes. S. XXXIV) und in den – diskutablen – Markierungen von Zitathaftem und Phraseologischem folge; zur Ausgabe vgl. die Rezension von Eva Willms, in: ZfdA 135 (2006), S. 525–533. Nicht wiedergegeben sind hingegen die wenigen, durch Kursiva markierten Eingriffe des Herausgebers, die für meine Zusammenhänge an keiner Stelle semantisch relevant werden. – Verglichen wurden die Ausgaben Hugo von Montfort, hg. v. Karl Bartsch, Tübingen 1879 (Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart 143); Hugo von Montfort. Mit Abhandlungen zur Geschichte der deutschen Literatur, Sprache und Metrik im XIV. und XV. Jahrhundert, hg. v. J[oseph] E[duard] Wackernell, Innsbruck 1881 (Aeltere Tirolische Dichter 3); Hugo von Montfort, hg. v. Eugen Thurnher [u. a.], Bd. II: Die Texte und Melodien der Heidelberger Handschrift cpg 329. Transkription v. Franz V. Spechtler. Göppingen 1978 (Litterae 57), und Hugo von Montfort. Einführung zum Faksimile des Codex Palatinus Germanicus 329 der Universitätsbibliothek Heidelberg. Mit Beiträgen v. Franz Viktor Spechtler, Vera Trost, Ewald M. Vetter, Lorenz Welker u. Wilfried Werner. Die Texte der Handschrift in vollständiger Übersetzung v. Franz Viktor Spechtler, Wiesbaden 1988 (Facsimilia Heidelbergensia 5).

3 Herfried Vögel: Die Pragmatik des Buches. Beobachtungen und Überlegungen zur Liebeslyrik Hugos von Montfort, in: Michael Schilling u. Peter Strohschneider (Hgg.): Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinterferenzen mittelhochdeutscher Lyrik, Heidelberg 1996 (GRM-Beiheft 13), S. 245–271, hier S. 256.

der anders als der Typus des nachklassischen (Unterhaltungs-)Sängers nicht an stilistisch und formal eleganter Dichtung interessiert sei, sondern seine Stücke »in ihren Sinnangeboten bedacht«<sup>4</sup> wissen wolle. Der heute als cpG 329 bekannte Codex will offenkundig als Gesamtentwurf wahrgenommen werden: An verschiedenen gelagerten Beispielen kann Vögel plausibel machen, »daß in der Handschrift selbst eine Art Kommunikation entsteht«.<sup>5</sup>

Indem Schumacher und Schumacher Hugos pädagogisches Programm von vorgeführter Weltsucht, Weltflucht und Hinwendung zu Gott nachzeichnen, ergänzen sie insofern die Ergebnisse von Vögels Studie, die ein poetologisches Konzept Hugos auf der Ebene von Text- und Autorkonzept rekonstruiert. Gemeinsam ist beiden Ansätzen, dass sie Hugos Dichtung gewissermaßen aus der Vogelschau in den Blick nehmen: vom propositionalen Gehalt zentraler Textaussagen hier, von der Gesamtanlage des Codex her dort. Weiterhin ein Desiderat bleibt damit der genauere Nachweis, wie sich die einzelnen Stücke in jenes Gesamtkonzept einfügen; wie sich die Abschwächung von generischen Grenzen zwischen Lied, Rede und Brief – in diese Texttypen teilt das Text-Ich sein Werk ein (31,165–176) – und die in der Forschung oftmals kritisierte Laxheit in *metricis* zu jenem eingangs skizzierten, beschränkten Motivreservoir verhält, das Hugos Œuvre seine charakteristischen Züge verleiht.

Konzise lässt sich das Zusammenspiel der Texte an einer kurzen Reihe zeigen, die in der Forschung wiederholt Beachtung gefunden hat, aber bisher nicht gründlicher analysiert wurde: an den Liedern 10–12, die alle mehr oder weniger ausführliche Anklänge an die Tageliedtradition enthalten, diese aber ins Geistliche wenden.<sup>6</sup> An ihnen ist nicht nur die Konstitution eines dichten Netzes von

---

<sup>4</sup> Vögel [Anm. 3], S. 259.

<sup>5</sup> Vögel [Anm. 3], S. 266.

<sup>6</sup> Unterschiedlich einlässliche Beobachtungen bei Theodor Kochs: Das deutsche geistliche Tagelied, Münster 1928 (Forschungen und Funde 22), S. 43–46, 50–55; Annemarie Kayser-Petersen: Hugo von Montfort. Beiträge zum Gattungsproblem im Mittelalter, Ludwigsburg 1960, S. 71–75; Gustav Moczygemba: Hugo von Montfort, Fürstenfeld 1967, S. 30 f., 79–82; Horst Brunner: Das deutsche Liebeslied um 1400, in: Hans-Dieter Mück u. Ulrich Müller (Hgg.): Gesammelte Vorträge der 600-Jahrfeier Oswalds von Wolkenstein. Seis am Schlern 1977, Göppingen 1978 (GAG 206), S. 105–146, hier S. 129–135; Ralf Breslau: Die Tagelieder des späten Mittelalters. Rezeption und Variation eines Liedtyps der höfischen Lyrik, Diss. masch. Berlin 1987, S. 194–197 (Lied 11); Daniel Schäfer: Texte vom Tod. Zur Darstellung und Sinngebung des Todes im Spätmittelalter, Göppingen 1995 (GAG 620), S. 201–220 (Lied 10); Vögel [Anm. 3], S. 267; Uwe Ruberg: Gattungsgeschichtliche Probleme des »geistlichen Tagelieds« – Dominanz der Wächter- und Weckmotivik bis zu Hans Sachs, in: Wolfgang Düsing [u. a.] (Hgg.): Traditionen der Lyrik. Festschrift für Hans-Henrik Krummacker, Tübingen 1997, S. 15–29, hier S. 21 f.; Fritz Peter Knapp: Die Literatur des Spätmittelalters in den Ländern Österreich, Steiermark, Kärnten, Salzburg und Tirol von 1273 bis 1439. II. Halbband: Die Literatur zur

intertextuellen Verweisen zwischen den einzelnen Stücken nachzuverfolgen; nachzeichnen lässt sich dabei auch, wie in Hugos Zugriff auf die Tradition Gattungsgrenzen durchlässig werden zugunsten von motivischen Korrespondenzen, die das im Codex versammelte Werk auf einen konsistenten Fluchtpunkt ausrichten. Auf diese Weise sind die Arbeiten zu Hugos poetologischem Konzept auf einem sozusagen mittleren Niveau zwischen den Ebenen des Einzeltexts und des Werkganzen zu ergänzen.

Dieses Vorhaben eröffnet zugleich eine gattungstheoretische Perspektive. Am Beispiel der drei Lieder lässt sich nämlich außerdem ein mediologisches Argument in die – bisher medientheoretisch meist indifferent geführte<sup>7</sup> – gattungstheoretische Diskussion einspeisen. Ihre Analyse gibt nämlich die Möglichkeiten und

---

Zeit der habsburgischen Herzöge von Rudolf IV. bis Albrecht V. (1358–1439), Graz 2004 (Geschichte der Literatur in Österreich von den Anfängen bis zur Gegenwart 2,2), S. 403 f.; André Schnyder: Das geistliche Tagelied des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit. Textsammlung, Kommentar und Umrisse einer Gattungsgeschichte, Tübingen u. Basel 2004 (Bibliotheca Germanica 45), S. 208 ff., 455, 502–504; Fritz Peter Knapp: *O weib, der todessünde schnur!* Hugo von Montfort und die Liebesauffassung des europäischen Spätmittelalters, in: Klaus Amann u. Elisabeth De Felip-Jaud (Hgg.): *Aller weishait anevang Ist ze brüfen an dem aussgang*. Akten des Symposiums zum 650. Geburtstag Hugos von Montfort, Innsbruck 2010 (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 76), S. 97–107, hier S. 100; Almut Suerbaum: Paradoxes of Performance: Autobiography in the Songs of Hugo von Montfort and Oswald von Wolkenstein, in: Manuele Gagnolati u. Almut Suerbaum (Hgg.): *Aspects of the Performative in Medieval Culture*, Berlin 2010 (TMP 18), S. 143–164, hier S. 152 f.; Schumacher u. Schumacher [Anm. 1], S. 48 f.

<sup>7</sup> Das gilt, soweit ich sehe, für die gattungstheoretische Debatte allgemein; vgl. aus der letzten Zeit etwa Wilhelm Voßkamp: Gattungen, in: Helmut Brackert u. Jörn Stückrath (Hgg.): *Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs*, Hamburg 1992, S. 253–269; Dieter Lamping: [Art.] Gattungstheorie, in: RLW, Bd. 1, 2007, S. 658–661; Klaus W. Hempfer: [Art.] Gattung, in: RLW, Bd. 1, 2007, S. 651–655; Rüdiger Zymner: Gattungstheorie. Probleme und Positionen der Literaturwissenschaft, Paderborn 2003, bes. S. 204–214; Dieter Lamping (Hg.): *Handbuch der literarischen Gattungen*, Stuttgart 2009; Rüdiger Zymner (Hg.): *Handbuch Gattungstheorie*, Stuttgart u. Weimar 2010; über die ältere Forschung informierend und selbst nach wie vor grundlegend Klaus W. Hempfer: *Gattungstheorie. Information und Synthese*, München 1973; vgl. auch Hans Robert Jauf: *Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters*, in: ders. u. Erich Köhler (Hgg.): *Grundriß der romanischen Literaturen des Mittelalters*, Bd. 1, Heidelberg 1972, S. 107–138. Einen knappen Hinweis auf den »fundamentale [n] Unterschied zwischen Kategorisierungen im Bereich der Schriftlichkeit gegenüber denen im Bereich der Mündlichkeit« für die Bestimmung von Gattungsgrenzen gibt Doris Tophinke (Zum Problem der Gattungsgrenze – Möglichkeiten einer prototypentheoretischen Lösung, in: Barbara Frank [u. a.] [Hgg.]: *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit*, Tübingen 1997 [ScriptOralia 99], S. 161–182, hier S. 169), die auf die phänomenale Wahrnehmbarkeit mündlich vorgetragener Texte (»basiert auf auditiven und artikulationsmotorisch-kinästhetischen Qualitäten der Wahrnehmung«) und gelesener Texte (Form und Diskriminierbarkeit der Buchstaben, Seitenlayout, »Anordnung auf der Beschreibfläche«) hinweist.

Konsequenzen von Sinnkonstitution unter den Bedingungen produktionsseitiger, konzeptueller und zugleich medialer Schriftlichkeit<sup>8</sup> zu bedenken: Hugos Lieder weisen nicht nur typische Merkmale schriftgestützter Distanzkommunikation auf – in dieser Hinsicht unterscheiden sie sich nicht vom ›klassischen‹ Minnesang, der ja für uns ebenfalls nur unter den Bedingungen von Skripturalität greifbar ist –, sondern lagen schon einem primären Rezipientenkreis als Lesetexte in einem Codex vor. Dies aber eröffnet(e) Möglichkeiten der Textwahrnehmung und -beobachtung, die bei der unterstellten Vortragssituation im ›klassischen‹ Minnesang um 1200 nur ansatzweise denkbar sind. Die einzelnen Texte treten nicht mehr im Programm des Vortragenden in einen Zusammenhang, sondern durch die Versammlung im Codex. Texttheoretisch könnte man diese Umbesetzung so beschreiben: Der Codex besetzt die Funktion des (vortragenden) Sängers, in dessen Liedprogramm die einzelnen Lieder und in dessen Persona die Textreferenzen eine Integration erfahren.<sup>9</sup>

Damit sind die zwei Zielrichtungen dieses Beitrags, die freilich im Gang der Argumentation ineinandergreifen werden, benannt: Einerseits sollen in einer textnahen Diskussion exemplarisch Verknüpfungen zwischen den einzelnen Texten im cpg 329 nachgezeichnet und damit die Überlegungen zu Hugos poetologischem Konzept ergänzt werden. Andererseits versuche ich aus der Analyse der drei Liedtexte ein generalisierbares Argument für die gattungstheoretische Diskussion zu abzuleiten. Als Lesetexte verstanden, sind sie anders in der Gattungstradition zu verorten denn als Vortragstexte.

---

**8** Die Unterscheidung nach Peter Koch u. Wulf Oesterreicher: Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte, in: Romanistisches Jahrbuch 36 (1985), S. 15–43; Wulf Oesterreicher: Verschriftung und Verschriftlichung medialer und konzeptioneller Schriftlichkeit, in: Ursula Schaefer (Hg.): Schriftlichkeit im frühen Mittelalter, Tübingen 1993 (ScriptOralia 53), S. 267–292.

