

Zweitveröffentlichung



Bennewitz, Ingrid

Die obszöne weibliche Stimme : Erotik und Obszönität in den Frauenstrophen der deutschen Literatur des Mittelalters

Datum der Zweitveröffentlichung: 25.07.2025

Verlagsversion (Version of Record), Konferenzveröffentlichung

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-109261x

Erstveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid (2000): Die obszöne weibliche Stimme : Erotik und Obszönität in den Frauenstrophen der deutschen Literatur des Mittelalters, in: Thomas Cramer, John Greenfield, Ingrid Kasten, u. a. (Hrsg.), Frauenlieder - Cantigas de amigo, Stuttgart ; Leipzig: Hirzel, S. 69–84.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

INGRID BENNEWITZ (BAMBERG)

Die obszöne weibliche Stimme. Erotik und Obszönität in den Frauenstrophen der deutschen Literatur des Mittelalters¹

Den Begriff ‚Frauenlied‘ kennzeichnet nicht nur, aber speziell im Deutschen ein Paradox: Die scheinbare Vertrautheit und anheimelnde emotionale Qualität, die zu identifikatorischer Suche nach den Ursprüngen weiblicher literarischer Produktion im Mittelalter einzuladen scheint, entpuppt sich als irreführende Täuschung. Nicht um ‚authentisches‘ weibliches Sprechen geht es in diesen Versen, vielmehr – in der deutschen Literatur des Mittelalters – um die Inszenierung weiblichen Sprechens in einer fast ausschließlich von Männern verfassten Literatur, ja die Bezeichnung selbst scheint geradezu die Enteignung weiblichen Sprechens und seine Vereinnahmung in einem männlich dominierten System kultureller Repräsentation zu symbolisieren.

Anders als etwa in den romanischen Ländern dokumentiert sich die (aktive, produktive) Literaturfähigkeit von Frauen im deutschsprachigen Bereich fast ausschließlich im Kontext der geistlichen Literatur. Wohl aber sind *alle* kontextuellen Räume von Literatur – Mäzenatentum, Auftragvergabe, Rezeption und Reproduktion – bereits im Mittelalter geprägt von weiblichem Engagement und Interesse. – Solange freilich literaturwissenschaftliche Wahrnehmung sich fast ausnahmslos auf die sogenannte ‚schöpferische‘ Produktion beschränkt und die vermeintlich ‚passive‘ Rezeption weitgehend ausspart, geht ihr zugleich das Wissen um jenen kulturellen Raum verloren, ohne den Literatur – im Mittelalter wie in der Gegenwart – nicht existieren kann.

Zu dem genannten Paradoxon einer männlichen Inszenierung weiblichen Sprechens tritt ein weiteres Phänomen, das bislang viel zu wenig Beachtung gefunden hat, nämlich die konkrete Aufführungssituation des Minnesangs bzw. der mittelalterlichen höfischen Lieddichtung, der die Frauenstrophen und -lieder so gut wie ausnahmslos zuzuordnen sind. Nach heutigem Wissensstand muss davon ausgegangen werden, dass nicht nur die Autoren der Frauenstrophen, sondern auch ihre Interpreten männlich waren (die Möglichkeit der Aufführung durch „spilewîp“ kann zwar nicht völlig ausgeschlossen werden², dürfte aber aufgrund des höfischen Kontextes weitgehend zu vernachlässigen sein). Damit aber ergeben sich eine Anzahl von zusätzlichen Problemen für eine angemessene Interpretation:

- 1 Die folgenden Ausführungen gehen auf Überlegungen zurück, die ich erstmals im Rahmen des mediävistischen Kongresses in Leeds 1997 präsentiert habe. Für zahlreiche vertiefende Einblicke, Anregungen und Kritik habe ich der Organisatorin der dortigen Tagungssektion und den Organisatoren der Tagung in Apulia sowie allen Teilnehmerinnen und Teilnehmern sehr herzlich zu danken. – Den zitierten Textbeispielen liegen folgende Editionen bzw. Übersetzungen zugrunde, wobei mit Rücksicht auf die komparatistische Ausrichtung der Tagung nach Möglichkeit zweisprachige Ausgaben gewählt wurden: Beispiel 1: Text nach MF/MT LXVII; Übersetzung von Helmut Tervooren: „Reinmar-Studien“. Stuttgart 1991, S. 68f; Beispiel 2–4: Siegfried Beyschlag: „Die Lieder Neidharts. Der Textbestand der Pergament-Handschriften und die Melodien“. Darmstadt 1975; Beispiel 5: Ulrich Müller (wie Anm. 18).
- 2 Vgl. hier und grundsätzlich zu den angesprochenen Problembereichen die Einleitung von Ingrid Kasten zu dem von ihr herausgegebenen Sammelband „Frauenlieder des Mittelalters“ (Stuttgart 1990).

