

Shao-Ji Yao

Tradition – Imitation – Innovation

Beobachtungen an den Sangsprüchen des Guter

I.

Der vorliegende Beitrag hat einen weniger bekannten Sangspruchdichter zum Gegenstand, dessen Korpus bescheidenen Umfangs unikal in der Jenaer Liederhandschrift (im Folgenden J) überliefert ist, nämlich den Guter. Nach von der Hagens monumentaler Sammlung ‚Minnesinger‘ (HMS) wurde er mehr als 160 Jahre kaum beachtet, bis Thomas Bein, 2001, dem fast in Vergessenheit geratenen Dichter erstmals interpretatorische Zuwendung schenkte. Abgesehen von wenigen kompilatorischen Arbeiten, bei denen es offenbar eher auf die Vollständigkeit der Sammlung ankam (so auch bei dem späteren Editor Cramer¹), hingen dazwischen die Interessen der Forschung an dem Guter fast ausschließlich mit seiner Bearbeitung des Frau-Welt-Stoffs (Gut/1/1–5) zusammen. Bein fasst in seiner Arbeit alle stoffgeschichtlichen bzw. textgenealogischen Studien zusammen (Bein, 2001, 107–110) und kommt zu dem Schluss, dass es sich bei der Bearbeitung des Guter um eine „selbständige Formung des *contemptus-mundi*-Themas“ handle (Ebda., 112). Wahrscheinlich hatte er eine Vorlage, die allerdings nicht mehr zu ermitteln ist. Neben den Nachschlagwerken² bleibt nur die Monographie Tervoorens, 1967, der sich hinsichtlich der Strophenbindung bei Guter geäußert hat. In den Arbeiten von Brunner, 2013 und 2015, und Rettelbach, 1993 und 2010, werden neuerdings die Strophenformen besprochen.

Insgesamt wurde der Guter wie etliche ‚literarische Randerscheinungen‘ seiner Art noch nicht ausführlich behandelt. Zu Recht rehabilitierte Bein solche ‚Randerscheinungen‘ mit dem Argument, dass sie Teile der Literaturgeschichte und oft aufschlussreiche Zeugnisse der Gattungsgeschichte darstellen. Gegebenenfalls könnten ihre Werke „interessante Einsichten in einen bestimmten Sektor literarischer Kultur gewähren“ (Bein, 2001, 106). In gewisser Hinsicht versteht sich mein Beitrag als Ergänzung seiner Ausführungen. Darüber hinaus soll dabei die Position des Guter in der Gattungsgeschichte näher dargestellt werden.

1 Hier Bd. 1, 1977, 262–265.

2 Gemeint sind die 1. (ed. Stammer/Langosch) und die 2. Auflage des VL, das RSM sowie Deutsches Literatur-Lexikon: Das MA.

II.

Als erstes gilt es zu referieren, was man schon über den Dichter weiß. Das überschaubare Werk des Guter, das uns erhalten ist, besteht aus elf Strophen in zwei Tönen. Für eine sonst mit Bedacht geordnete Handschrift wie J ist es merkwürdig, dass die beiden Tonkorpora getrennt an zwei verschiedenen Stellen eingetragen sind (fol. 38^{rb}–39^{ra} und fol. 44^{va}–45^{ra}). Dazwischen liegen vier Textkorpora anderer Autoren (Unverzagter, Litschauer, das *Bußlied* des Tannhäusers und Meister Singuf). Überdies weichen die Schreibweisen des darüber geschriebenen Dichternamens voneinander ab (*Der gütere* bzw. *Der ghüter*). Handelt es sich hierbei um „Schöpfungen von Namensvettern“? So fragte Kornumpf, 2010, 47. Doch die inhaltlich-thematischen Zusammenhänge in den beiden Tonkorpora sprechen eher dagegen (mehr dazu siehe unten). Da keinerlei weitere Informationen über den Dichter verfügbar sind, ist eine weiterführende Aussage dazu nicht möglich. Der Zweifel an der Identität muss also in Kauf genommen werden.

Der Schluss auf die Herkunft des Dichters aus dem mittel- oder niederdeutschen Raum kann aus der Reimsprache gezogen werden (*bob* auf *lob* in Gut/2/2, v. 7f.). Derselbe Reim findet sich auch in einer Strophe Fegfeuers (Feg/1/13), eines mitteldeutschen Spruchdichters um die Mitte des 13. Jh.s.³ Bei Feg/1/13 handelt es sich zufällig auch um Kritik an betrügerischem Hofgesinde. Allein aufgrund dieser Entsprechung irgendeine Verbindung zwischen den beiden Dichtern herstellen zu wollen, wäre allerdings willkürlich.