**9** Damit ist selbstverständlich nicht die Möglichkeit ausgeschlossen, dass die Lieder vor oder auch nach Niederlegung im Codex vorgetragen wurden. Aber diese Situationen sind uns nicht erreichbar; Spuren einer Auffassung von Minnesang als Vortragskunst – die die Texte gleichwohl als Folie noch voraussetzen, wie sich zeigen wird – erlauben Schlüsse auf texttheoretischer Ebene, ohne Aussagen über die Kontingenz einer konkreten Vortragssituation zuzulassen. Umgekehrt sind auch die Sinnangebote, die in der Anordnung der Texte und ihrer Materialität (Schrift, Illustrationen, Blatteinteilung) gemacht werden, allein textwissenschaftlich validierbar. Wie der – wohl für den Hausgebrauch angelegte und innerhalb der *familia* repräsentative Funktion erfüllende – Codex rezipiert wurde, ja schon ein Kreis konkreter Rezipienten ist nicht zu eruieren, ebenso wie beim analytischen Zugriff auf ›klassischen‹ Minnesang die konkreten Umstände einer Vortragssituation mit im ganzen uns entzogenen pragmatischen Rahmungen, kommunikativen Unschärfen wie Möglichkeiten der paralinguistischen Konkretisierung nur eine texttheoretische Größe sein können.

Ihre sich in der Entfaltung der drei Lieder beständig verschiebenden Positionen innerhalb der Koordinaten der Gattungstradition werden freilich nur zu verfolgen sein, wenn man diesen im Einzelnen und als Ensemble innerhalb des Codex mehr Aufmerksamkeit widmet als bisher geschehen. Zu ihrer genaueren Profilierung wird außerdem eine gewissermaßen doppelte Argumentation nötig sein, die die Kenntnis um die jeweiligen Gattungskonturen und damit literarhistorische Distanz schon voraussetzt, um eben jene Verschiebungen in der Textreihe beobachten und einordnen zu können. Ich diskutiere die Lieder – nach einigen kurzen Bemerkungen über weltliches und geistliches Tagelied (II) – zunächst nacheinander (III) und versuche dann plausibel zu machen, dass ihnen ein konzeptueller Gesamtentwurf zugrunde liegt (IV). Von dieser Hypothese ausgehend, schlage ich eine poetologische Interpretation vor, die, so die Hoffnung, für Hugos Selbstverortung in der Tradition des Minnesangs aufschlussreich sein und zugleich in die gattungstheoretische Diskussion ein generalisierbares Argument einbringen kann (V).

## II.

Hugos Lied Nr. 10 im cpg 329 ist als Dialog zwischen einem Ich und einer Wächterfigur angelegt. Auf die einleitende Frage des Ich, ob es zu tagen beginne, antwortet der Wächter mit einer Mahnrede und warnt vor der nahenden Nacht des Todes; sein Gegenüber solle von seinem sorglosen Leben ablassen und sich auf Gott besinnen. Das Ich reagiert schuldbewusst und gelobt Besserung. Seine ursprünglich wohl wörtlich gemeinte Frage nach dem anbrechenden Tag bezieht es selbst nun auf den Tag des Jüngsten Gerichts und gewinnt dem vom Wächter angedrohten Ende die Hoffnung auf Erlösung ab. In Nr. 11, ebenfalls ein Dialog zwischen Wächter und Ich, sind die Redeanteile in etwa umgekehrt gewichtet. Das Lied führt einige der Motive aus Nr. 10 weiter; die Mahnungen des Wächters vor einem sündhaften Lebenswandel beziehen sich nunmehr konkreter auf das Dichten und Vortragen von Liebesliedern. Das Ich ist bereit, davon abzulassen; nicht aber werde es auf poetischen Frauenpreis verzichten. Nr. 12 ist wiederum als Dialog zwischen Wächter und Ich, ebenso aber als Monolog des Ichs lesbar. Die Fragen und Antworten kreisen um die Größe von Gottes Schöpfung und münden in der dritten Strophe in ein Gebet. An ein Tagelied erinnert nur mehr eine einleitende, an den Wächter gerichtete Frage.

Bereits diese kurze inhaltliche Wiedergabe deutet an: Um Tagelieder in der Tradition Wolframs handelt es sich sicher nicht; aber ebenso wenig wird man die Lieder schlankweg als geistliche Tagelieder ansprechen wollen, wiewohl die Anklänge an beide Textgruppen offensichtlich sind. In der Forschung herrscht denn auch über ihre gattungstraditionelle Einordnung keineswegs Konsens. Während in

einer biographischen Darstellung von Hugos Leben und Dichten alle drei Stücke »eindeutig«<sup>10</sup> als geistliche Tagelieder gelten, führt eine – allerdings auf schmäler Materialbasis argumentierende – Studie über das geistliche Tagelied des Spätmittelalters keines von ihnen an;<sup>11</sup> andere Einschätzungen verteilen sich auf einer Skala zwischen selbstverständlichem Einschluss und vollständiger Exklusion gleichmäßig.<sup>12</sup>

Die Diskrepanzen in der Einschätzung der drei Lieder dürften freilich nicht zuletzt einigen Unschärfen in der Diskussion über das Genre des geistlichen Tagelieds geschuldet sein. Nachdem es in den 1920er Jahren erstmals als eigene Subgattung des (>weltlichen<) Tagelieds beschrieben wurde, hat sich die Forschung zu diesem Textcorpus erst in den letzten zwei Jahrzehnten zu einem eigentlichen Diskussionszusammenhang verdichtet.<sup>13</sup> Überwiegend wurden dabei Fragen zum generischen Status diskutiert; entweder wurde das geistliche als Unterform des weltlichen Tagelieds aufgefasst<sup>14</sup> oder für die gemeinsame Abhängigkeit beider Genres vom Grundtypus des morgendlichen Wecklieds argumentiert.<sup>15</sup> André Schnyder hingegen verfolgt in seiner voluminösen Monographie einen Ansatz, wonach literarische Gattungen nicht als System auseinander ableit-

---

**10** Moczygemba [Anm. 6], S. 30, mit Bezug auf Lied 10 und 12; ähnlich auf alle drei Lieder bezogen S. 4, 30, 79–81.

**11** Vgl. Martina Probst: *Nu wache üf, sündler träge*. Geistliche Tagelieder des 13. bis 16. Jahrhunderts. Analysen und Begriffsbestimmung, Frankfurt/Main 1999 (Regensburger Beiträge zur deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft B 71).

**12** Einig ist man sich noch am ehesten in der Einschätzung von Lied 12, das zwar »vereinzelte[ ] Elemente[ ] des Tagelieds« enthalte (Schnyder [Anm. 6], S. 639), aber »die Tageliedsituation [...] völlig preis[gebe]« (Knapp 2010 [Anm. 6], S. 100). Schwerer tat sich die Forschung seit jeher mit den Liedern 10 und 11. Auch wo ihnen nicht »formale Unausgeglichenheit« und Hugo eine unklare »Vorstellung« von seinem Tun attestiert wurde (Kochs [Anm. 6], S. 50, 44), betonte man doch ihre Hybridität (vgl. Breslau [Anm. 6], S. 196: »aus verschiedenen Liedtypen-Fragmenten kontaminiert«). Je nach Perspektive werden bei beiden Liedern mal die Momente des geistlichen, mal des weltlichen Tagelieds hervorgehoben; vgl. Wackernell [Anm. 2], S. CCLVI, CCLVIII; Schäfer [Anm. 6], S. 196; Ruberg [Anm. 6], S. 22; Schnyder [Anm. 6], S. VII, 20, 452; Renate Hausner: *Owê dô tagte ez*. Tagelieder und motivverwandte Texte des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Bd 1, Göttingen 1983 (GAG 204), S. VIII, 140.

**13** Vgl. den Forschungsbericht bei Schnyder [Anm. 6], S. 1–16.

**14** Vgl. Probst [Anm. 11], S. 170, und schon Kochs [Anm. 6], S. 4, 29, 33, 35–56 u. ö.

**15** Uwe Ruberg bestimmt als den Kern des geistlichen Tagelieds die Weck- und Wächtermotivik, deren Herkunft er in der lateinischen Hymnenpoesie in biblischer Tradition sieht. »Die Gattungsgeschichte des geistlichen Tagelieds« lasse sich demnach »nicht vom weltlichen Tagelied her bestimmen« (Ruberg [Anm. 6], S. 19, ähnlich S. 29; vgl. auch Breslau [Anm. 6], S. 380). – Eine quantitative Dominanz des Wächter- bzw. Weckmotivs ergibt sich auch bei der Zusammenstellung der Texte durch Schnyder [Anm. 6], S. 635.



barer Klassen aufzufassen seien. Es führe weiter, die vermuteten Vertreter einer ›Gattung‹ auf eine Familienähnlichkeit im Sinne Wittgensteins zu prüfen, also nicht von einem allen gemeinsamen Merkmalsbündel auszugehen, sondern Kriterien anzusetzen, über die jeder Text einer Gruppe mit mindestens einem weiteren Vertreter verbunden ist. Texte mit relativ vielen geteilten Merkmalen ordnet Schnyder entsprechend – im Prinzip durchaus im Sinne der Prototypentheorie der kognitiven Linguistik – dem Zentrum einer Gattung, solche mit wenigen Merkmalen der Gattungssperipherie zu.<sup>16</sup>

Dieser Ansatz bietet zwei Vorteile: In historischer Hinsicht dürfte er eine präzisere Annäherung an ein implizites Gattungsverständnis des mittelalterlichen Publikums ermöglichen, dem anscheinend »bereits die bloße Existenz eines Morgen- oder Weckmotivs genügte, um ein Lied als Tagelied zu klassifizieren [besser wohl: aufzufassen, J. M.]«<sup>17</sup>. Und in systematischer Hinsicht vermeidet er die Gefahr ahistorischer Setzungen durch die nachträgliche Rekonstruktion von Normtypen und erlaubt es stattdessen, »die Dynamik von Gattungen als geschichtliche Phänomene«<sup>18</sup> abzubilden.

Die Rekonstruktion von möglichst differenzierten Merkmalsbündeln einer historischen Liedgruppe erlaubt die vielfältigen Überlagerungen verschiedener Liedtypen und Motivtraditionen in einer historischen Situation abzubilden. Allerdings wird die folgende Diskussion von Hugos drei Liedern ergeben, dass auch sie nicht schon hinreichend über den Status des einzelnen Textes Auskunft geben kann, wenn sie nicht dessen Einbindung in einen Kontext berücksichtigt. Die literarhistorische Einordnung bleibt auf die Hermeneutik der Einzelanalyse angewiesen. Literaturwissenschaft aber arbeitet gerade auch mit typologischen Verdichtungen, und in diesem Sinne mag es erhellend sein, die vielfältigen Verästelungen der Tagelied- (oder auch Wächterlied-)tradition, wie sie um 1400 greifbar gewesen sein wird, auf das ›weltliche‹ und das ›geistliche‹ Tagelied als zwei idealtypische Ausprägungen zu reduzieren. Der Bezug auf zwei ›klassische‹ Liedtypen scheint mir auch insofern gerechtfertigt, als für Hugo insgesamt das Modell des Minnesangs um 1200 eine wichtige Referenz darstellt, auch wo er sich von ihm absetzt.<sup>19</sup>

---

**16** Vgl. Schnyder [Anm. 6]; vgl. Marianne Derron u. André Schnyder: Das geistliche Tagelied des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit. Eine Bilanz und ein Projekt, in: Jahrbuch der Oswald von Wolkenstein Gesellschaft 12 (2000), S. 203–216, und schon Kochs [Anm. 6], bes. S. 4, 35, 39 f.

**17** Hausner [Anm. 12], S. XXI.

**18** Joachim Hamm: *Ain tagweis*. Überlegungen zu einem prototypentheoretischen Beschreibungsmodell des spätmittelalterlichen Tageliedes, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 247 (2010), S. 266–283, hier S. 267.