Das weibliche Lese-Publikum des ausgehenden 20. Jahrhunderts ist darauf trainiert, sich und seine Rollen als von Männern beschriebene literarisch wahrzunehmen, gegebenenfalls auch diese Erfahrung zu kontrastieren durch Werke weiblicher Autoren. Identifikation und Distanzierung wird jedoch im wesentlichen erfahren im Medium der stillen Lektüre. Wie aber sind diese Kategorien unter den genannten Bedingungen mittelalterlicher literarischer Kommunikation vorzustellen? Welche Konsequenzen erwachsen aus der Tatsache, dass Frauenrollen eben nicht nur von Männern erdacht, sondern auch dargestellt wurden – dass die ihnen in der Aufführung verliehene Stimme also eine „männliche“ war? Die Inszenierung weiblicher Rollen durch einen männlichen Sprecher/Sänger mag in erheblichem Maße die Möglichkeit zur Distanzierung schaffen, da ja in jedem Moment der Aufführung bzw. des Vortrags die Tatsache in Erinnerung gerufen wird, dass Autor, Sprecher und Rolle in Hinblick auf ihr Geschlecht differieren. Inwieweit aber ist dies von Bedeutung in einer Gesellschaft, die ein öffentliches Sprechen von Frauen nur in Ausnahmefällen zulässt? Welche Möglichkeiten zur Relativierung dieses ‚Normalfalles‘ eröffneten umgekehrt die wenigen „authentischen“ weiblichen Äußerungen dieser Zeit (unter Einbezug der lateinischen und französischen Literatur), die die Besonderheit des öffentlichen Sprechens von Frauen präsent halten, zum anderen aber doch deutlich machen, dass weibliche Autoren die Anmaßung des männlichen Sprechens über Frauen offenbar als solche empfinden und literarisch thematisieren konnten? – Und: Wie deutlich wurde, wenn überhaupt, die Übernahme der weiblichen Rolle durch männliche Sänger als Parodie, als Karikatur verstanden; inwieweit aber gefährdete die Imitation des Weiblichen auch das (männliche) Selbstverständnis der Sänger?

Soviel mag vorab genügen, um das Problem des „weiblichen“ Sprechens in der (deutschen) Literatur des Mittelalters sehr vorläufig zu skizzieren. Für die Lieddichtung gilt, dass es trotz des eingängigen Begriffs „Frauenlied“ eine Vielzahl von Variationsmöglichkeiten gibt, die im folgenden wenigstens partiell berücksichtigt werden sollen: Neben „Frauenliedern“ im engeren Sinn, die von der ersten bis zur letzten Strophe eindeutig eine weibliche Sprecherin voraussetzen, gibt es die Möglichkeit der Verbindung mit quasi „neutralen“, – wie zumeist stillschweigend vorausgesetzt – dem „Sänger“ vorbehaltenen Strophen: so manchmal bei den Natureingängen in Neidharts Sommerliedern. Dazu kommen Lieder, die Dialoge unter Frauen inszenieren (z.B. die Mutter-Tochter-Lieder und Gespielinnen-Lieder bei Neidhart) oder Gespräche zwischen Sänger und Dame bzw. Mädchen (in der Sonderform des „Wechsels“ wie als Dialog). Diese Subgattungen ergeben zusammen das Panorama des weiblichen Sprechens im deutschsprachigen mittelalterlichen Lied (der Terminus „Minnesang“ in seinem üblichen Verständnis müsste hier etwas weiter gefasst werden, insofern als auch Beispiele des sog. „frühen“ Minnesangs – die sog. „Anonyma“ am Beginn der Sammlung „Minnesangs Frühling“ und des sog. Donauländischen Minnesangs – sowie einige Lieder aus den „Carmina Burana“ darunterfallen und Frauenstrophen und -lieder auch im Bereich der Lieddichtung des ausgehenden Mittelalters und der Frühen Neuzeit vertreten sind („Liederbücher“).³