Ansonsten fallen im Text des Guter noch weitere Vokabeln bzw. grammatikalische Merkmale auf, die auf den nieder- oder mitteldeutschen Sprachraum hinweisen:

1. *hās* (Gut/1/1, v. 9): Verben in 2. Pers. Sg. Präs. mit *-s* anstatt *-st* zu konjugieren, ist ein gewöhnliches nieder- bzw. mitteldeutsches Merkmal. Siehe Mhd. Gr. M 70, A6. Vgl. auch Mnd. Gr. § 418.
2. *prūbe* (Gut/1/8, v. 4): md. Form von *prüeven*.
3. *minne* (Gut/2/2, v. 3): *n*-Schwund beim Infinitiv, oft im Md. Siehe Mhd. Gr. § M 70, A15).
4. *wente* (Gut/2/2, v. 12): von mhd. *want*. Siehe Mnd. Gr. § 80f. und Schiller/Lübben Bd. 5, 671f.
5. *scarlachen* (Gut/2/3, v. 1): „im mittelalter kostbares wollenzeug, hauptsächlich in den Niederlanden, Gent und in England gewebt“ (DWB Bd. 14, Sp. 2200f.).
6. *kegen* (Gut/2/3, v. 6): Zu dieser md. bzw. nd. Form von *gegen* siehe DWB 5, Sp. 2197–2199. Vgl. Schiller/Lübben Bd. 2 unter *jegen*.
7. *want* (Gut/2/3, v. 1): Dass das Präfix *ge-* ausfällt, ist ein nd. Merkmal, das in J gelegentlich auftritt. Siehe Runow, 2011, 34, §60.
8. *wätmâl* (Gut/2/3, v. 7): Dieses aus dem Nordischen stammende Wort bezeichnet ursprünglich ein minderwertiges Kleidungsstück. Seit dem 13. Jh. ist es im niederdeutschen Raum in gleicher Bedeutung belegt. Siehe DWB Bd. 27, Sp. 2585f. und Schiller/Lübben Bd. 5, 617.

3 Text bei v. Wangenheim, 1972, 201.

Für die Datierung war das fünfstrophige Frau-Welt-Lied, von der Textgenealogie ausgehend, ein Anhaltspunkt, der seit Bein, 2001, allerdings als fragwürdig gilt. Strophenformen ermöglichen hingegen eine relativ zuverlässige Einordnung in die Gattungsgeschichte. Im Folgenden werden die beiden Töne des Guter beschrieben:

Ton I ist eine schlicht gebaute Kanzone durchgehend mit Vierhebern und männlichen Kadenzten:

Gut/1: 4a 4b 4c, 4a 4b 4c // 4d / 4d 4e 4x/4e

Die beiden dreizeiligen Stollen mit verschränkten Reimen bilden den Aufgesang; der Abgesang besteht aus einem nichtrepetierten Steg, einem dritten Stollen und einer Coda, die samt der Schlusszeile des dritten Stollens als Langzeile betrachtet werden kann. Im Minnesang finden sich zwei Tonentsprechungen (Walther L. 71, 35 und Pseudo-Rugge MF 99, 29).⁴ Ob schon da der 3. Stollen zum Einsatz kam, ist ungewiss, da zu den Minneliedern die Melodien nicht erhalten sind. Außerdem stimmt dieser metrische Aufbau mit dem des Ton II (Unv/2) des Unverzagten (2. Hälfte des 13. Jh.s) beinahe komplett überein (Brunner, 2013, 129). Ein einziger Unterschied besteht darin, dass beim Unverzagten die Langzeile am Abgesangsende in zwei Kurzzeilen aufgelöst ist, wobei die letzten drei Zeilen durchgereimt sind.

Unv/2: 4a 4b 4c, 4a 4b 4c // 4d / 4d 4e 4e / 4e

Von Ton II des Guter ist die Melodieaufzeichnung zwar nicht erhalten – der Text der Tonweihe steht unter leeren Notenlinien –, die Form einer Kanzone mit einem 3. Stollen ist aber naheliegend:

Gut/2: 4a 3'b 7'c, 4a 3'b 7'c // 7d 7d 4e 3f 4e 3f

Brunner wies darauf hin, dass die Elemente dieses Tonbaus in der Gattungstradition mehrere Entsprechungen finden (Brunner, 2013, 129), so im Ton XXXII Ulrichs von Singenberg (1. Hälfte des 13. Jh.s), vor allem bei der Variante der Strophe 2,

UlrS/4/2: 4a 3'b 7c, 4a 3'b 7c // 7c 4d 7d

in Ton III (FriSo/2)⁵ Friedrichs von Sonnenburg (3. Viertel des 13. Jh.s):

FriSo/2: 4a 3'b 7'c, 4a 3'b 7'c // 4d 3'e / 4d 3'e 4f 3'g / 4f 3'g

4 Nach Hinweis von Bein, 2001, 115.

5 Ich richte mich nach der Tonnummerierung Massers und gebe dazu die entsprechende Sigle des RSM an. Da in der älteren Forschung die Nummerierung Zingerles verwendet wurde, erstelle ich hier eine tabellarische Konkordanz, um Verwechslungen zu vermeiden:

Zingerle	Ton IV	Ton III	Ton II	Ton I
Masser	Ton I	Ton II	Ton III	Ton IV
RSM	FriSo/1	FriSo/4	FriSo/2	FriSo/3

und in Gervelins (2. Hälfte des 13. Jh.s) Ton:

Gerv/: 4a 3'b 7c, 4a 3'b 7c // 6d / 2d 2d 3'x 7x

Brunner (ebda.) hat außerdem beobachtet, dass dasselbe Reimschema des Abgesangs auch der von Buchein (3. Viertel des 13. Jh.s) in seinem Ton V verwendet.

Buch/: 3'a 3'a 7b, 3'a 3'a 7b // 2d 2d 3'e 4f 3'e 7f

Für die Gestaltung des Abgesangs lassen sich zwei Möglichkeiten vermuten, die allerdings ohne die Melodie reine Hypothesen bleiben müssen: Er könnte erstens aus einem repetierten Steg (v. 7f.) und einem dritten Stollen bestehen, wobei die Melodie des langen Schlussverses in den ersten beiden Stollen (v. 3 und v. 6) der der letzten beiden Zeilen (v. 11f.) entsprechen muss.⁶ Ein Indiz, das auf diesen Aufbau hinweist, ist, dass in der Hs. v. 9 mit bunter Majuskel beginnt. Die Grundform AABBA hat mit 17,8% in J einen großen Anteil⁷ und scheint im mittel- bzw. niederdeutschen Raum beliebt zu sein. Von dort stammen nämlich alle Tonerfinder in J, die sich dieser Form bedienen – einschließlich des Klingsor zugeschriebenen Schwarzen Tons.

Ferner ist auch möglich, dass der Abgesang aus einem nicht repetierten Steg (v. 7) und einem dritten Stollen (v. 8–10) besteht, dem eine Coda (v. 11f.) folgt. Damit hätte Ton II dieselbe Grundform AABAC wie Ton I. Rettelbach vermutete, dass Guters Ton II zusammen mit zwei anderen Tönen des 13. Jh.s, nämlich Ton IV Friedrichs von Sonnenburg (FriSo/3) und Gasts Ton, für die Entfaltung einer Tonfamilie späterer Zeit eine wichtige Rolle spielte.⁸ Dabei handelt es sich um Beziehungen zwischen den älteren Tönen und einem markanten Vertreter dieser Tonfamilie, der Frauenlob zugeschriebenen Ritterweise (siehe unten). Die Tonfamilie könnte auf das „Grundmodell“ 7' 7, 7' 7 // 7' 7' 7 7 zurückgehen, also auf „zäsurerte Langzeilen mit wechselnd weiblichem und männlichem Endreim“ (Rettelbach, 1993, 206). Der Guter variiert dieses Modell, indem er die ersten Langzeilen der beiden Stollen sowie die letzten beiden des Abgesangs jeweils in einen Vier- und einen Dreiheber auflöst, die dann mit Reimen versehen werden, wobei die Reimwörter anders kadenzieren.

Einige Grundzüge dieser Tonfamilie sind in Gasts Ton (Mitte des 13. Jh.s) wiederzuerkennen:

Gast/: 7'a 7b, 7'a 7b // 5'c 7'c 7d 7d (Reimschema nach Text in C)

Nicht zu übersehen ist aber die Abweichung vom Grundmodell, dass der Eingangsvers des Abgesangs um zwei Hebungen kürzer ist. Dieser Ton wird in der Kolmarer Liederhandschrift (München, BSB, cgm 4997. Im Folgenden t) als Wolframs Goldener Ton (Wolfr/2) mit Melodieaufzeichnung weiter tradiert.⁹

6 So Brunner, 2013, 129.

7 Siehe die Statistik bei Rettelbach, 2010, 87f.

8 Rettelbach, 2010, 96. Vgl. dazu Rettelbach, 1993, 206–208.

9 Melodieabdruck SPS, 448f.

Anhand der Melodie ist festzustellen, dass kein 3. Stollen verwendet wird. Überdies treten mehrere metrische Varianten in verschiedenen Handschriften auf:

Wolfr/2/1: 4a 3'b 7c, 4a 3'b 7c // 5'd 7'd 7e 7e (in t)

Bei dem neunstrophigen Meisterlied von König Artus' goldenem Horn (Wolfr/2/2), das neben t in weiteren drei Handschriften überliefert ist, wird das Reimschema vielfach variiert. Dort wie in einer Hamburger Hs. (1451. Hamburg, Staats- und UB, Cod. germ. 6, 1451 entstanden. Im Folgenden h) und in der Berliner Hs. Mgq 414 (1517/18. Im Folgenden q) werden alle Langzeilen bis auf die ersten beiden des Abgesangs in Vier- und Dreiheber aufgelöst, während dies in der Wiltener Liederhandschrift (um 1500. Im Folgenden w) nur bei denen im Aufgesang der Fall ist:

Wolfr/2/2a, b und d: 4a 3'b 4c 3d, 4a 3'b 4c 3d // 5'e 7'e 4f 3g 4f 3g (in t, h und q)

Wolfr/2/2c: 4a 3'b 4c 3d, 4a 3'b 4c 3d // 5'e 7'e 7f 7f (in w)

Eine weitere Entwicklung im jüngeren Meistergesang zeigt, dass unter demselben Tonnamen der Eingangsvers des Abgesangs auch durch einen Vier- und einen Dreiheber ersetzt wird.¹⁰

Ton IV Friedrichs von Sonnenburg (FriSo/3), der mit seinem Ton III (FriSo/2) nahe verwandt ist¹¹, erweist sich als entscheidende Entwicklungsstufe, bei der alle Langzeilen aufgelöst sind. Eine Besonderheit dabei ist die Schlussbetonung, so dass die Strophe mit einem Siebenheber anstatt einem Dreiheber abschließt. Aufmerksam zu machen ist außerdem darauf, dass die Reime in der ersten und dritten Zeile des zweiten Stollens vertauscht sind (verschränkter Reim!). Für die Entwicklung der Tonfamilie von Bedeutung ist, dass Ton IV (FriSo/3) wie auch Ton III (FriSo/2) durch den Einsatz des 3. Stollens die Form AABAC aufnehmen.

FriSo/3: 4a 3'b 4c 3d, 4c 3'b 4a 3d // 4e 3'f / 4e 3'f 4g 3h / 4g 7h

Bis auf die abschließende Langzeile ist dieser metrische Aufbau identisch mit dem der Frauenlob zugeschriebenen Ritterweise, deren Melodie in t erhalten ist.¹²

Frau/23: 4a 3'b 4c 3d, 4a 3'b 4c 3d // 4e 3'f / 4e 3'f 4g 3h / 4g 3h

Ihre nahe Verwandtschaft mit Ton III Friedrichs von Sonnenburg (FriSo/2) und so auch mit Guters Ton II, beide ebenfalls mit 56 Takten, liegt nahe. Rettelbach vermutete, dass es sich bei der Ritterweise um „eine umbenannte und weiterentwickelte Variante von Guters Ton II“ (Rettelbach, 2010, 96) handelt, und wollte ihn für eine „unmittelbare Vorstufe“ der Ritterweise (Rettelbach, 1993, 206)

¹⁰ Belege bei Rettelbach, 1993, 207.

¹¹ Siehe Brunner, 2013, 66 und 68.

¹² Melodieabdruck SPS, 97f.

halten. Diese Vermutung muss sich allerdings darauf stützen, dass Guters Ton II nach der Grundform AABAC aufgebaut ist.

Rettelbach, 1993, 207, erwog außerdem, über einen Zusammenhang zwischen Guters Frau-Welt-Lied, das mit dem Vers *Hie vür ein werder ritter lac* anfängt, und dem Tonnamen der Frauenlob zugeschriebenen Ritterweise nachzudenken. Wenn man die Verwandtschaft der Töne mitbedenkt, ist vielleicht auch zu erwägen, ob Friedrich von Sonnenburg mit seinen Frau-Welt-Strophen (siehe unten) den Guter zu seiner Bearbeitung des Stoffs angeregt hat.

Aufgrund der Studien Brunners und Rettelbachs habe ich oben mehrere Spruchtöne vorgeführt, die irgendwie oder möglicherweise mit Guters Ton II in Verbindung stehen. Zwar kann man dabei keine unmittelbaren genealogischen Beziehungen nachweisen, zumal die Melodie des Ton II nicht vorhanden ist. Die Frage, welche Form im Abgesang eingesetzt ist – mit repetiertem Steg oder mit nichtrepetiertem Steg und Coda –, muss offen bleiben. Immerhin bietet die Verwendung des 3. Stollens in Guters Tönen einen sicheren Anhaltspunkt, in Anbetracht dessen sich der Dichter ungefähr in die Gattungsgeschichte einordnen lässt. Diese „zweite große Neuerung“ in der Formgeschichte der Spruchtöne nach der Einführung der Kanzonenform durch Walter von der Vogelweide kommt wahrscheinlich in den 1230er Jahren auf (Brunner, 2015, 265). Um die Mitte des Jh.s wird die Bauform mit einem dritten Stollen durch etliche innovative Ideen bereichert, in erster Linie durch einen repetierten oder nicht repetierten Steg sowie eine abschließende Coda (Brunner, ebda.). Die Blüte dieser Vielfalt in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s ist durch das Werk Konrads von Würzburg gekennzeichnet,¹³ dessen Töne alle mit einem 3. Stollen ausgestattet sind. Um die Wende zum 14. Jh. scheint die Bauform dieser Art etwas aus der Mode gekommen zu sein – Frauenlob jedenfalls bedient sich keines dritten Stollens.¹⁴ In dieser Hinsicht ist der Guter als Nachfolger Konrads anzusehen, der bei Zeitgenossen hohes Ansehen genoss.¹⁵ Aufgrund dieses Zusammenhangs ist Guter grob in der zweiten Hälfte des 13. Jh.s anzusiedeln.