**19** Vgl. Vögel [Anm. 3]; Suerbaum [Anm. 6], bes. S. 150 f., 164.



Eine solche typologische Kontrastierung kann verdeutlichen, dass die dem Tagelied und seiner geistlichen Spielart gemeinsamen Terme unterschiedlich besetzt und zugleich unterschiedlich korreliert sind. In der typischen Figurenkonstellation des Tagelieds steht das liebende Paar der Aufsicht durch die Gesellschaft gegenüber; nicht eigentlich zwischen beiden, sondern auf beiden Seiten zugleich steht der Wächter, der einerseits die Interessen der Gesellschaft durchsetzt, andererseits als Vertrauter das Paar zu schützen sucht. Auch wenn die Sympathienlenkung typischerweise das Liebespaar privilegiert, stehen dessen Verlangen nach Intimität und der Anspruch der Gesellschaft auf Durchsetzung von Konsensdruck letztlich unvermittelt – und unvermittelbar; die effektvollen Abbrüche in mehreren Tageliedern Wolframs sind Ausdruck dieser Aporie – einander gegenüber. Es ist besonders die Figur des Wächters, an der spätere Tagelieder inhaltliche Variationen und Innovationen durchspielen werden,<sup>20</sup> und so lässt sich ihre Figurenkonfiguration als triangulär beschreiben. Im geistlichen Tagelied hingegen stehen männliche Sprecherinstanz und Wächterfigur – der Part der Frau ist typischerweise nicht besetzt – dem Kollektiv der Unwissenden gegenüber. Das Ich bittet den Wächter, dieses Kollektiv aus seinem Sündenschlaf zu erwecken. Die trianguläre Figurenkonstellation reduziert sich also strukturell auf zwei einander oppositiv zugeordnete Terme, deren axiologische Bewertung eindeutig ist: Dem Wächter und der sich ihrer eigenen Sündhaftigkeit zumindest bewussten Sprecherinstanz steht das *Gros* der Unwissenden, Erlösungsbedürftigen gegenüber.

Hugos Lieder 10–12 beziehen sich auf Motivangebote aus beiden Traditionen. Dabei sind Wechsel von Thematik, Motivik und struktureller Besetzung der jeweiligen Parts so miteinander überblendet, dass eine lediglich auf motivische Bestimmung oder aber auf generische Abhängigkeiten konzentrierte Gattungsforschung den Status – und die poetische Leistung – der Lieder nicht erfassen können.

---

**20** Vgl. etwa Werner Hoffmann: Tageliedkritik und Tageliedparodie in mittelhochdeutscher Zeit, in: GRM N. F. 35 (1985), S. 157–178; Hans-Joachim Behr: Die Inflation einer Gattung: Das Tagelied nach Wolfram, in: Cyril Edwards [u. a.] (Hgg.): Lied im deutschen Mittelalter. Überlieferung, Typen, Gebrauch. Chiemsee-Kolloquium 1991, Tübingen 1996, S. 195–202; Albrecht Classen: Das deutsche Tagelied in seinen spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Varianten, in: *Études Germaniques* 54 (1999), S. 173–196; John Greenfield: *wahtaere, swic*. Überlegungen zur Figur des Wächters im *tageliet*, in: Ricarda Bauschke (Hg.): Die Burg im Minnesang und als Allegorie im deutschen Mittelalter, Frankfurt/Main [u. a.] 2006 (Kultur, Wissenschaft, Literatur. Beiträge zur Mittelalterforschung 10), S. 41–61.

## III.

## Lied 10:

- Ich fragt ain wachter, ob es wére tag.  
 er sprach zu mir: ›fur war ich dir sag,  
 es nahet schúr hínzú.  
 wes sichst du nit dích selber an?*  
 5 *an dir ich zwár gemerkhet han:  
 du hast uff mitten tag  
 dínr zit gelept uff erden hie.  
 du bist doch nóch, als ich dich lie.  
 wenn wilt du abe lán?*  
 10 *gen dir so gat die vínster nacht.  
 sich uff mit sún, hab herberg acht:  
 ›all sach, die muß zergán!‹*  
  
*der wachter sprach: ›uff erden hie  
 die sach ist nit, des sag ich wie:*  
 15 *dín sel múss ewig sin;  
 schön und kraft muß gar zergán,  
 by sinnen macht du nit bestán –  
 der tod, der nímptz dahín.  
 rúff an den herren aller macht!*  
 20 *daby so hab seíner muter acht,  
 so hast du klúgen sín!  
 zwelif sternen sy ze krone hát  
 und sitzt by dem sun, ir maíestát,  
 die múter maget her.‹*  
  
 25 *›wachter, din straffen merkh ich wol.  
 davon ich grössen kúmer dól,  
 und kan nit abelán.  
 durch gott wekh mích ze rechter zít,  
 wann all mìn sach an mích gewissen lit!*  
 30 *da múß Crist helfen zú,  
 sol ich by kainem glimpf bestán,  
 damit ich mag sín hulde hán.  
 gott geb úns seligen tag!  
 des hilf mír magt an alle maíl,*  
 35 *das ich werd míner sünden hail!  
 von orient es tagt.‹*

Motive des bekannten Tagelied-Sujets fallen bereits in der ersten Verszeile; die Terme werden jedoch sogleich einer mehrfachen Inversion unterzogen. Schon im ersten Wort vollzieht sich eine Abkehr vom durch Wolfram wirkmächtig etablierten

Muster, wonach die Ereignisse bei Tagesanbruch durch eine Erzählerstimme ›episch‹ vermittelt werden; hier berichtet ja eine Ich-Instanz von Vergangenen. Und auch jener zurückliegende Dialog – wenn man so will, die ›Geschichte‹, die der Liedtext präsentiert – weicht vom traditionellen Tageliedmuster ab. Nicht der Wächter stößt seinen Weckruf aus und warnt so das Liebespaar – übermittelt also eine Information vom Außenraum in das Innen der erotischen Beziehung –, sondern das Ich ergreift die Initiative und fragt den Wächter. Eine räumliche Dichotomie innen/außen, die man im Tagelied als Codierung der Spannung zwischen Intimität und Öffentlichkeit, zwischen individuellem Liebesglück und den Ansprüchen der höfischen Gesellschaft verstehen kann,<sup>21</sup> ist dabei wohl immer noch vorausgesetzt, sonst wäre diese Frage obsolet. Doch die Position der Frau ist in diesem Lied gar nicht besetzt, und so antwortet der Wächter nicht ›euch‹, sondern dir (10,2). Seine Ankunft ist zunächst eigentümlich unscharf – worauf bezieht sich es (10,3)? – und mündet dann in eine Gegenfrage, die eine weitere Inversion enthält: Er fordert das Ich auf, seinen Blick nicht aufs – konkrete – Außen, sondern auf sich selbst zu richten. Das ist eine Aufforderung zur Innenschau, wie in den folgenden Versen deutlich wird. Der Tag wird unvermittelt zum Bild für ein Menschenleben, das das Ich bereits zur Hälfte verlebt habe.<sup>22</sup> Und dies nicht zum Besten; der Wächter fordert eine Form von *conversio* ein. Der Ton und das Sprachmaterial ist nunmehr eines, wie es für das geistliche Tagelied typisch ist: Die *vinster nacht* (10,10) droht, das Ich soll sich, wiederum unter Ineinanderblendung von Tages- und Lebenszeit, um eine sichere Unterkunft bemühen, die sich denn auch, der Blick geht wieder nach außen, oben finden soll (*sich uff* [10,11]). Der Zusatz *mit sinn* (10,11) könnte dafür sprechen, dass dieser Blick wohl nicht nur physisch-konkret gemeint ist, sondern zugleich auf metaphysisches Heil verweist; man mag an die weitverzweigte Metaphorik des *oculus spiritualis*<sup>23</sup> oder auch an die Traditionen der *visio intellectualis* seit Augustinus<sup>24</sup> denken.

21 Vgl. nur die konzisen Analysen zu Wolframs Lied II bei Jürgen Kühnel: Das Tagelied. Wolfram von Eschenbach: *Sine klāwen*, in: Helmut Tervooren (Hg.): Gedichte und Interpretationen. Mittelalter, Stuttgart 1993, S. 144–168.

22 Von hier ist auch naheliegend, dass das Ich – ohne dass damit schon festgelegt wäre, ob konkret oder im übertragenen Sinne – kaum nach dem Tagesanbruch gefragt hatte; sehr präzise legt Hugo seinem Ich nicht die Frage danach, ob es Tag werde, sondern die, ob es bereits Tag sei (*wére tag* [10,1]), in den Mund.

23 Vgl. grundlegend Gudrun Schleusener-Eichholz: Das Auge im Mittelalter, München 1985 (Münstersche Mittelalter-Schriften 35), bes. S. 931–1075.

24 Vgl. nur Eugene Vance: Seeing God. Augustine, Sensation, and the Mind's Eye, in: Stephen G. Nichols [u. a.] (Hgg.): Rethinking the Medieval Senses. Heritage/Fascinations/Frames, Baltimore 2008, S. 13–29; Carola Redzich: *Quod vides scribe in libro*. Zum Verhältnis von visionärer Schau und ihrer sprachlichen Vermitteltheit in der Apokalypseauslegung vom 8. bis zum späten

Denn auf Erden hat nichts Körperliches Bestand. Zwei Mal variiert die Wächter-Rede diese Warnung, wobei die einzelnen Propositionen über semantische und syntaktische Korrespondenzen aufs engste verzahnt werden. Die erste Warnung am Ende von Str. 1 wird wie verabsolutiert und dabei formal positiv ausgesprochen, zu Beginn der zweiten Strophe in negierter und doppelt relativierter Form. Eingeschränkt wird der Geltungsbereich der Aussage – mit der gleichen Formulierung, in der in Str. 1 die Allegorisierung des Tages erfolgt war –, und der Wächter fügt explizit eine Erklärung an (*des sag ich wie*; 10,14), indem er eine Unterscheidung zwischen Körper (*schón und kraft*; 10,16) und sel des Ichs trifft. *dín sel múss ewig sin* (10,15) korrespondiert dabei durch die Parallelisierung dem generalisierenden *all sach, die muß zergán* (10,12), über die Reimresponsion dem Ende der folgenden Versgruppe (*der tod, der nímptz dahín*; 10,18) sowie über die semantische Opposition dem folgenden Vers 16, der seinerseits das *muß zergán* von Vers 12 wieder aufnimmt.

In der zweiten Hälfte der Strophe fordert der Wächter in deutlich gelockelter und eher reihender Fügung zur Hinwendung an Gott auf, wobei (*daby* [10,20]) Maria als apokalyptisches Weib wesentlich mehr Raum erhält und Christus, nicht als Gottessohn, sondern als Sohn Mariens, wie nebenher genannt wird. Die dritte Strophe gehört der Antwort des Ich, das erst als betroffener Gesprächspartner des Wächters, dann als zerknirschter Sünder, als bittender Schutzbefohlener<sup>25</sup> und schließlich als Betender moduliert wird. Auf das die Mahnrede einleitende *wenn wilt du abe lán?* (10,9) antwortet es *und kan nit abelán* (10,27). Die anschließende Bitte um rechtzeitiges Wecken invertiert wiederum ein Motiv diesmal des geistlichen Tagelieds, in dem die gleiche Bitte gewöhnlich für die sündhaften Mitmenschen erfolgt.<sup>26</sup> In der letzten Versgruppe wendet sich das Ich im Gebet an Maria und nimmt zuletzt das Motiv des beginnenden Tages auf – wiederum in

12. Jahrhundert, in: Ricarda Bauschke [u. a.] (Hgg.): Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium London 2009, Berlin 2011, S. 272–289. Für die mittelalterliche Traditionsbildung grundlegend ist das zwölfte Buch von Augustinus' Genesis-Kommentar; vgl. Aurelius Augustinus: Über den Wortlaut der Genesis. *De Genesi ad litteram libri duodecim*. Der große Genesiskommentar in zwölf Büchern. Zum erstenmal in deutscher Sprache v. Carl Johann Perl, Bd. 2, Paderborn 1964, S. 242–278 (XII,16–52).

25 Spechtler in der Litterae-Ausgabe [Anm. 2] übersetzt 10,29 *wann all min sach an mich gewissen lit* mit ›da alles auf meinem Gewissen lastet‹ (S. 98); Hofmeister [Anm. 2], S. 40, folgt dem Vorschlag ›[...] mir mein Gewissen belasten‹; vgl. dagegen Schäfer [Anm. 6], S. 211, mit Anm. 58: ›das Ich müsse sich für alles Vorgeworfene verantworten‹, mit – nicht stichhaltigen – Verweisen auf das ›Deutsche Rechtswörterbuch‹. Abwegig ist Moczygembas [Anm. 6] Übersetzung ›wenn all mein Sach liegt ungewiß‹ (S. 244).

26 Vgl. Schnyder [Anm. 6], Nr. 1/1, 1/3, 1/5; sonst ist es häufiger die Sprecherinstanz – die auch als Wächter profiliert sein kann –, die erklärt, ihre sündigen Mitmenschen aufwecken zu wollen.

einer Doppelung von konkreter und übertragener Bedeutung, die hier auf das Jenseits verweist und die durch unreine Reimresponsion im *gott geb úns seligen tag!* (10,33) schon vorbereitet war.