3 Vgl. dazu Ingrid Bennewitz, „Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang“. Überlegungen zur Funktion der sog. Frauenstrophen, in: *Mediaevistik* 4 (1991), S. 21–36, sowie dies., „Wie ihre Mütter? Zur männlichen Inszenierung des weiblichen Streitgesprächs in Neidharts Sommerliedern“, in: *Sprachspiel und Lachkultur. FS R. Bräuer zum 60. Geb.*, hg. von A. Bader u.a., Stuttgart 1994, S. 178–193 und „Frauen-Gespräche. Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelhochdeutschen Literatur“, in: *Das Mittelalter I* (1996), S. 11–26.

Die inhaltliche Konzeption der Frauenlieder und -strophen stützt deutlich die von Ingrid Kasten in aller Vorsicht skizzierte These, ihre „poetologische“ Aufgabe sei es, „das in den Männerliedern weitgehend abstrakt formulierte Liebesprogramm zu konkretisieren und zu stützen“.⁴ Dabei zeichnen die Frauenstrophen in besonderem Maße folgende Momente aus (auch dies wieder ohne Anspruch auf Vollständigkeit und als Skizze gedacht):

- a) Es dominieren Gesten des Trauerns und der Klage (Abschiedsklage im Kreuzlied, MF 94,35; Reinmars „Witwenklage“, MF 167,31; Klage über das Ausbleiben des Geliebten, MF 107,17, über seine Treulosigkeit, MF 212,37 und über die Angst vor dessen Verlust, MF 152,15).
- b) Dazu tritt die Äußerung von Sehnsucht nach dem Geliebten und sein Lob, auch das Lob seiner erotischen Qualitäten (Reinmar MF 199,25 und 203,10; Neidharts Sommerlieder).
- c) Die Frauenstrophen dienen der Formulierung von Ansprüchen an den Mann: der Forderung nach Treue (MF 37,18); dem Anspruch darauf, einen Geliebten zu haben (trotz Jugend oder Alters, z.B. in Neidharts SLL); der Forderung nach Minne-Lehre (L 86,7).
- d) Frauenstrophen zeigen die Sprecherin aber auch als Vermittlerin korrekter Minnelehre (an den männlichen Partner, die Tochter, die Freundin; MF 93,12 Neidhart, Winterstetten).
- e) Frauenstrophen zeigen das weibliche Ich in der Rolle der „frouwe werlt“ als „Verführerin“ des Mannes (L 100,24),

und

- f) Frauenstrophen sind ein bevorzugter Ort des Sprechens über Erotik und Sexualität (schon beim Kürenberger; Dietmar von Eist MF 40,3; Veldeke MF MT S. 149; Reinmar MF MT S. 402; L 39,11). – Wie an diesen Strophen gezeigt werden kann, wird die bedrohliche Macht der im traditionellen Sängermönolog des Minnesangs stets abwesend gedachten Dame hier bis auf geringfügige Reste reduziert: Die unerreichbare „vrouwe“ des Minnesangs wird nicht nur erreichbar, sondern erotisch und sexuell verfügbar, und diese Verfügbarkeit bzw. Verführbarkeit wird häufig genug zum Gegenstand des vorgeblich eigenen „weiblichen“ Berichts. Ich will versuchen, dies im folgenden anhand von fünf Texten zu demonstrieren, und verweise an dieser Stelle nur darauf, dass ein wichtiger Prototyp dieser Inszenierungen im Lied CB 185 aus den Carmina Burana („ich waz ein chint so wolgetan“) zu finden ist, das ich hier im Blick auf die Beiträge von V. Pereira und C. Edwards zu dieser Tagung ausspare.⁵