III.

Nunmehr richte ich mein Augenmerk auf die Textinhalte. Das Gesamtwerk des Guter besteht aus einer Fünfer- und zwei Dreierstrophengruppen.¹⁶ Bein hat mit seiner Aufforderung, das in Hinsicht der Textgenealogie (zu)viel diskutierte Lied der Frau-Welt-Allegorie im Kontext des gesamten Tonkorpus zu interpretieren sowie Bezüge zwischen den beiden Tonkorpora zu berücksichtigen, neue Perspektiven eröffnet und zugleich mehr Beachtung für die Strophen neben der Allegorie verlangt (Bein, 2001, 112–114). Er schlug vor, das ganze Korpus des

13 Brunner, 2015, 266. Ausführlicher dazu Brunner, 2013, 73–82.

14 Rettelbach, 2010, 96f. Vgl. auch dort die Statistik, 86–88.

15 Mehr dazu Brunner, 1985, Sp. 273.

16 Vgl. die explizit definierten Begriffe nach der Art der Strophenbindung Tervooren, 1967, 112f., 204–206.

Tons I als „eine Vortragseinheit“ zu verstehen, die mit der Allegorie und ihrer Auslegung beginne. Die Belehrung werde anschließend in den beiden Dreierketten des Tons I und II weitergeführt. Das Gesamtwerk sieht er als „Didaxe-Sequenz“ an (ebda. 114). Von ihrem lehrhaften Wesen ausgehend, kann man sicher zwischen den drei Strophenreihen gewisse thematische Verbindungen herstellen, die meines Erachtens aber nicht zwingend sind. Vielmehr möchte ich im Folgenden auf die Zusammengehörigkeit der einzelnen Strophen innerhalb einer Reihe nachdrücklich aufmerksam machen und zugleich auf einige stilistische Besonderheiten hinweisen.

Die ersten fünf Strophen des Ton I stellen die Allegorie von Frau Welt und ihre *moralisatio* dar, ein allgemein bekanntes *memento mori*, durch das die Vergänglichkeit irdischer Schönheit veranschaulicht werden soll. Wie häufig in der Exempelliteratur, besteht das Lied aus einem erzählenden und einem auslegenden Teil. Der Dichter erzählt in den ersten beiden Strophen (Gut/1/1f.) von einer wunderschönen Dame, die vor dem Bett eines sterbenden Ritters erscheint und ihn dafür belohnen will, dass er ihr zeitlebens gedient hat. Doch als sie sich als Frau Welt zu erkennen gibt und ihn auf ihren verfaulten Rücken voller Kröten und Würmer blicken lässt, die sie ihm als Lohn bringen würde, bereut er seinen Dienst und weint bitterlich. Auf den ersten Blick sieht es so aus, als ob das Exempel damit ende. Gekennzeichnet ist dieser Teil vor allem durch direkte Rede und das Erzähltempus des Präteritums, das in den restlichen Strophen zum Präsens wechselt. Anstatt die Figuren bzw. Bestandteile der Erzählung detailliert auszulegen, was oft zu erwarten, aber bei einer so weit verbreiteten Allegorie vielleicht nicht nötig ist, wird die Moral durch eine mahnende Aussage (Gut/1/3, v. 1–3) eingeleitet. Angesprochen sind diejenigen, die der Welt emsig, aber blind dienen. Die Mahnung ist mit dem Szenario nach dem Tod verbunden, wobei der Dichter immer wieder auf die Handlungszüge des Exempels zurückgreift. Dadurch wird die Bindung zu den ersten beiden Strophen stärker. Etwas lockerer wird daran die letzte Strophe (Gut/1/5) angehängt, in der zunächst eine eschatologische Drohung steckt und anschließend dazu aufgefordert wird, Maria anzuflehen, uns den Weg zur ewigen Freude zu weisen. Diese Vergegenwärtigung soll zur Authentizität der Belehrung beitragen. Insgesamt kann man bei den fünf Strophen angesichts der inhaltlichen Kontinuität sowie der thematischen Bezugnahme der beiden Teile aufeinander von einer Liederinheit sprechen.¹⁷