Lied 11:

- Mich stráft aín wachter des morgens frú;  
er sprach: ›wenn wilt du haben ruw,  
dín singen abelán?  
lieder tichten tu nit mer*  
5 *(das rát ich dir by miner er),  
davon man tantzen tut!‹  
›wachter, des wil ich volgen dir:  
der lied geticht ich níemer mír;  
des solt du sicher sin.*  
10 *suss múss ich lóben sélge weiß:  
die sind der welt doch laid vertreib –  
ach gott, wie lieb und zart.  
ich welt, wer frowen ubel sprech,  
das man in durch die zungen stech;*  
15 *das laster musst er hán!*  
*wachter nu merkh, was da beschach:  
was ich auff erden ye gesach,  
das dunkht mich aín wind  
gen zarter lieber frowen gunst;*  
20 *da hilfet weder sinn noch kúnst  
(das ist beweret wól):  
David und auch Salamon,  
Sampson, der mócht nit bestán –  
der schönst verlór den leib.*  
25 *das machet als der frowen werkh.  
ain iunkfrow rait der kúnsten perkh.  
nu dar, ir séligen weib!  
wer von den frowen schémlich sait,  
das wirt im noch am lesten laid:*  
30 *sy gát ain laster an.*  
*wachter, sich auf an daz firmament!  
er gát daher von orient;  
ich hór der vogel sang.  
durch gótt wek álle sélge weib!*  
35 *ir er behuet, im stoltzen leib  
vor bóser klaffer zung!‹  
die múnner, die da rúmser sínd,  
die sind in gesehenden ogen blínd;  
sy mugent nit bestán.*

- 40 *was ich von rosen ie gesach,  
all blumen vîn, der lóber tach,  
das dunkhet mich ain schimpf  
gen zarten lieben tóchterlin:  
ir gebérd sind gút, die blik sint vîn –*  
45 *gott geb in sêlgen tag!*

Der Text des ebenfalls dreistrophigen Lieds 11 besteht zum größten Teil aus einer Rede des Ich, die eine kurze Mahnung des Wächters zum Anlass hat; diese wiederum wird eingeleitet durch einen kurzen Satz der Ich-Instanz, die das Geschehen rückblickend berichtet. Wie in Lied 10 ist die im klassischen Tagelied häufige – narratologisch gesprochen: mal homodiegetisch, mal heterodiegetisch entworfene – Erzählinstanz ersetzt durch eine Ich-Instanz. Dass der Wächter nur kurz und gleichsam als Stichwortgeber zu Wort kommt, erinnert vorderhand an die Figurenkonstellation des geistlichen Tagelieds, in dem eine axiologische Differenz zwischen Mahner und Gewarntem kaum ausgeprägt ist.<sup>27</sup> Zwar beginnt das Lied markant mit Stichworten der Tagelied-Motivik (der Wächter, Tagesanbruch, das Moment des Mahnens). Jedoch markiert sogleich das erste Wort *Mich* (11,1)<sup>28</sup> die Abweichung vom üblichen Personal des Tageliedsujets, die sich in Lied 10 erst allmählich herauskristallisiert: Die erzählende Ich-Instanz berichtet nicht von einem Liebespaar, sondern von sich allein. Die Rede des Wächters vollzieht sofort einen Wechsel; sie warnt nicht vor unmittelbar drohender Gefahr, sondern mahnt zu einer grundsätzlich als notwendig vorausgesetzten Verhaltensänderung. »Ruhe« kommt in Opposition zu poetischer Tätigkeit zu stehen; konzeptueller Entwurf (*lieder tichten* [11,4]) und Performanz (*singen* [11,3]) sind dabei, wenn auch nicht umstandslos gleichgesetzt, doch als aufeinander bezogen und komplementär gedacht (und das heißt, beiseite gesprochen: Zumindest in der Inszenierung des Dialogs bezieht sich Hugo durchaus auf das Textmodell des »klassischen« Minnesangs mit den ihm korrespondierenden Funktionen »Dichter-Sänger« und »Vortrag«).

<sup>27</sup> Vgl. Probst [Anm. 11], S. 145–150.

<sup>28</sup> Man könnte argumentieren, dass – bei aller Unklarheit über die Rhythmisierung der in der Handschrift notierten Melodielinien – im Anfangsmelisma eine Erwartungsspannung aufgebaut wird, die sich auf überraschende Weise im Fortgang der Versmelodie auflöst; dafür spräche die nur wenig ausgeprägte Verbindung von Eingangsmelisma und Melodiezeile zu V. 1 (wie dem korrespondierenden V. 7: In V. 7 ist ein Septsprung von Melisma zu Melodie zu bewältigen [e–d], in V. 1 eine zwar leichter sangbare Oktave [d–d], die aber wiederum nicht genau zum e-Modus des Lieds passt; vgl. Lorenz Welker: Die Melodien des Burkhard Mangolt, in: Hugo von Montfort 1988 [Anm. 2], S. 47–60, zu Lied 11 bes. S. 53–55, hier S. 54 und Anm. 26).

Die Forschung hat die Wächter-Rede als Aufforderung zum Verzicht auf erotische Libertinage gelesen;<sup>29</sup> die *lieder* [...] / *davon man tantzen tut* (11,4–6) markierten nicht nur das Verhalten des Angesprochenen selbst, sondern seien auch Instrument der Verführung zu galanter Geselligkeit. Unklar bleibt, wie sich der Gegensatz zwischen anzüglichem Dichten bzw. Liedvortrag und *ruw* (11,2) näherhin begründet. Mögliche Assoziationen mit Weltabkehr ließen sich von der autobiographischen Stilisierung des Ichs in Hugos Liedern her füllen: ›Ruhe‹ könnte dann den Gegenpol zum rastlosen Leben des vielgeforderten Landesherren und Politikers bilden. Die dichterische Tätigkeit – genauer: das Verfassen von Tanzliedern – erschiene dann als ein weiterer Modus von Weltzugewandtheit. Jedenfalls nimmt das Ich in seiner Antwort eine Verschiebung vor; ohne weiteres erklärt es sich einverstanden, auf das Liederdichten zu verzichten.

Allerdings stellt das Ich dem keineswegs eine wie immer konturierte Form von *ruw* (11,2), sondern einen anderen Modus minnesängerischer Äußerung gegenüber: den Frauenpreis. Die Begründung ist so schlicht wie traditionsbewährt; als *laid vertreib der welt* (11,11) haben *sélge weib* (11,10) – ›Glück spendende Frauen‹ – alles Lob verdient. Hingegen geschehe es jedem, der schlecht von ihnen spreche, nur recht, wenn ihm die Zunge durchstoßen werde.<sup>30</sup> Die Alternative lautet Preis der Frauen oder eigene Schmähung; damit ist von einer *ruw* (11,2), wie sie in der Wächter-Rede Konturen gewonnen hatte, gar nicht mehr die Rede. In Str. 2 begründet das Ich seine Antwort weiter. Das Außerordentlichste, was man erfahren könne, sei *zarter lieber frowen gunst* (11,19). Gegen sie biete weder Verstand noch Gelehrsamkeit Schutz, wie eine Exempelreihe von David bis Aristoteles belegen soll. Die Angeführten gehören in die topische Reihe der Minnesklaven;<sup>31</sup> das Ich deutet sie jedoch um zur Reihe derer, denen die Schmähung von Damen zur eigenen Schande

<sup>29</sup> Vgl. Hausner 1983 [Anm. 12], S. XXXIII, Anm. 73.

<sup>30</sup> Nach Grimm eine Rechtsstrafe u. a. für Verrat und Denunziation, aber »[s]onst mehr in den sagen, als in den gesetzen« belegt. Aufschlussreich ein Beleg, wonach dem unterlegenen Redner die Zunge abgeschnitten werde (Jacob Grimm: Deutsche Rechtsalterthümer, Bd. 2, Nachdruck der vierten, durch Andreas Heusler u. Rudolf Hübner besorgten Aufl. von 1899, Darmstadt 1955, S. 297 f. und 343, zit. S. 297). Belege aus der Frühen Neuzeit bei Ralf Georg Bogner: Die Bezähmung der Zunge. Literatur und Disziplinierung der Alltagskommunikation in der frühen Neuzeit, Tübingen 1997 (Frühe Neuzeit 31).

<sup>31</sup> Vgl. grundlegend Friedrich Maurer: Der Topos von den ›Minnesklaven‹. Zur Geschichte einer thematischen Gemeinschaft zwischen bildender Kunst und Dichtung im Mittelalter, in: DVjs 27 (1953), S. 182–206; Rüdiger Schnell: Causa amoris. Liebeskonzeption und Liebesdarstellung in der mittelalterlichen Literatur, Bern u. München 1985 (Bibliotheca Germanica 27), S. 475–505. – Zur Stelle auch Cordula Böcking-Politis: *ain iunkfrow rait der künsten perkh*. Der Minnesklaventopos bei Hugo von Montfort, in: *Aller weishait anevang Ist ze brüfen an dem aussgang* [Anm. 6], S. 109–125, hier S. 112 f., die allerdings nur David, Salomon, Samson und Aristoteles aufgeführt



gereicht habe. Prononciert nimmt der Schlussvers *sy gât ain laster an* (11,30) die Verwünschung am Ende von Str. 1 (*das laster mustt er hân!* [11,15]) auf.<sup>32</sup> Die Exempelfiguren belegen somit nicht nur, in einer ersten Verschiebung von der traditionellen Topik hinweg, die unwiderstehliche Macht weiblicher Reize, sondern, in einer weiteren, dass Schande als einzig folgerichtige Strafe auf die Schmähung von Frauen folgen müsse. Sie begründen so die Entscheidung des Ich, auf das Dichten von Tanzliedern, nicht aber auf die Äußerung von Frauenpreis verzichten zu wollen.

Str. 3 führt die Rede fort; das Ich erinnert den Wächter an den beginnenden Tag – mit grammatikalisch unklarem Bezug von *er* (11,32), das aber wohl den Tag meinen dürfte<sup>33</sup> – und fordert ihn auf, nunmehr *alle sêlge weib* (11,34) zu wecken. Das nimmt die bekannte Konstellation des geistlichen Tagelieds bzw. des Wecklieds in biblischer Tradition auf, besetzt die Terme semantisch aber mit der topischen Konstellation des (weltlichen) Tagelieds: Einander gegenüber stehen Ich und Wächter, die sich der nahenden Stunde bewusst sind, und die im übertragenden Sinne ›schlafende‹ Menschheit, die es aus ihrem Sündenschlaf aufzurütteln und zu Gottesfurcht angesichts des kommenden jüngsten Tages anzuhalten gilt. Geweckt werden sollen hier aber, mit Rücksicht auf ihre *er* (11,35) und die Bedrohung durch *bóser klaffer zung* (11,36), die Frauen.<sup>34</sup>

Die letzten drei Versgruppen müssen nicht mehr unbedingt als an den Wächter gerichtet zu verstehen sein. Sie könnten in ihrer generalisierenden Sprechhaltung ebenso gut und vielleicht noch eher eine Äußerung des erzählenden Ich darstellen und hätten dann das Publikum des Sängervortrags als Adressat<sup>35</sup> – so verstanden gäben sie zu bedenken, dass nicht nur in der Inszenierung des Dialogs (die enge Koppelung von *tihthen* [11,4] und *sîngen* [11,3]), sondern auch in der konzeptionellen Anlage des Lieds selbst das Modell des Minnesangs als Vortragskunst vorausgesetzt wäre und als Folie durchschien. Für ein Verständnis der neun Verse als Fortsetzung der Wächteranrede könnte allerdings der

---

sieht, nicht hingegen Absalom, auf den wohl mit *der schönst verlor den leib* (11,24) zusätzlich angespielt ist.

**32** Ich verstehe *sy* auf die ›Frauenverächter‹ und nicht auf die Frauen selbst bezogen (so auch Moczygamba [Anm. 6], S. 246; Spechtler in der Litterae-Ausgabe [Anm. 2], S. 98; Hofmeister [Anm. 2], S. 42, Kommentar zur Stelle); indes würde ein anderer Bezug die Korrespondenz zum Endvers von Str. 1 tilgen, nicht aber die Aussage in Str. 2 ändern.

**33** So auch Hofmeister [Anm. 2], S. 42; Moczygamba [Anm. 6], S. 246; Spechtler in der Litterae-Ausgabe [Anm. 2], S. 99.