4 Ingrid Kasten (Anm. 2), S. 23.

5 Das Lied wird üblicherweise auf ca. 1200 datiert und der Gattung der Pastourelle zugerechnet. Die Verbindung von Volkssprache und Latein ist hier in besonders eleganter Form gelungen; das gleiche gilt für die Verbindung von Erotischem mit fachsprachlichen Termini aus den Bereichen von Kampf, Jagd und Musik (vgl. Ulrich Müller in der von ihm in Zusammenarbeit mit Gerlinde Weiss herausgegebenen Anthologie „Deutsche Gedichte des Mittelalters“, Stuttgart 1993, S. 512). Die Erzählung des Mädchens entspricht einer Gratwanderung zwischen Reue über das Vorgefallene (Str. 5) und Interesse bzw. Bewunderung für ihren Verführer. Mit Ausnahme der beiden ersten Strophen sowie der Verse 3–4 in Str. 5 wird ausnahmslos über die Handlungen des Mannes berichtet: „ER“ ist es, der als Agierender und Sprechender vorgeführt und in den Mittelpunkt gestellt wird. Trotz der „weiblichen“ Sprecherin ist die weibliche Perspektive durchgängig eine passive – mit der entscheidenden Ausnahme der rituellen Initiationsgeste, nämlich der Entscheidung, „in die Wiese zu gehen und dort Blumen zu pflücken“ (Str. 2,1f.), was die Bereitschaft zum „Gepflücktwerden“ (im Sinne des „deflorare“) stets inkludiert. Die Verwendung der einschlägigen literarischen Topoi und Fachsprachen, die Haltung des wertenden Beobachtens (3,1;4,1; 7,3; 8,2;10,2) verraten eine (erotische) Kennerschaft, die mit der Per-

Beispiel 1: Reinmar MT LXVII (H. S. 313)

I

*Herre, wer hât sie begozzen mit der milche und mit dem bluote?
ichn kan sie nimmer angesehen, mir enwerde wol ze muote.*

*Diu vil lôse guote,
ir loeselichez mündelîn
benimet mir die sinne min,
daz ich nâch ir wuote.*

II

*In gesach mit mînen ougen nie kein mündelîn sô hêre.
sie hât mich betwûngen, swar ich landes var, daz ich muoz wider kêre.*

*Innenclîchen sêre
beiz si mich in mînen munt,
dô ich si kuste zuo einer stunt.
sie reizet alle unêre.*

III

*Weiz got, ich het ir daz bîzen nâch vergolten in der ôsterwochen.
sicherlich, ich grîfe ir in daz ouge, sô hân ich mich gerochen.*

*Waz hân ich gesprochen?
wirt sie des an mir gewar,
daz ich alsus mit zorne var,
sie kumet dâ her gekrochen.*

IV

*,Wê mir sîn, daz er mir alsô sêre dröuwet, ez werde mir ze leide.
er mac lîhte waenen, daz ich sîn erbeite an einer heide,*

*Dâ wir úns béide
versuochen aller unser maht,
ich bringe in lîhte sigehaft,
ê denne uns ieman scheidet.*

V

*Ich hete ime alle wîle vor gestân, ob mich diu huote lieze.
mîne vriunt die vörhtent, daz ich werde wunt mit sîme scharpfen spieze.*

*Daz er mich erschieze,
des ich gar ân angest bin.
schiuzet er, sô stiche ich in,
sô sehe, waz ers genieze.'*

spektive der sexuell unerfahrenen „Jungfrau“ nicht vereinbar sind und die intendierte Parodie deutlich werden lassen ebenso wie den „eigentlichen“ Sprecher hinter der weiblichen Maskerade. – Grundsätzlich sei für das Folgende auch noch auf die Arbeiten von Carla Kaplan („The Erotics of Talk. Women's Writing and Feminist Paradigms“, Oxford University Press 1996) sowie von Stefan Zeyen („...daz tet der liebe dorn“. Erotische Metaphorik in der deutschsprachigen Lyrik des 12. – 14. Jahrhunderts“, Essen 1996) verwiesen.

Übersetzung (H. Tervooren):

(I) Herr, wer hat sie mit Milch und Blut begossen? Niemals kann ich sie anschauen, ohne daß mein Herz froh wird. Die anmutige Gute, ihr reizendes Mündchen raubt mir den Verstand, so daß ich leidenschaftlich nach ihr verlange.