Das Motiv der Frau Welt und seine allegorische Bedeutung waren zur Zeit des Guter weitgehend bekannt, so dass oft eine bloße Namensnennung im Kontext aussagefähig war. Im Bereich der Lieddichtung findet dieses Motiv vor dem Guter in verschiedener Art und Weise Anwendung bei Walther von der Vogelweide (L. 100, 24), Friedrich von Sonnenburg (FriSo1/1–5 und FriSo/1/21f.) und Frauenlob (Frau/1/1–21).¹⁸ Der Guter war der erste, der den Stoff erzähle-

17 Anders bei Rölleke, 1968, 153 und de Boor, 1997, 349.

18 Mehr zur Stoffgeschichte der deutschen Bearbeitungen siehe Stammler, 1959.

risch in strophischer Form breit darstellte. In der 2. Hälfte des 13. Jh.s verbreitete sich Mehrstrophigkeit allmählich, aber noch dominierten Einzelstrophen. Fünfstrophige Lieder waren zu der Zeit kaum geläufig.¹⁹ Es ist kaum vorzustellen, dass der Guter selbstständig zu dem innovativen Einfall kam. Die Art der Gedankenführung, die wir bei ihm haben, scheint in einer Tradition zu stehen. Ähnlich aufgebaut ist nämlich ein Exempel des Wilden Alexander, ebenfalls in fünf Strophen (Alex/17–21).²⁰ Dabei handelt es sich um eine Allegorie der Herrschaft des Antichrist. Die ersten beiden Strophen bilden ebenfalls den Erzählteil. Die Einzelheiten werden in den folgenden beiden Strophen detailliert ausgelegt. Ohne auf die Allegorie zurückzugreifen, wird in der abschließenden Strophe ein gegenwartsbezogenes Problem mit dem Antichrist aufgeworfen. Das ist genau das Modell, mit dem der Guter sein Frau-Welt-Lied gestaltet. Womöglich ist der Ursprung dieses Argumentationsverfahrens in der Tradition der Exempel- oder Predigtliteratur zu suchen.

In den weiteren drei Strophen des Tons I geht es um drei Tugendlehren, die namentlich junge Herren vor drei Lastern warnen: zuerst davor, voller Wohlbehagen (*gemach*) den Ehrgeiz zu verlieren (Gut/1/6), dann sich auf falschen Rat einzulassen (Gut/1/7) und schließlich wegen Rücksichtslosigkeit in Isolation zu geraten (Gut/1/8). Um seine Belehrungen zu veranschaulichen, verwendet der Guter dafür jeweils ein Gleichnis. So schließt Gut/1/6 mit der Sentenz, die die letzten beiden Zeilen (v. 10f.) besetzt:²¹

*Sich ne sol kein junger edelman
nicht sêre lâzen an gemacht,
wil her irwerben wirdicheit.
Dem Got so hôher êren gan,
der sol ie trachten al dar nâch,
wie daz sîn êre wasse breit.
Her sol gedenken alle tage,
wie her êre unde Gotes lôn bejage.
sô wird sîn lob den lobenden kunt:
ez loufet seldom wise mûs
slâfender vûe in den munt.*

In Gut/1/7 nimmt das *bîspel* von einem faulen Apfel, der die anderen im Korb verdirbt, Verse 4–9 in Anspruch:

*Diz bîspil daz sî vûr geseit
den jungen herren, daz si sich
davûr behûten, haben sie sin:
Swer einen grôzen hûfen leit*

19 Hier muss man von den fünfstrophigen Reihen Hergers absehen, deren Bestandteile jeweils in sich eine abgeschlossene Sinneinheit tragen.

20 Text bei Höver/Kiepe, 1978, 336–338.

21 Folgende Textstellen des Guter nach Yao, 2013.

von schonen apfelen, daz weiz ich,
unde einen vûlen berget darin.
Daz icht langer vrist irgê.
sô wirt der vûlen apfele mê
den al der schonen apfele sî.
 schedelîcher ist, swâ valscher rât
 wonet jungen hêrren nâhen bî.

Gut/1/8 beginnt mit dem Bild im ersten Stollen (v. 1–3) von Bäumen, die nicht mehr gepflegt werden und deren Obst kümmerlich verfault.

Man sîcht an edelen boumen daz:
swen in die liute untwîchent hin.
daz dan ir obiz vûrdirbet gar.
 Ich prübe an jungen herren laz,
 den in den winkel stêt ir sin
 unde nicht der liute nement war.
 Swâ alsus lebêt ein edel jugent,
 nû wizzet, daz sînes alters tugent
 vûrnieset unde vûrnarret gar,
 also in der wildê ein edel boum
 der tzû aller tzît stêt liute bar.

Dass diese drei Gleichnisse gerade auf verschiedene metrische Bauteile jeder Strophe verteilt sind, ist wohl kein Zufall. Die Anordnung erscheint mir durchaus durchdacht zu sein.