**34** Auf engstem Raum vollzieht sich hier jene Umbesetzung, die Herfried Vögel als generelle Tendenz in Hugos Liedern bestimmt hat: »Nicht die Minne zur Dame, sondern die Ehre der Dame [...] bestimmt Hugos Liebesdichtung« (Vögel [Anm. 3], S. 263).

**35** So auch Hofmeister [Anm. 2], S. 43; anders Bartsch [Anm. 2], S. 37.

Umstand sprechen, dass mehrere Phrasen aus der Wächteranrede in Str. 2 variiert werden (V. 40 variiert V. 17, V. 42 variiert V. 18), und das Ich auch dem Wächter gegenüber zu Wiederholungen neigt (die Attribuierung der Frauen mit ›lieb und zart‹, V. 43, wiederholt V. 12 und 19).

Der Konnex zwischen den drei Strophen wird also nur zum Teil durch syntagmatisch entwickelte Kohärenz oder durch – textintern entworfene – redepragmatische Rahmung gestiftet. Die Mahnrede des Wächters wird abgelöst durch eine selbstbewusst belehrende Rede des Ich, die ihrerseits in eine Aufforderung an sein Gegenüber mündet; der Term ›Wächter‹ erfährt dabei mehrfach eine Umbesetzung, wird semantisch gefüllt aus der Logik einmal des weltlichen, dann des geistlichen Tagelieds, bevor er gegen Ende aus der Aufmerksamkeit des Textes zu verschwinden scheint. Zwar werden die drei Abschnitte der Ich-Rede – Apologie, Begründung, Aufforderung – jeweils mit der Anrede *wachter* (11,7; 11,16; 11,31) eingeleitet; aber gegen Ende des Lieds scheint sich die Rede des Ichs aus diesem liedintern entworfenen Zusammenhang zu lösen. Und auch der Zusammenhalt zwischen der Exempelreihe und dem folgenden Weckaufruf wird über das Motiv der Ehre eher schwach gesichert.

Kohärenz stiftet daneben und wohl stärker noch das Motiv der Frauenehre, das ein Paradigma ausbildet und in verschiedenen semantischen Feldern durchdekliniert wird; im Gestus des Frauenpreises, in einer etwas robust umgedeuteten Exempelreihe, schließlich im Motivarsenal des Tagelieds.

#### Lied 12:

- ›Sag an wachter, wie was es tag,  
do himel und erd nít emphlag  
planeten zwár und auch die elementen?‹  
›da lüchtet weder sunn noch mán.  
5 gott waz in der maiestát vil schön  
gewaltig ye und ist noch ewenklichen.‹  
›gott ist das wórt, das wort ist gott‹:  
damít gemacht án allen spótt  
all sach vil schön nach irer aigenschéfte.‹
- 10 ›gott ist ain herr aller aigenscheft,  
gemachet alles mit síner kreft:  
sag an, warauf státt erd und wasser?‹  
›als hoch hinab, als hoch hinauff,  
und wenn man kém durch erdes gruff,  
15 es swebt enbor: got kan es vil wol halten.  
all creatur tút loben got  
in ir geschepft nach sim gebott –  
der mensch, der tút doch sünden.‹

- gott vatter, herr, mit diner macht*  
 20 *hab min in deinen gnaden acht,*  
*tú dich gen mir erbarmen!*  
*behút mich vor der helle nót*  
*durch deinen herten willig tót,*  
*den du doch hast erlitten,*  
 25 *und durch die maget, die dich gebar!*  
*mein sel, mein lib vor úbel bewar –*  
*ich ger genad, nit rechtes!*

Die Herausgeber Bartsch, Wackernell und Hofmeister haben Lied 12 als Dialog zwischen einem *wachter* und einer weiteren Gesprächsinstanz gelesen; für Spechtler und Vögel dagegen stellt der Liedtext den Monolog eines Ichs dar.<sup>36</sup> Ich halte die Lesart als Dialog für die einfachere; sie kommt ohne eine Aufspaltung der Sprecherinstanz in einen unbelehrten und einen unterweisenden Teil aus und muss keine rhetorischen Fragen ansetzen, die bei der ganz vage bleibenden Kommunikationssituation nur an ein Publikum gerichtet sein könnten (zu welchem Zweck aber?). Als Dialog folgte das Lied der Struktur unterweisender Lehrtexte und erlaubte in seinem kosmogonisch-kosmologischen Teil Assoziationen etwa mit dem *Lucidarius*. Das fragende Ich gewinnt dabei nur insofern vage Konturen, als es ein der Belehrung Bedürftiges ist. Das unterweisende Gespräch wird eingeleitet mit den Fragen nach dem Ursprung der Schöpfung (Str. 1) und dem Zusammenhalt der Erde (Str. 2). Die Antworten entwerfen ein Bild von der Allmacht Gottes – er war immer und wird immer sein; er hat alle Dinge durch das Wort geschaffen, das Gott ist; er hält die Erde – und gewinnt unvermittelt einen moralisierenden Valeur: Alle Kreaturen loben Gott, in ihrer bloßen Existenz (*in ir geschepft nach sim gebott* [12,17]), der Mensch hingegen ist in seiner Anlage frei zur Entscheidung – und er sündigt. Über diesen Hinweis des ›Wächters‹ findet sein Gesprächspartner aus der Schülerrolle zum Gebet, das Str. 3 ausmacht.

Lied 12 enthält nur noch schwache Anklänge an die Tagelied-Situation. Zu Beginn scheint der Bezug dennoch gesucht zu sein; der Liedeingang ermöglichte auch die Erwartung eines anders verlaufenden Fortgangs, und zumindest bei einem gesungenen Vortrag würde die Verzögerung durch das Eingangsmelisma auf *Sag*<sup>37</sup> diese Offenheit noch stützen. Doch im Verlauf der ersten Versgruppe

<sup>36</sup> Bartsch [Anm. 2], S. 37 f.; Wackernell [Anm. 2], S. 37 f.; Hofmeister [Anm. 2], S. 44 mit Anm. 2; dagegen Vögel [Anm. 3], S. 267; Spechtler in der *Litterae*-Ausgabe [Anm. 2], S. 99, setzt in seiner Übersetzung keine Anführungszeichen.

<sup>37</sup> Paul Runge notiert das Melisma vor dem Eingangswort (Die Lieder des Hugo von Montfort mit den Melodien des Burk Mangolt, hg. v. Paul Runge, Leipzig 1906, S. 35). Vgl. dazu Ewald Jammers: Die Melodien Hugos von Montfort, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13 (1956), S. 217–235, hier

wird die Andeutung einer Tageliedmotivik sogleich ausgestrichen, wenn der *wachter* eher in der Rolle eines *meister* antwortet, »nicht mehr Mahner, aber immer noch Prediger«<sup>38</sup> ist.

## IV.

Jedes der drei Lieder lässt in unterschiedlichem Maße Elemente aus dem Motیفundus von Tagelied oder geistlichem Tagelied anklingen, setzt sich jedoch zugleich markant von der jeweiligen Tradition ab; und zwar nicht im strukturell eher schlichten Sinne einer Umdeutung ins Geistliche oder Weltliche, also von Kontrafaktur,<sup>39</sup> sondern indem beständig die eine Gattungstradition mit ihren Logiken und axiologischen Besetzungen mit denjenigen der anderen überblendet wird. Wenn André Schnyder zur Einschätzung gelangt, »dass Hugo sich nicht glatt in die Gattungsgeschichte einordnen lässt«, <sup>40</sup> dann liegt das nicht zuletzt an einem Zugriff, der mehr an der Gattung als am Einzeltext interessiert ist und so über den Inhalt des Textes nicht zu dessen Strukturen vordringt. Die Diskussion der drei Lieder sollte deutlich gemacht haben, dass keineswegs »[d]as Weltliche und das Geistliche [...] einander absolut getrennt gegenüber [...] stehen«<sup>41</sup>. Aber auch, dass beide Denkbereiche dialektisch aufeinander bezogen seien,<sup>42</sup> erfasst die motivische Verflechtung und gegenseitige argumentative Anreicherung in

---

S. 221: »Nr. 12 trennt das Einleitungsmelisma deutlich ab: Erst nach ihm folgt die Initiale des Textes. Wenn überhaupt, so wird hierdurch deutlich, daß dieses Melisma textlos, d. h. instrumental ist.« Der von mir erwogene Effekt wäre freilich nur bei über dem *Sag* (12,1) laufenden Melisma zu veranschlagen. Aber ist dessen Position so eindeutig zu entscheiden, vergleicht man etwa noch die Notierung von Lied 8 und von Lied 13 (dieses ohne Eingangsmelisma)? Eindeutig textlos scheint mir nur das Melisma zu Lied 39 zu sein (welches freilich von späterer Hand eingetragen und mit nur vergleichsweise kleiner Initiale versehen ist; über den Platz auf der Codexseite konnte anders disponiert werden). Auf *Sag* notiert Franz Viktor Spechtler in der *Litterae*-Ausgabe [Anm. 2], S. 31, das Melisma, ebenso Agnes Grond in Hofmeisters Ausgabe [Anm. 2], S. 224.

<sup>38</sup> Knapp 2004 [Anm. 6], S. 404. Ähnlich Schnyder [Anm. 6], S. 504.

<sup>39</sup> So auch Wolfgang Achnitz: *Man mocht es griffen mit der hand*. Das Durchbrechen von Erwartungshorizonten als Merkmal der Dichtungen Hugos von Montfort, in: *Aller weishait anevang Ist ze brúfen an dem aussgang* [Anm. 6], S. 127–142, hier S. 129: »Trotz der Wendung manch weltlicher Tagelieder ins Geistliche handelt es sich bei ihnen jedoch keineswegs um Kontrafakturen [...]«.«

<sup>40</sup> Schnyder [Anm. 6], S. 452.

<sup>41</sup> Schnyder [Anm. 6], S. 11.

<sup>42</sup> Vgl. Schnyder [Anm. 6], S. 11 f. Treffender scheint es mir, wie Michael Waltenberger (Kuckuck und Nachtigall. Stilfragen an Hugo von Montfort, in: Elizabeth Andersen [u. a.] [Hgg.]: *Literarischer Stil. Mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. XXII. Anglo-German Collo-

den drei Liedern nicht. Der Dichte, in der Hugo in seinen drei Liedern Themen und Motive des klassischen Minnesangs mit denen des Wächterlieds kombiniert und sein Dialogpaar in je wechselnde Konfigurationen stellt, wird man mit einer Zuordnung zum geistlichen (oder weltlichen) Tagelied oder auch mit der Rubrizierung unter diversen »Kombinationstypen« kaum gerecht. Umgekehrt formuliert: Die drei Lieder lassen sich weder einsinnig von der Seite des geistlichen Tagelieds noch von der seines weltlichen Pendants her adäquat beschreiben.

Strukturalistisch lässt sich diese Komplexität als Effekt thematischer Umbe-setzungen, und damit verbunden axiologischer (Neu-)Bewertungen, eines schmalen Satzes von Termen beschreiben. Damit ist auf die Spitze getrieben, was sich für die textwissenschaftliche Mediävistik als generelles Problem bei der Beurteilung des geistlichen Tagelieds darstellt. Denn nicht gelöst ist bislang die Frage, ob diese historische Textgruppe überhaupt eine Gattung im Sinne eines thematisch-motivisch-strukturellen Sets darstelle, das Textproduktion ermöglicht und auf einen ausgebildeten Erwartungshorizont beim Publikum trifft, oder ob nicht von mehreren voneinander unabhängigen Spontanbildungen (in einem vorwissenschaftlich unscharfen Sinne könnte man sagen: Kontrafakturen) auszugehen sei. Schnyder erwägt das methodische Problem, führt aber für seine Einschätzung, es handle sich beim geistlichen Tagelied um eine Gattung, keine wirklich zwingenden Argumente an.<sup>43</sup>

Bei Hugos Liedern 10–12 scheint es naheliegend, von Spontanbildungen in dem Sinne auszugehen, dass der Dichter sich nicht konsistent an einem literarischen Genre orientiert, sondern dessen Elemente (mitsamt den ihnen inhärenten Logiken) okkasionell eingesetzt und so ein spezifisch Eigenes geschaffen hat. Wenn diese Hypothese stimmig ist, lässt sich hier an ein Argument anschließen, das Klaus Grubmüller in der Diskussion zu literarischen Gattungen vorgebracht hat. Im Mittelalter bezögen sich literarische Texte ganz überwiegend nicht auf die Merkmale einer Gattung als eines vorgängigen Systems, sondern auf einzelne voraufgegangene Texte. Die »Partikularität der Kommunikationsgemeinschaften«<sup>44</sup> im volkssprachigen Mittelalter habe die Entwicklung von längeren Text-

---

quium Düsseldorf, Berlin u. Boston 2015, S. 371–388, hier S. 385) von einer »wechselweise[n] Abschwächung von Geltungsansprüchen« auszugehen.