(II) Nie habe ich ein so herrliches Mündchen gesehen. Sie hat mich besiegt, so daß ich (immer wieder) zu ihr zurückkehre, wohin ich mich auch begeben. Sehr zärtlich biß sie mich, als ich sie einmal küßte: Sie stachelt zu unehrenhaftem Verhalten an.

(III) Weiß Gott, fast hätte ich mich für ihr Beißen in der Osterwoche revanchiert. Sicher, ich werde ihr in das Auge greifen, dann werde ich mich gerächt haben. Was habe ich da nur gesagt? Erfährt sie von mir, daß ich so zürne, dann kommt sie angekrochen.

(IV) Weh mir, daß er mir so sehr droht, es werde mir noch leid tun. Er mag gerne annehmen, daß ich ihn auf einem Platz in der Heide erwarte, wo wir beide unsere Kraft erproben. Ich werde ihm leicht zum Siege verhelfen, ehe uns jemand trennt.

(V) Ich hätte schon lange vor ihm gestanden, wenn mich meine Aufpasser gelassen hätten. Meine Freunde fürchten, daß ich von seinem scharfen Spieß wund werde. Daß er mich erschießt, davor habe ich überhaupt keine Angst. Schießt er, dann steche ich ihn. Er mag dann sehen, was er davon hat.

Während die frühe Reinmar-Philologie ihr möglichstes unternahm, um ‚ihren‘ Reinmar vor diesem Lied zu schützen (so versicherte schon Moriz Haupt: „Schon die sprachformen z.6 und 8 **sichern** Reinmar **gegen** dieses lied“⁶, und Friedrich Maurer stimmte zu: „Dieses Lied ist nun wirklich gänzlich ‚unreinmarisch‘, und zwar meine ich das völlig andere Niveau, das Reinmar nicht zuzumuten ist“⁷), haben Rüdiger Krohn⁸ und Helmut Tervooren⁹ übereinstimmend auf der Basis der Überlieferung – MT LXVII ist das letzte Lied im Reinmar-Corpus der HS. E – dieses Lied als ein Beispiel verstanden, das „für das Verständnis des Minnesangs und seiner Geschichte ... von großer Bedeutung ist“.¹⁰ Krohn versteht das Lied entweder als „drastische Parodie, deren Gegenstand der entsinnlichte Minnesang Reinmars gewesen sein könnte“ oder aber als „Versuch Reinmars, sich – für ein anderes Publikum mit derberem Geschmack, als Nachweis seiner Vielseitigkeit und zur Widerlegung seiner Kontrahenten – auch einmal anders als mit der elegischen Pose des ‚trürens‘ zu präsentieren“¹¹, was freilich einmal mehr die Existenz eines einheitlichen Oeuvres voraussetzt, in dem dieser Typus des erotisch-obszönen Liedes eben keinen Ort hätte, allenfalls als insuläre poetologische Gegenwelt geduldet wäre.

Das Lied beginnt mit drei Sängerstrophen, die klassische topoi des Minnesangs aufrufen, zugleich aber von Anbeginn an deren einlineares Verständnis unterlaufen: sei es durch die Verwendung von ungewöhnlichen Beschreibungsmustern („Milch und Blut“) oder Signalwörtern, die in diesem Kontext Ambivalenz gewinnen („lose“, „loeselichez“, der „munt“, der hier aber eben nicht passiv Schönheit und erotischen Reiz evoziert, sondern bereits in der Darstellung des Sängers aktiv erotisch handelt) bzw. schon hier – die Hörererwartung in die Irre führend – in ihr Gegenteil überführt werden („unere“). Während die beiden ersten Strophen noch das minnesangtypische Bild der allmächtigen Dame zitieren, die den Sänger um den Verstand bringt und seine Rückkehr an den Ort des Be-

6 Moriz Haupt in den Anmerkungen zu „Minnesangs Frühling“, S. 314; Hervorhebungen von mir, I.B.

7 Friedrich Maurer; Die „Pseudo-Reimare“. Heidelberg 1966, S. 103.

8 Rüdiger Krohn, „Ergänzung im Gegengesang: Anmerkungen zu Reinmars (?) Lied ‚Herre, wer hât sie begozzen““, in: FS G. Schweikle, Stuttgart 1989, S. 43–62.