Lehrhaft sind ebenfalls die drei Strophen des Tons II, die drei Tugenden, nämlich *trûwe*, *tzucht* und *êre*, zum Gegenstand haben. Die erste Strophe (Gut/2/1), in der die Kausalität zwischen dem Streben nach irdischer Ehre im Diesseits und dem Erlangen der Gnade Gottes im Jenseits thematisiert wird, hat eine programmatische Funktion. Anschließend werden alle drei zu besprechenden Begriffe in den anderen beiden Strophen eingeführt, wobei zwei rhetorische Stilmittel hier im Gebrauch sind: In Gut/2/2 sehnt sich der Dichter nach der guten alten Zeit Karls des Großen, in der alle drei Tugenden noch gern gesehen waren. Die *laudatio temporis acti* ist vor allem geeignet, eine Zeitklage auszudrücken, indem das Verwerfliche in der Gegenwart mit dem Gepriesenen in der Vergangenheit kontrastiert wird. In der Schlussstrophe (Gut/2/3) wird die Lehre durch Metaphern veranschaulicht: Durch die Ausdrücke der Bekleidung, wie *scharlachen*, *wâtmâl* und *gewât*, die unterschiedliche Skalen der Tugendhaftigkeit symbolisieren, soll die Belehrung lebendiger wirken. Gemeinsam schließen alle drei Strophen mit einer eschatologischen Aussage, durch die der inhaltliche Zusammenhalt stärker wird.

Aufmerksam gemacht werden soll zudem auf eine parallele Konstruktion in den letzten beiden Strophen, durch die die drei Schlüsselwörter unterstrichen werden:

man sach bî Karles tzîten minne trûwe, tzucht unde êre. (Gut/2/2, v. 3)

vil baz sô kleidet, hôre ich sagen, trûwe, tzucht unde êre. (Gut/2/3, v. 3)

Auffällig ist zunächst die metrisch-inhaltliche Entsprechung, dass die Leitbegriffe in einer Langzeile nach der Zäsur eingeführt werden. Irreführend ist dabei die Verbform *minne*, die als Substantiv missverstanden werden könnte (so Bein, 2001, 113). Der *n*-Schwund des Infinitivs tritt gelegentlich im Mitteldeutschen auf (siehe oben bei Sprachmerkmal Nr. 3). Somit ist den beiden Versen eine Kombination der Empfindungsverben gemeinsam: *sach* – *minne* und *hôre* – *sagen*.

Anhand der obigen Beobachtungen tendiere ich dazu, alle drei Strophengruppen je als selbstständige Einheiten zu betrachten. Bei den letzten beiden Dreiergruppen könnte man die einzelnen Strophen zwar auch separat vortragen. Dadurch würden aber die stilistischen Eigenschaften verloren gehen, die ich beschrieben habe. Die Tendenz zur Mehrstrophigkeit könnte vermuten lassen, dass sich der Guter bereits in einer Übergangsphase zu der Generation befindet, in der Einzelstrophen eher unüblich werden. Sein Werk gehört möglicherweise zu einer Vorstufe der Bar-Bildung, wie sie sich dann im 14. Jh. verbreitet.

IV.

Wie es schon bei Bein, 2001, der Fall ist, ist es nicht der Zweck meiner Ausführungen, die alte Diskussion über die Arten der Strophenbindung wieder aufzunehmen, sondern verschiedene Möglichkeiten anzubieten, den Guter zu verstehen. Ferner geht es mir darum, Dichtern seines Rangs Wertschätzung entgegenzubringen. Dieser literarische „Zwerg“ stellt mit seinen beiden uns erhalten gebliebenen Tönen einen Beleg für die Generation dar, in der die Strophenform mit einem dritten Stollen eifrig benutzt wird. Stilistisch zeichnet er sich durch seine Kunst uneigentlichen Sprechens aus. In seinem schmalen Œuvre finden sich verschiedene rhetorische Figuren dieser Art, nämlich ein Exempel (eine Allegorie), drei Gleichnisse, eine *laudatio temporis acti* und mehrere Metaphern. Diesen Stilmitteln begegnet man häufig in der Exempel- oder Predigtliteratur, auf die Sangspruchdichter gern zugreifen. Der Guter steht mit seiner Formkunst und seinen stilistischen Gewohnheiten ohne Zweifel in dieser Gattungstradition, die sowohl von Imitation als auch von Innovation lebt.

Bibliographie

I. Primärliteratur

Thomas Cramer (Hrsg.): Die kleineren Liederdichter des 14. und 15. Jahrhunderts. 4 Bde. München 1977–85.