<sup>43</sup> Vgl. Schnyder [Anm. 6], S. 624–636.

<sup>44</sup> Klaus Grubmüller: Gattungskonstitution im Mittelalter, in: Nigel F. Palmer u. Hans-Jochen Schiewer (Hgg.): Mittelalterliche Literatur und Kunst im Spannungsfeld von Hof und Kloster. Ergebnisse der Berliner Tagung, 9.–11. Oktober 1997, Tübingen 1999, S. 193–210, hier S. 210. Die gleiche Argumentation auf die mittelalterliche Novellistik bezogen auch bei Klaus Grubmüller: Die Ordnung, der Witz und das Chaos. Eine Geschichte der europäischen Novellistik im Mittelalter: Fabliau – Märe – Novelle, Tübingen 2006, S. 1–39, bes. S. 11–16. In eine ähnliche Richtung zielen

reihen meist nur in Ansätzen erlaubt; die relativ stabilen Corpora der Artusromane und des Minnesangs stellten aufs Ganze gesehen Ausnahmen dar (dem hier gewählten Vorgehen, mit Gattungstraditionen zu argumentieren, liegt demnach eine voraussetzungsreiche, wenn auch im Falle von Tagelied bzw. geistlichem Tagelied begründbare Prämisse zugrunde). Wahrscheinlicher sei der Solitär gebliebene literarische Versuch »ohne reihenbildenden Effekt«<sup>45</sup>. Entsprechend fordert Grubmüller, Gattungen »konsequent als literarische Reihen« zu rekonstruieren, »von denen zu verlangen ist, daß die aufeinander folgenden Elemente oder Stufen sich [...] erkennbar und beschreibbar aufeinander beziehen«<sup>46</sup>.

Man könnte diesen auf die Diachronie bezogenen Vorschlag auf die Abfolge unserer drei Lieder anwenden. Statt einer Bezugnahme auf historisch vorausliegende (und erreichbare) wäre dann eine auf im Codex voranstehende Texte anzusetzen (die zwar noch nichts über die Reihenfolge von deren Entstehung, wohl aber etwas über die konzeptgeleitete Vorstrukturierung einer Wahrnehmung durch den Rezipienten aussagt). Indem sich dabei der Blick vom einzelnen Lied auf das Ensemble der Liedabfolge erweiterte, wäre dann zunächst zu zeigen, dass die thematisch-motivischen Berührungspunkte zwischen den drei Liedern nicht nur als gemeinsame Systemreferenzen – also auf die Tradition des Tagelieds oder des geistlichen Wecklieds – beschreibbar sind, sondern intertextuelle Bezüge im engeren Sinne von Einzeltextreferenzen darstellen; dass sie sich also aufeinander beziehen. Daraus ließe sich dann eine gattungstheoretische These ableiten und, wenn die drei Lieder außerdem als kohärentes Sinnangebot beschreibbar sind, ein Ansatz zu deren Interpretation entwickeln.

Der Beginn von Lied 11 nimmt nicht nur den Anfang von Lied 10 auf, sondern auch das Verb *straffen* (10,25), mit dem in Lied 10 das Ich die Rede des Wächters deutet. Er lässt sich so als Resümee des Wortwechsels in Lied 10 lesen, bietet es dem Leser also an, in der Abfolge der zwei für sich selbstständigen Texte mit

---

die Vorschläge von Tophinke [Anm. 7]; Christoph Cormeau: »Wigalois« und »Diu Crône«. Zwei Kapitel zur Gattungsgeschichte des nachklassischen Artusromans, Zürich u. München 1977 (MTU 57), bes. S. 1–22; Jürgen Kühnel: Zum deutschen Minnesang des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Deutsche Literatur des Spätmittelalters. Ergebnisse, Probleme und Perspektiven der Forschung, Greifswald 1986 (Wissenschaftliche Beiträge der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, Deutsche Literatur des Mittelalters 3), S. 86–104, hier S. 92 f.; Ingrid Kasten: Die Pastourelle im Gattungssystem der höfischen Lyrik, in: Cyril Edwards [u. a.] [Anm. 20], S. 27–41. Vgl. außerdem Hamm [Anm. 18].

<sup>45</sup> Grubmüller 1999 [Anm. 43], S. 210.

<sup>46</sup> Grubmüller 1999 [Anm. 43], S. 201. Schnyders – begrifflich nicht trennscharfe – Argumentation scheint sich an Grubmüller anzulehnen (Schnyder [Anm. 6], S. 627).

gleicher Figurenbesetzung Figurenidentität und eine konsistente Handlung wahrzunehmen. Breiter aufgefächert wird die zentrale Frage des Wächters aus Lied 10 (10,9: *wenn wilt du abe lán?*); die unbestimmte Verfehlung des Ichs gewinnt in Lied 11 dabei schärfere Konturen, lässt sich auf Weltzugewandtheit (*ruw* [11,2]) und näherhin auf den Vortrag von Minnesang beziehen (*síngen* [11,3]). Der Eindruck enger wechselseitiger Verwiesenheit verstärkt sich noch bei einem Satz des Ichs in Lied 11: *wachter, sich auf an daz firmament! / er gât daher von orient* (11,31 f.). Unschwer lässt sich ja das Subjekt des zweiten Satzes mit ›der Tag‹ bestimmen, indes erfolgt diese Zuordnung sozusagen aus dem Weltwissen des Rezipienten und ist textuell nicht gestützt. Die letzten Verszeilen von Lied 10 hingegen enthalten an der Textoberfläche die gleiche Aussage, ebenfalls unter Verwendung der immerhin markanten Angabe *von orient* (10,36).<sup>47</sup> Das Verb *es tagt* (10,36) lädt ein, das Pronomen *er* (11,32) auf das fehlende Subjekt ›Tag‹ zu beziehen. Beide Modi, diese Leerstelle zu schließen, stellen für den Leser kaum besondere kognitive Herausforderungen dar. Dennoch ist die Stelle alles andere als trivial. Das Personalpronomen referierte immerhin auf ein im vorigen Lied (wenn auch nicht genanntes, so doch) impliziertes Substantiv; es setzte eine Textrezeption voraus, in der die Pragmatik einer Rezeptionssituation eine strukturelle Leerstelle zu schließen hilft.

Die textuellen Voraussetzungen dafür lassen sich durch ein Kontrastbeispiel noch schärfer nachzeichnen: Walther von der Vogelweide verwendet bekanntlich in einigen seiner Sangsprüche die Figur des Klausners als autoritatives Argument, und zwar immer dann, wenn er »auf politische Situationen höchster Brisanz anspielt, die – nach seiner Auffassung – durch die Hegemonialansprüche des Papstes entstanden waren«<sup>48</sup>. In der dritten Strophe im Reichston kommentiert die Ich-Instanz den Zwist zwischen Staufern und den vom Papst unterstützten Welfen und den Bann gegen Philipp und seine Anhänger indirekt durch die Reaktion *verre in einer clús [...] dâ weinte ein clôsenære* (L 9,35–37).<sup>49</sup> Der an dieser Stelle als Unbekannter mit unbestimmtem Artikel eingeführte Einsiedel, Sinnbild einer unpolitischen und ganz auf christliche Lehre konzentrierten Kirche, wird wieder aufgerufen in einem Spruch im Unmutston (vgl. L 34,24), nunmehr als dem Publikum bekannt vorausgesetzt und zugleich als Textfiktion markiert: *ich wæn aber mîn guoter clôsener clage und sêre weine* (L 34,33). Eine antipapistische Strophe im Kaiser-Friedrich-Ton schließlich verwendet die

<sup>47</sup> Im Kontext freilich, wie gesehen, ist der von *orient* nahende Tag durchaus unterschiedlich besetzt – übertragen-spirituell als Verweis auf den Jüngsten Tag in Lied 10, konkret in Lied 11.

<sup>48</sup> Walther von der Vogelweide: Werke Gesamtausgabe. Bd. 1: Spruchlyrik. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch, hg., übers. u. komm. v. Günther Schweikle, Stuttgart 2005 (RUB 819), S. 446 (Kommentar zu L 10,33).

<sup>49</sup> Zit. hier und im Folgenden nach der Ausgabe: Walther von der Vogelweide: Leich, Lieder, Sangsprüche. 14., völlig neubearbeitete Auflage der Ausgabe Karl Lachmanns, mit Beiträgen von Thomas Bein u. Horst Brunner, hg. v. Christoph Cormeau, Berlin u. New York 1996.



Klausnerfigur, um einen Bezug zwischen der gegenwärtigen kirchenpolitischen Lage und der Situation ehemals zu stabilisieren:

*Mîn alter klösenære von dem ich dô sanc,  
dô uns der êrre bâbest alsô sêre twanc,  
der fürhtet aber der gotes hûse [...]* (L 10,33–35).

Ein weiterer *klösenære* innerhalb von Walthers Liedœuvre (vgl. L 62,10) lässt sich dem an die Seite stellen, muss allerdings nicht zwangsläufig auf die Figur der drei Sangspruchstrophen bezogen werden.

Walthers Wiedernennungen lassen sich als Versuch verstehen, das eigene Œuvre zu stabilisieren. Sie müssen aber die Bekanntheit der Figur beim Publikum voraussetzen (oder können allenfalls darauf hinweisen, dass es ein spruchübergreifendes Motiv zu kennen gäbe). Bei der Zeitverhaftetheit der politischen Sangsprüche erscheint es wenig wahrscheinlich, dass die über zwei Jahrzehnte auseinanderliegenden Sprüche innerhalb eines Vortragsprogramms zusammengestellt worden sind. Eben dies wäre aber die Voraussetzung für eine Rezeption des Klausnermotivs, in der die Pragmatik Leerstellen in den Textinformationen selbst überbrückbar machte; und eben dies leistet Hugos Liedarrangement, wenn die Herstellung des textuell ungeklärten Zusammenhangs von *er* (11,32) und *es tagt* (10,36) der Pragmatik einer Rezeption von unmittelbar aufeinander folgenden Texten überantwortet ist.<sup>50</sup>

Während diese beiden Momente dazu angetan sind, einen handlungslogischen Zusammenhang zwischen den Liedern zu ergänzen, werden mit zwei weiteren wörtlichen Anklängen markante Umbesetzungen vorgenommen. Der Stoßseufzer des Ichs: *gott geb uns seligen tag!* (10,33) wiederholt sich ähnlich im Wunsch der Sprecherinstanz für die Glück spendenden Frauen, mit dem Lied 11 endet: *gott geb in sêlgen tag!* (11,45) Anders als der Liedeingang 11,1, den man als Resümee eines erzählenden Ichs über ein in der Vergangenheit stattgehabtes Gespräch zwischen (nunmehr müsste man konsequent sagen: erzähltem) Ich und Wächter verstehen kann, erfolgt ein solcher wörtlicher Anklang sozusagen jenseits des Bewusstseins der liedinternen Sprecherinstanzen. Auf der Ebene der Textkomposition vollzieht sich in ihm die paradigmatische Auffächerung eines Struktur-

---

**50** An dieser Stelle ist also beiläufig eine bemerkenswerte Reziprozität von medialer und konzeptueller Schriftlichkeit zu konstatieren: Indem Walther seine Klausnerfigur als bereits bekannt – oder kennbar – markiert, fügt er in seine Sprüche Informationen ein, die ihr Verständnis sichern sollen; er erstellt in dieser Hinsicht konzeptuell schriftliche Texte. Hugo, der seine Texte als Lesetexte konzipiert, kann, eben weil er von einer Lesesituation als Rezeptionssituation ausgeht, stellenweise auf vergleichbare Informationen verzichten und kann sich darauf verlassen, dass deren unmittelbare Abfolge den Zusammenhang herstellt. Unter den Bedingungen medialer Schriftlichkeit kann auf eine Stabilisierung des Bezugs zwischen *er* (11,32) und *es tagt* (10,36) verzichtet werden, Hugos Texte sind – in dieser Hinsicht – weniger konsequent konzeptuelle Schrifttexte als diejenigen Walthers.

musters, in dem das Eintreten von euphorisch und dysphorisch besetzten Alternativen (Heil bzw. Unheil) von Gott abhängt. Der Bittsteller spricht einmal für ein Kollektiv von, man könnte sagen: Schuldbeladenen, in das er sich selbst einbezieht; und besetzt ist die Struktur im religiösen Paradigma mit Erlösung und Verdammnis. Wenn er in Lied 11 für Dritte, die Damen spricht, ist die Struktur im Paradigma höfisch-ethischer Werte semantisiert; auf der euphorischen Seite sind Werte wie *êre*, *vröude*, *tougen minne*, auf der dysphorischen *schande*, *claffen* oder *rüemen* angeführt bzw. impliziert. Auch dabei aber, und diese Korrespondenz unterstreicht nur die Variation, wird die Alternative euphorisch/dysphorisch auf Gott als Letztbegründungsinstanz bezogen. Der erbetene Weckruf wird einmal im religiösen, dann im höfischen Paradigma gedacht, unbedingte Höchstrelevanz hat er in beiden Fällen.