9 Helmut Tervooren, Reinmar-Studien. Stuttgart 1991, S. 68ff.

10 Tervooren (Anm. 9), S. 81.

11 Krohn (Anm. 8), S. 53f.; vgl. dort S. 55 auch die Überlegungen zur Überlieferung der letzten Strophe (E 376).

gehrens unwiderbringlich garantiert, wahrt die dritte Strophe nur noch in ihrer Rhetorik (Wendung gegen die Dame und revocatio, V. 3) die Regeln der Sängerkanzone. Der „Griff in das Auge“ nimmt nur wenig metaphorisch verhüllt den neidhartschen Griff an den „füdenol“ vorweg. Mit der Pointe der Str. 3 – die Dame reagiert auf den Zorn des Sängers mit demütiger Unterwerfung – werden beide Rollen auf einen Schlag demontiert: der Sprecher zeigt sich in seinen Qualitäten als „häßlicher Sänger“¹², die Dame als sexuell Aktive, die zur Befriedigung ihrer Libido zugleich auf den Mann angewiesen und damit zur Unterwerfung gezwungen ist („sie kumet do her gekrochen“; III,6). In der „Turnier- und Kampfmetaphorik“¹³ der abschließenden beiden Frauenstrophen wird dieses Ergebnis nur noch einmal expliziert: gerade die erotische Ebenbürtigkeit („schuezzet er so stiche ich in“) bzw. Überlegenheit der Frau („ich bringe in sigehaft“) beweist ihre Laszivität und damit (unter moralisch-ethischem Gesichtspunkt) zugleich ihre Fragwürdigkeit, ja Minderwertigkeit.

Beispiel 2: Neidhart HW XLIV,1 (Beyschlag L 77)

I

*Ez verlôs ein ritter sine scheidē.
dar umb wart einer frouwen alsô leide.
sî sprach: ‚herre, ich wil iu eine lîhen,
der wil sich mîn leider man verzîhen.
des ist niht lanc daz ers verwarf.
und kumt er mir der ir bedarf,
wie wol ich in dran handel!
dem gibe ich sî gar âne allen wandel.‘*

Ein Ritter hatte seine „Scheide“ verloren. Hierüber sprach eine Dame ihr großes Bedauern aus. Sie sagte: „Herr, ich will Euch eine leihen, auf die mein leidiger Gatte keinen Wert mehr legt. Es ist noch nicht lange, daß er sie verschmät. Und begegnet mir einer, der sie gebrauchen kann, wie gut ich ihn in dieser Hinsicht behandle! Ich gebe sie ihm in bestem Zustand.“

II

*„Frouwe, lât mich eine rede wizzen,
ob sî zuo dem orte iht sî verlizzen.“
‚nein sî, ûf mîn sêle und ûf mîn triuwe!
ich gap sî mînem leiden man für niuwe.
sî ist dicke als ein bret,
niuwān an der einen stet,
dâ ze dem hengelriemen.
daz enschadet iu noch ander niemen.‘*

„Gnädigste, vergewissert mich hierin, ob sie auch am Rande nicht verbraucht sei.“ „Keineswegs, auf Ehre und Seligkeit! Ich hatte sie meinem leidigen Gemahl als ganz neu gegeben. Sie ist dick wie ein Brett, mit Ausnahme an einer Stelle, dort bei dem Aufhängriemen. Doch das schadet weder Euch noch sonst jemandem.“

III

*Er wolt sîn mezzē in die scheidē schieben.
dô begunde sich diu klinge biegen
her wider rehte gegen deme hefte;
doch brâht er sî drin mit sîner krefte.
schiere het er wider gezogen.
‚ez habe ein swarziu krâ gelogen,
wer solte des getrûwen?‘
‚zieht wider: diu wûrce ist noch niht gebrûwen!‘*

Er wollte nun sein Messer in die Scheide stecken. Da bog sich die Klinge, und zwar zurück gegen den Griff. Doch mit Aufwand aller Kraft brachte er sie hinein. Sogleich zog er sie wieder. „Da müßte denn doch eine schwarze Krähe gelogen haben! Wer sollte das für möglich halten?“ „Zieht weiter, die Suppe ist noch nicht fertig!“

12 Horst Wenzel, „Der häßliche Sänger“, in: Horst Wenzel (Hg.), Typus und Individualität im Mittelalter, München 1983, S. 45–75.