- HMS = Minnesinger. deutsche Liederdichter des 12., 13. und 14. Jahrhunderts. Hrsg. von Friedrich Heinrich von der Hagen. 4 Bde. Leipzig 1838.
- Werner Höver/Eva Kiepe (Hrsg.): Epochen der deutschen Lyrik Bd. I: Gedichte von den Anfängen bis 1300. München 1978.
- Achim Masser (Hrsg.): Die Sprüche Friedrichs von Sonnenburg. Tübingen 1979 (= ATB 86).
- Holger Runow (Hrsg.): Rumelant von Sachsen. Edition – Übersetzung – Kommentar. Berlin/New York 2011 (= Hermaea 121).
- Shao-Ji Yao (Hrsg.): Drei kleinere Sangspruchdichter mittel- bzw. niederdeutscher Herkunft in der Jenaer Liederhandschrift: Gervelin, Der Guter und Reinolt von der Lippe. Taichung (Taiwan) 2013.
- Oswald Zingerle (Hrsg.): Friedrich von Sonnenburg. Innsbruck 1878.

II. Forschungsliteratur

- Wolfgang Achnitz (Hrsg.): Deutsches Literatur-Lexikon. Das Mittelalter. Bd. 4: Lyrik und Dramatik. Berlin 2012.
- Thomas Bein: ‚Frau Welt‘, Konrad von Würzburg und der Guter. Zum literarhistoriographischen Umgang mit weniger bekannten Autoren. In Márta Nagy/László Jónácsik (Hrsg.): „*swer sînen vriunt behaltet, daz ist lobelîch*“. FS für András Vizkelety. Budapest 2001, 105–115.
- Helmut de Boor: Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bd. 3: Die deutsche Literatur im späten Mittelalter 1250–1350. Teil 1 Epik. 5. Aufl., neubearbeitet von Johannes Janota. München 1997.
- Horst Brunner: Art. „Konrad von Würzburg“. In: VL 5, 1985, Sp. 272–304.
- Horst Brunner (Hrsg.): Formgeschichte der Sangspruchdichtung des 12. bis 15. Jahrhunderts. Wiesbaden 2013 (= Imagines Medii Aevi 34).
- Horst Brunner: Formen der Spruchtöne um 1300. In Gert Hübner/Dorothea Klein (Hrsg.): Sangspruchdichtung um 1300. Akten der Tagung in Basel vom 7. Bis 9. November 2013. Hildesheim 2015 (= Spolia Berolinsensia 33), 263–273.
- DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 und Querverzeichnis. Leipzig 1854–1971.
- Gisela Kornrumpf: Der Grundstock der ‚Jenaer Liederhandschrift‘ und seine Erweiterung durch Randnachträge. In Jens Haustein/Franz Körndle (Hrsg.): Die ‚Jenaer Liederhandschrift‘. Codex – Geschichte – Umfeld. Berlin/New York 2010, 39–79.
- Mhd. Gr. = Paul Hermann. Mittelhochdeutsche Grammatik. 25. Aufl. Tübingen 2007 (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekten. A: Hauptreihe 2).

- Mnd. Gr. = Agathe Lasch. Mittelniederdeutsche Grammatik. 2., unveränderte Aufl. Tübingen 1974 (= Sammlung kurzer Grammatiken germanischer Dialekte. A: Hauptreihe 9).
- Johannes Rettelbach: Variation – Derivation – Imitation. Untersuchungen zu den Tönen der Sangspruchdichter und Meistersinger. Tübingen 1993 (= Frühe Neuzeit 14).
- Johannes Rettelbach: Die Bauformen der Töne in der ‚Jenaer‘ und in der ‚Kolmarer Liederhandschrift‘ im Vergleich. In Jens Haustein/Franz Körndle (Hrsg.): Die ‚Jenaer Liederhandschrift‘. Codex – Geschichte – Umfeld. Berlin/New York 2010, 81–97.
- Heinz Rölleke: Konrad von Würzburg; Heinrich von Kempten, Der Welt Lohn, Das Herzmaere. Mhd./Nhd. Mhd. Text nach der Ausgabe von Edward Schröder. Übersetzt, mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von Heinz Rölleke. Stuttgart 1968.
- Karl Schiller/August Lübben (Hrsg.): Mittelniederdeutsches Wörterbuch. 6 Bde. Bremen 1875–1881.
- Wolfgang Stammler: Frau Welt. Eine mittelalterliche Allegorie. Freiburg (Schweiz) 1959 (= Freiburger Universitätsreden. N. F. 23).
- Helmut Tervooren: Einzelstrophe oder Strophenbindung? Untersuchungen zur Lyrik der Jenaer Liederhandschrift. Diss. Bonn. 1967.
- Wolfgang von Wangenheim (Hrsg.): Das Basler Fragment einer mitteldeutsch-niederdeutschen Liederhandschrift und sein Spruchdichter-Repertoire (Kelin, Fegfeuer). Bern/Frankfurt a. M. 1972 (= Europäische Hochschulschriften I. 55).

Dr. Shao-Ji Yao
 National Chengchi University
 Department of European Languages and Cultures
 No. 64, 2. Sec., Zhinan Rd. Wenshan Dist.
 11605 Taipei, Taiwan
 ysj@nccu.edu.tw