Unter vergleichbarer Umbesetzung wird der drohende Hinweis *by sinnen macht du nit bestân* (10,17) in der Rede des Ichs über die *klaffer* und *rûmser* (11,36/37) aufgenommen: *sy mugent nit bestân* (11,39). Die mahnende Erinnerung des Wächters an die Vergänglichkeit irdischer *schôn und kraft* (10,16) färbt dann, nimmt man die Relationierbarkeit beider Stellen wahr, auf das Urteil über die indiskreten Höflinge ab. Was im Kontext höfischer Minneethik auf soziale Exklusion und – aus Sicht der Sprecherinstanz – bestenfalls Ächtung hinausläuft,<sup>51</sup> erhält so eine gleichsam eschatologische Nuance.<sup>52</sup>

Vor allem also zwischen den Liedern 10 und 11 werden motivische Parallelen durch die Verwendung gleichen Wortmaterials zu intertextuellen Bezügen konkretisiert. Wo die parallelen Anklänge an das Tageliedsujet zunächst noch als gemeinsame Systemreferenz anzusprechen wären, wird man angesichts der wörtlichen Gemeinsamkeiten von Einzeltextreferenzen sprechen dürfen. Doch auch Lied 12 ist in dieses enge Netz von Bezügen eingebunden. In der Reflexion über die Einsetzung von Tag und Nacht und die Schöpfung des Kosmos durch Gott (12,1–6) wird das Motiv des Blicks nach oben (10,11; 11,1) aufgenommen. Insbesondere aber ist es das Gebet in der dritten Strophe von Lied 12, das die Ermahnung des Wächters in Lied 10 (V. 19: *rüff an den herren aller macht!*) einlöst;

51 Spechtler in der Litterae-Ausgabe [Anm. 2], S. 99, übersetzt »sie können nicht beständig sein« – einen entsprechenden Gebrauch von *bestân* finde ich in Lexer (Bd. I, 1992, Sp. 224), BMZ (Bd. II, 1990, S. 576b–578a) und MWB (Bd. I, 2013, Sp. 672–674) nicht belegt. Vgl. aber FWB, Bd. 1, 1992, S. 39b, Sp. 1943–1960, mit Belegen für Spechtlers Lesart (Sp. 1949 f.) und für mein Verständnis der Stelle (Sp. 1946 f.).

52 Gestützt wird die Interpretation durch die textnahe Berufung auf *gótt*, um dessentwillen der Wächter die *er* der Frauen bewahren möge (11,34. 35). Das »um Gottes willen« lässt sich ja nicht nur als gleichsam ins Redensartliche abgesunkene Phrase, sondern ebenso im starken Sinne lesen.

und zwar wiederum unter wörtlichen Übernahmen.<sup>53</sup> Es steht damit in einem paradigmatischen Verhältnis zur erschrocken-schuldbewussten Reaktion des Ichs in Lied 10 selbst. Und man kann zwischen beiden Varianten eine Figur der Steigerung beschreiben: Denn die dritte Strophe von Lied 10 enthält zuerst ein Eingeständnis des Ichs, gefolgt von einer Bitte an den Wächter um rechtzeitiges Wecken und der Aussage, dass das Ich die Hilfe von *Crist* nötig haben werde. Damit beginnt die Reihe der drei transzendenten Instanzen, die mit der Anrede an Maria in den letzten beiden Versen formal in so etwas wie ein Stoßgebet mündet. Dem steht in Lied 12 ein Gebet von neun Versen Länge gegenüber; und dieses steht zwar in größerer textlicher Entfernung von der Wächtermahnung, kompensiert den gleichsam räumlich loseren Bezug auf diese aber durch genauere Rekurrenzen im Wortmaterial.<sup>54</sup> Die beiden Strophen in Lied 10 bzw. 12 bilden so eine pointierte Klammer, innerhalb derer die drei Lieder nicht nur die Motivik von Tageliedsujet und Weckruf paradigmatisch durchspielen, sondern in der auch das Grundgerüst für eine Erzählung angelegt ist.<sup>55</sup>

Eine solche Erzählung aber lässt sich auch in größeren Zügen rekonstruieren. Man könnte sie bei den Tanzliedern 6, 7 und 9 beginnen lassen. Diese betten eine *Serena* ein, in der die typischen Konfliktlinien der Tageliedtradition außer Kraft gesetzt sind und ungetrübte Vorfriede auf die gemeinsame Nacht herrscht: *mitt zuchten schön, gar án geuér, / daby so mug wir wol bestán* (8,15 f.). Dabei klingt bereits das in den drei hier diskutierten Liedern 10–12 prominente *bestán* (10,17 und 31; 11,39) an. Auf diese ›Tagelieder‹ folgt dann ein geistliches Lied (13) mit Anklängen an das Lob Gottes in 12 und das an Maria gerichtete Gebet in 10, und so

---

53 Hier wie dort wird Gott als *herr* angesprochen, wird seine *macht* betont; die ergänzende Mahnung des Wächters in Lied 10, der auf Maria verweist, findet in der Bitte *hab min [...] acht* einen Anklang, und die Apostrophe als *müter maget* hat ihre Responson in der *maget, die dich gebär* (12,25). Zwischen Gott und Maria erhält schließlich in der Mahnung des Wächters wie im Gebet des Ichs Jesus eine eigentümlich marginale Stellung.

54 Vgl. 10,19: *herren, macht* – 12,19: *herr, macht*; 10,20: *hab seiner muter acht* – 12,20: *hab min in deinen gnaden acht*; 10,24: *die müter maget* – 12,25: *die maget, die dich gebär*.

55 Der Abfolge von Mahnung zum Gebet und Gebet liegt die Struktur einer Dichotomie von – formalisiert gefasst – Uninformiertheit und Informiertheit zugrunde, die semantisch mit den Termen Gottferne und Gottnähe und axiologisch als gut bzw. schlecht besetzt ist. In dieser Abfolge liegt ein Angebot zu narrativer Ergänzung durch den Rezipienten, das in der früheren Forschung biographistisch gefüllt wurde; so bei Wackernell [Anm. 2], der bezeichnenderweise die Abfolge der drei Lieder im cpg 329 für korrupt hält und stattdessen eine Reihung 11, 10, 12 »als die ursprüngliche« (S. CXXXV) zu erweisen sucht, mithin die Stücke 10 und 12 unmittelbar aufeinander folgen lässt. – Noch Moczygemba [Anm. 6] liest aus den Stücken des Codex eine Autorbiographie heraus (S. 21–59).

lässt sich zusammenfassen, dass »[d]ie Folge der Lieder [...] vom Tanz zum geistlichen Lied [führt]«<sup>56</sup>.

Darüber hinaus lassen sich durch vielfältige Anklänge in Motivik und Vokabular Beziehungen zwischen den drei Liedern und den übrigen Stücken des Codex wahrnehmen. Tageliedmotivik enthalten auch die Rede 15 und das an die Ehefrau gerichtete Tagelied 37; ein Wächter wird in Rede 24 angesprochen, in Rede 31 tritt ein Priester an seine Stelle und mahnt das Ich eben wie jener Wächter der Lieder 10 und 11. Die Exempelfiguren David und Salomon werden, in wechselnden Konfigurationen und unterschiedlichen Deutungsansätzen, auch in 15 und 24 angeführt, Aristoteles in 15, 24, 33 und 38. Als *laid vertreib*, wie in 11,11, werden die Frauen oder wird die eigene Ehefrau auch in 18,144, in 29,31 und 37,11 apostrophiert (ähnlich auch 16,73 f.). Und immer wieder wird der Grundgedanke in Hugos Dichtung variiert, dass Irdisches *zergán* müsse und keinen Bestand haben (*bestán*) könne.

Diese Aufzählung ließe sich beliebig bis in die feinsten Verästelungen von Hugos verwendetem Vokabular fortführen. Ergänzend skizziere ich an einer weiteren kurzen Reihe von eng aufeinander bezogenen Texten (21–23), wie Hugo verschiedene Textgenres in Anspruch nimmt, um in einem Netz von motivischen Bezügen einen Assoziationshorizont aufzuspannen, der als eine spezifische Eigenleistung gelten muss. Hugos Stück 21 ist eine kurze, in der Handschrift durch Initialen in fünf unregelmäßige Versgruppen gegliederte Rede, die das Lob der eigenen Ehefrau ganz mit einem Preis ihrer körperlichen Vorzüge begründet. Die Beschreibung der *zarten, lieben frawen mein* (21,2) folgt dem topischen Muster *a capite ad calcem* und endet, sobald die Füße erreicht sind, mit dem kurzen Resümee *an ir ist nichts vergessen* (21,29). Es folgt ein – ebenfalls durch Initialen sichtbar gegliedertes – Lied (22), wiederum in fünf Strophen, in dem die Frau angesprochen und moralisierend auf einen untadeligen Lebenswandel und Gottesfurcht eingeschworen wird. Damit sind, so könnte man zuspitzen, die äußerliche Wohlgestalt des adligen Leibes und die im Sinne einer Kalokagathie in diesem sich nach außen abzeichnenden ethisch-moralischen Vorzüge auf zwei Texte aufgeteilt; und zwar unter einer Zuweisung an Gattungen, wie sie nicht unbedingt zu erwarten war. Denn in der Rede lobt Hugo das *bewchli lieb* – und mit der *brewn* (21,22/23) seiner Gattin auch jenen Körperteil, den Walther noch ostentativ umspielt hatte (L 54,19 ff.). Im Anschluss an die Tradition höfischen Sanges hingegen erfolgt nicht etwa erotisch aufgeladener Frauenpreis, sondern eine Belehrung, die höfische Schlüsselbegriffe (*er, gút* [22,2]; *seld* [22,19]) auf Gott bezieht und damit einen Normenhorizont voraussetzt, zu dem sich ›klassischer‹

56 Vögel [Anm. 3], S. 267.

Minnesang zumindest nicht bruchlos fügt.<sup>57</sup> Innere und äußere Vorzüge sind dann Grundlage des Frauenpreises in Nr. 23, einem Brief, der mit einer Ergebnissadresse eröffnet, welche ihre Herkunft aus den Redeordnungen des Minnesangs deutlich ausstellt: *Mein willig dinst mit leib und güt, / das ist dir alles undertân!* (23,1 f.) Bei einer Analyse dieser Textabfolge wäre auch die in ihr entworfene Konfiguration von mal eher intimen, mal eher in den Bereich von Öffentlichkeit und Offenkundigkeit zu stellenden Inhalten, der jeweils gewählten Gattung und den mit ihr implizierten Kommunikationsformen (öffentlicher Liedvortrag, an ein Du gerichtete unterweisende Rede, Brief) zu bedenken. Und ebenso wie in der Folge der ›Tagelieder‹ wäre das weitere Textumfeld zu berücksichtigen: In der an einen *Wachter* (24,1) gerichteten Rede 24 rechtfertigt das Ich, nur um seiner Frau willen gedichtet zu haben (*mein frow wolt haben süssi wort / [...] darumb hân ich getichtet ze vil* [24,5–9]); nach einem Katalog von weiblichen Exempelfiguren, die Männer zugrunde gerichtet hätten, folgt dann eine Aufkündigung des Liederdichtens, die zuletzt in ein Gebet mündet. Rede 25 entwickelt den Vanitas-Gedanken im narrativen Rahmen eines Spaziergangs zum Beinhaus und eines Traums, indem verschiedene Verstorbene aus ihrem Leben Verhaltensregeln entwickeln, und es folgen ein an die Ehefrau gerichteter Brief (26) mit moralisierenden Ermahnungen und eine Rede (27), deren Sprechhaltung zwischen Gottespreis und Gebet wechselt.