13 Helmut Tervooren (Anm. 9), S. 73.

Hier liegt der bizarre Witz des erotischen Sprechens in der gemeinsamen Fachsimpelei von Ritter und Dame über einen „Gebrauchsgegenstand“ ritterlicher Existenz, die „scheide“, die von Anbeginn an im sexuellen Doppelsinn des Wortes vorgeführt wird (mit Edwards ließe sich etwas weiter gefasst von der „Erotisierung des Handwerks“ sprechen¹⁴). Anstelle von Zurückweisung praktiziert die – explizit als (unglücklich) verheiratet vorgestellte – „vrouwe“ „genâde“, wie sie der Sänger im Minnesang sonst vergeblich fordert; sie zeigt Teilnahme an seinen „Sorgen“ (Str. 1,2), einschlägige Vorkenntnisse im Bereich der erotischen „Waffenkunde“ und tatkräftige Unterstützung mittels konkreter Handlungsanweisungen.

Beispiel 3: Neidhart HW XLIV,25 (Beyschlag L 76)

I

*Mir ist hiure widervarn ein saelikeit.
ich kom da ich eine trinne junger wibe vant an einem vîretage.
des wart ich wol inne, ez was den kinden leit
daz ich sô selten kom zuo in gegân. des hetens alle klage.
zeiner spende kom ich dâ wir wâren gar gemeine.
von haselnûzzen muoste ich dô ze jungest geben zwô für eine.*

II

*Diu eine sprach: ‚ich wil iu mînen zinzal geben
ûz mîner hant in iuwer hant. ir sult mich wern, ob mir sîn got gesage.‘
ich sprach: ‚frouwe, wis ân angest! sul wir leben,
dû sihest daz ich dich wil weren gar ân alle klage.
waer dâ nieman wan wir zwei, sô werte ich dich vil schône.
sî daz ich dir sîn iht behabe, lâ mîchs engelten an mîm lône!‘*

III

*Ich kom eins morgens dâ ich sî aleine vant.
ich sprach: ‚frouwe, ich wil dich weren und niht behaben des ...
..... ‚nû her‘, sprach sî zehant
.....
dô spilten wir ich weiz wol wes. si greîf mir an mîn ôre.
‚hei‘, sprach sî dô, ‚jâ waene ich gwunnen hân. ich bin niht iuwer tôre!*

Übersetzung:

Mir ist heuer ein Glück zuteil geworden. Ich kam wohin, wo ein Haufen junger Weiber an einem Feiertag beisammen war. Da kriegte ich es zu merken, daß es den Mädchen leid war, daß ich so selten

14 Cyril W. Edwards, „Die Erotisierung des Handwerks“, in: *Liebe in der deutschen Literatur des Mittelalters*, hg. von John Ashcroft u.a., Tübingen 1987, S. 126–148. – Ausdrücklich erwähnt sei wenigstens an dieser Stelle, dass in diesem Beitrag die Begriffe ‚erotisch‘ oder ‚obszön‘ rein deskriptiv, nicht aber wertend gebraucht sind.

zu ihnen kam. Darüber beklagten sie sich alle. Zu einer Gabenverteilung kam ich; wir hatten eine Gemeinschaft gebildet. Von Haselnüssen mußte ich schließlich zwei für eine geben.