## V.

Ich kehre zurück zu den drei ›Tageliedern‹. Mit Bezug auf Grubmüllers Vorschlag, Gattungen als Reihen von aufeinander bezogenen Texten zu rekonstruieren, könnte man sagen: Hugo stellt seine eigene Textreihe her, und die Dynamik der Liedabfolge 10–12 transgrediert die Gattungstradition des Tagelieds sowohl ›weltlicher‹ wie geistlicher Spielart. Lied 11 setzt andere Akzente als Lied 10, und Lied 12 wiederum nimmt deutlich anders auf die Tradition des geistlichen Wecklieds Bezug als die beiden im cpg 329 voranstehenden Lieder. Strukturalistisch lassen sich die drei Lieder als Variationen der Figurenkonstellation aus dem Tageliedsujet verstehen; innerhalb der Liederreihe beziehen sie sich auf die voranstehenden Texte und etablieren so einen je und je erweiterten Sinnzusammenhang. So hat Lied 12 für sich kaum mehr etwas mit dem geistlichen Tagelied

---

<sup>57</sup> Vgl. Jan-Dirk Müller: Heinrich von Morungen: *Mir ist geschehen als einem kindelîne* (MF 145,1), in: GRM 60 (2010), S. 3–26, bes. S. 3–5; 25 f.

und noch weniger mit dem weltlichen Tagelied zu tun,<sup>58</sup> kann aber als Ergebnis einer argumentativen Entwicklung aus den vorangegangenen Liedern verstanden werden. Die drei Texte stellen so verstanden einen lockeren und umso konnotationsreicheren Zusammenhang zwischen Sündenverfallenheit, Erotik, Minne, Dichtung und dem Ort des Menschen in Gottes schöner Schöpfung her. Sie deuten den Raum zwischen Tagelied und geistlichem Wecklied an, um dann am Ende von Lied 12 zum Gebet zu finden. Dieses Lied bezieht seine Geltung auch aus dem Argumentationshorizont der voranstehenden Lieder, und so ist seine Bewertung in Hinsicht auf seine Gattungszugehörigkeit beinahe umzukehren: Anstatt von schwachen Anklängen ans – sei es weltliche, sei es geistliche – Tagelied zu sprechen, wird man in dieser Perspektive zu konstatieren haben, dass die voranstehenden Lieder 10 und 11 das ihnen folgende Stück konnotativ anreichern und derart an beiden Genres partizipieren lassen.<sup>59</sup>

In dieser Linie kann man dann sagen: Aus seiner Sündenverfallenheit und zum Gebet gelangt das über die drei Texte hinweg konsistent angelegte Ich nicht so sehr im Disput mit dem Wächter, sondern in einer Belehrung über die Größe der Schöpfung; nicht also im Muster der Bearbeitung oder Abkehr von Tagelied-

---

**58** Mit der Verschiebung der gattungshistorischen Charakteristika vollzieht sich in der Liedabfolge, womit Grubmüller in seinem Konzept von Gattungen als Textreihen rechnet: dass »die Kriterien, die für den Anfang galten, am Ende nicht mehr unbedingt zu erwarten« seien (Grubmüller 2006 [Anm. 44], S. 14). Diese Dynamik lässt sich aber nur mit Blick auf die Lieder als Abfolge rekonstruieren, nicht in einer Distanznahme, die von Umfeld und Anordnung der gattungshistorisch einzuordnenden Texte schon absieht. Auch wenn der Blick auf den cpg 329 ein prinzipiell synchroner ist und sich der analytische Zugriff demjenigen von Joachim Hamm [Anm. 18] annähert, ist für meine Argumentation das Moment der linearen Abfolge entscheidend. Hamms prototypentheoretischer Ansatz, der von einem Tableau von Texten ausgeht (für das sich allerdings nicht ohne weiteres geeignete Textbasen finden dürften; Hamms Beispiel ist überlieferungsgeschichtlich eher ein Sonderfall) bleibt – und zwar, so scheint mir: grundsätzlich – durch das Modell der Reihe zu ergänzen.

**59** So akzentuiert Susanne Köbele (Umbesetzungen. Zur Liebessprache in Liedern Frauenlobs, in: Christoph Huber [u. a.] (Hgg.): Geistliches in weltlicher und Weltliches in geistlicher Literatur des Mittelalters. Tübingen 2000, S. 213–235, hier S. 231 f.), das von Rainer Warning benannte Prinzip »konnotative Ausbeutung«. Auch Warning spricht freilich neben – unidirektional zu denkender – Ausbeutung ebenso bereits von »Symbiose« (Rainer Warning: Lyrisches Ich und Öffentlichkeit bei den Trobadors, in: Christoph Corneau [Hg.]: Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Gedenkschrift Hugo Kuhn, Stuttgart 1979, S. 120–159, bes. 140–144). Im Sinne meiner Argumentation betone ich hier die einsinnige Anreicherung vom voranstehenden zum folgenden Lied; dass in einer zweiten Lektüre dieses umgekehrt auf jenes zurückverweist, steht außer Frage, stellt die intertextuellen Bezüge jedoch in einen anderen kategorialen Zusammenhang, den der konzeptgeleiteten Anlage des Codex nämlich; und dieser kann methodisch nicht schon vorausgesetzt werden, sondern hat Ergebnis der Analyse zu sein.

motivik, sondern indem der Verlauf der drei Lieder ein eigenes und durchaus eigen profiliertes Sinnangebot macht. Auch darin könnte eine Positionierung Hugos gegenüber der Tradition und dem Typus des ›klassischen‹ Dichtersängers liegen. Ebenso wie er mit der Konzipierung seiner Werke als Buchtexte nicht einfach eine Gegenposition zu diesem – oder auch zum nachklassischen Unterhaltungssänger – einnimmt, sondern zu einem neuen Text- wie Dichterkonzept findet, ist die Sinnentfaltung in den diskutierten Liedern nicht über die einsinnige Abkehr von Motivvorgaben eines literarischen Genres organisiert, sondern über die Bedeutungen anreichernde Kombination mehrerer Genres. Auch diese Positionierung aber erfolgte wesentlich im Medium und mit den konzeptuellen Möglichkeiten der Schrift.

Zu dieser inhaltlichen Erweiterung des Liedtyps passt die Variation seiner charakteristischen Vermittlung durch Sprechinstanzen: Das Tagelied wird bekanntlich zu den *genres objectifs* gerechnet, weil der je entfaltete Weltausschnitt oder eine innere Befindlichkeit nicht durch ein textinternes Ich fokalisiert, sondern ganz überwiegend eine Erzählinstanz eingeschaltet ist.<sup>60</sup> In der Abfolge von Hugos drei Liedern ist hingegen zu beobachten, wie diese ›Objektivität‹ konsequent in eine offenere Sprechhaltung umgebaut wird. Lied 11 ist wie schon Lied 10 durch ein Ich vermittelt, das zwar Geschehnisse berichtet, dies aber eben aus seiner eigenen Perspektive. In Verlauf von Str. 3 wendet sich zudem die Sprechhaltung ins Allgemeine. Die letzten neun Verse müssen nicht fiktionsintern an den Wächter, sondern können in einer gedachten Rezeptionssituation an das Publikum (sei es eine Hörschaft, seien es Leser) gerichtet sein. In Lied 12 dann werden die Stichworte *wachter* und *tag* sogleich aus den bekannten Konstellationen herausgelöst, wird die Tageliedsituation mithin prononciert ausgedrückt. Die Kommunikationssituation bleibt derart vage, dass das Lied als Monolog wie als Dialog aufgefasst werden kann. In der Liedabfolge markiert es den Endpunkt einer Bewegung, die sich zur oft beschriebenen Tendenz der nachklassischen Minnelieddichtung zur Objektivierung gegenläufig verhält.

---

**60** Der nicht unproblematische Begriff setzt eine letztlich klassizistische Dichotomie von Lyrik als dem Äußerungsmedium subjektiver Gefühle und von Narrativik als der vermeintlich objektiven Darstellung von Sachverhalten voraus. Dennoch erschien er längere Zeit so evident, dass seine Begründung gar nicht mehr nötig schien; vgl. kritisch Ingrid Kasten: [Art.] Genre objectif, in: RLW, Bd. 1, 1997, S. 705 f., und schon Volker Mertens: Erzählerische Kleinstformen. Die genres objectifs im deutschen Minnesang: ›Fragmente eines Diskurses über die Liebe‹, in: Klaus Grubmüller [u. a.] (Hgg.): Kleinere Erzählformen im Mittelalter. Paderborner Colloquium 1987, Paderborn [u. a.] 1988 (Schriften der Universität-Gesamthochschule Paderborn. Reihe Sprach- und Literaturwissenschaft 10), S. 49–65.



Und schließlich fügte sich auch noch der in Lied 11, Str. 3 inszenierte Aufmerksamkeitswechsel vom Akustischen hin zum Visuellen in die vorgeschlagene Interpretation, dass die Lieder nach dem Prinzip einer die Vorgaben eines einzigen Genres übersteigenden konnotativen Anreicherung als Gesamtentwurf angelegt seien: Die *rúmser* agieren im akustischen Medium, gefürchtet werden muss der *klaffer zung* (11,36).<sup>61</sup> Hingegen sind sie, die die Regeln höfischer *minne*-Diskretion gefährden, für visuelle Reize unempfindlich (*in gesehenden ogen blínd*; 11,38); und mit diesem Argument wird ihnen nicht nur minneethische Urteilsfähigkeit, sondern gleichsam jede Daseinsberechtigung schlechthin abgesprochen (*sy mugent nit bestán*; 11,39). Demgegenüber begründet das Ich seine eigene minneethische Kompetenz und diejenige der Glück spendenden Frauen über die Fähigkeit zur Wahrnehmung optischer Reize (11,40/44).<sup>62</sup> Wenn zu Anfang der Strophe die Tagelied-Situation durch die bekannten optischen und akustischen Signale – erstes Tageslicht und Vogelgezwitscher – evoziert wird, so nimmt die Sprecherinstanz in den folgenden, eher generalisierenden Sätzen eine Hierarchisierung von optischem und akustischem Kanal vor. Die neue Gewichtung des optischen Moments ist verbunden mit einer weiteren Abkehr: von den Logiken und den damit verbundenen Axiologien des Tagelieds einerseits (auf der Ebene des Textarrangements) und des Tanzlieds andererseits (auf der Ebene des im Dialog Verhandelten) hin zum Frauenpreis. Dem Verzicht auf das Singen und Dichten von Liedern wie der Schmähung der *rúmser* und *klaffer* steht das Bekenntnis zum Frauenpreis gegenüber, über dessen mediale Realisierung nichts gesagt wird – und in der hier rekonstruierten Logik mutet das nur folgerichtig an: denn wie sollte er sich realisieren, wenn nicht im akustischen Kanal? –, sondern der stattdessen in den optischen Reizen der Frauen seine Begründung findet.

Die kurze Reihe von Hugos Liedern 10–12 ist kein Beleg für »die fortschreitende innere Erstarrung [...], welcher die religiöse Tagelieddichtung [...] zu verfallen beginnt«<sup>63</sup>, sondern eher im Gegenteil ein eindrucksvolles Beispiel für die Möglichkeiten, durch Motivkombination innerhalb der verhältnismäßig engen Spielräume, die eine vormoderne Poetik der Bestätigung insgesamt zulässt, zu eigenen Sinnangeboten zu finden. Hugo von Montfort fügt, was er im Motivreservoir des höfischen Sanges vorfand, in einen konsistenten Sinnentwurf ein und

<sup>61</sup> Der *bóser klaffer zung* droht immerhin auch die Verwünschung des Ich, man solle sie durchstechen (11,14); schon von hier aus ist die argumentative Linie einer Abwertung des Akustischen gegenüber dem Optischen ausgelegt.

<sup>62</sup> Das Lob der Frauen über die Schönheit der *blúmen* und des Laubs hinaus (11,41 f.) hat eine Parallele in 11,17–19: *zarter lieber frowen gunst* (11,19) übertreffe alles, was das Ich auf Erden je kennengelernt habe, genauer: *ye gesach* (11,17).

<sup>63</sup> Kochs [Anm. 6], S. 43, mit Bezug auf Lied 10 und 11.

schaft dabei ein eigenständig profiliertes Werk. In ihm sind formale und generische Schwellen zwischen Rede- und Liedtypen abgeschwächt zugunsten eines dichten Netzes von Bezügen, die die einzelnen Stücke zueinander in Beziehung setzen und so einen weiten Assoziationsraum öffnen. Integriert und stabilisiert werden diese Sinnbezüge im Codex, der als Integral der Stücke an die Stelle der Sänger-persona zu stehen kommt; Voraussetzung für die Eigenständigkeit dieses Entwurfs ist dessen produktions- wie rezeptionsseitige Schriftlichkeit.