Die eine sagte: „Ich will Euch mein Süßes geben von Hand zu Hand. Ihr sollt mir gewähren, falls Gott mir das eingibt.“ Ich antwortete: „Herrin, seit ohne Sorge! Behalten wir das Leben, dann wirst du sehen: ich gewähre dir zu voller Zufriedenheit. Wären nur wir zwei hier, ich gewährte dir ganz groß. Falls ich die etwas vorenthalte, laß mirs an meinem Lohn entgelten!“

Eines Morgens traf ich sie allein an. Ich sagte: „Herrin, jetzt will ich dir gewähren und nicht vorenthalten ... „So komm“, sagte sie sogleich. ... Da spielten wir beide, ich weiß wohl, was. Sie faßte mich am Ohr. „Hei!“, sagte sie, „ich meine, ich habe gewonnen! Ich bin nicht Eure Dumme!“

Wie im letzten hier vorgestellten Beispiel wird als Rahmen der Inszenierung das (erotische) Spiel junger Mädchen bemüht. Die Rolle des Sängers in Neidharts Sommerliedern wird zitiert durch das fortgesetzte, auf ihn gerichtete Begehren der jungen Mädchen im allgemeinen und im speziellen. Nur die Eingangszeile evokiert kurzfristig – aber gleichsam schon als Widerspruch in sich – die „Beglückungssituation“ als Ausnahmefall des Minnesängerlebens mit den Stichworten „hiure“ und „seligkeit“. Die einschlägige Metaphorik wird von „haselnüssen“ und „zinzel“ bis hin zum „ore“ aufgeboten und bleibt zugleich in der Schwebel, ohne die „grobe Erotik“¹⁵ des Liedes zu verbergen. Auch hier ist der weibliche Part gekennzeichnet von aktivem Begehren – vorweggenommen im erotischen (Kinder)Spiel, das durch die Anleitung des Sängers nur noch in die „richtigen“ Bahnen gelenkt werden muss. Erotische Standfestigkeit und das Beharren auf der „tougheit“ der Liebeserfahrung erweisen die „staete“ des Sängers; gerade die abschließend geäußerte Siegesgewissheit demonstriert einerseits die Qualität der weiblichen Rolle als „jungendliche Naive“ und zugleich möglicherweise die (gefürchtete, vorgebliche) Überlegenheit der weiblichen Libido.¹⁶

Beispiel 4: Neidhart HW XLV,9 (Beyschlag L 75)

I

*Ich erwinde niemer,
sîne werde mir.
einiu, heizet Diemel,
vil wol getrüwe ich ir.
ez mac ir niht versmâhen
des ich sî ie gebat.
sî sol sich niht vergâhen,
mîn velt gât an ir trat.
Ekeman der roufet Ekemammen.
dâ von.sô habe ir rôten munt zesammen.*

(I) Ich ruhe nicht, bis sie mir zuteil wird. Es ist eine, die heißt Diemel. Ich vertraue ihr völlig. Es ist unmöglich, daß ihr nicht gefällt, worum ich sie gebeten habe. Sie soll sich nicht übereilen, mein Feld grenzt an ihre Weide. Ekemann rauft Ekemamme. Deshalb halte sie ihren roten Mund im Zaum.

II

*Ich het an sî gewendet
gar allen mînen muot.
ich wânde ich hetez vollendet.
sî sprach: ‚wâ ist daz guot?‘*

(II) An sie habe ich all meinen Sinn gewandt. Ich glaube, schon am Ziel zu sein. Sie fragte: ‚Wo ist das Besitztum?‘ ‚Ich weiß Euch nicht mehr an Besitz zu zeigen als meinen Eigenbesitz Reuental. Den

15 Edmund Wiessner, Kommentar zu Neidharts Liedern, Leipzig 1954, S. 245.

16 Nur am Rande verwiesen sei hier auf die Überlieferungsproblematik der 3. Strophe, die – bei durchgehend gewahrter Textverständlichkeit und korrekter Syntax – deutlich vom Bau der beiden vorangegangenen Strophen abweicht. Hier wäre zu berücksichtigen, dass im Zuge der Aufführung die erotische Auflösung der Situation wohl zu musikalischer Variation geführt haben könnte.

„ich kan iu niht zezeigen
 des mînen guotes mêr
 wan Riuwental mîn eigen.
 daz brâht mîn muoter her.
 frouwe, daz wil ich iu gippen gappen.“
 ‚herre, daz sult ir iu hippen happen.‘

III

Der ich mich mit willen
 ie ze dienste bôt,
 an der hân ich ersehen
 einen gürtel rôt.
 swaz ich ir gewinke,
 daz ist ir an mich zorn.
 glesîn ist diu rinke,
 von kupfer ist der dorn.
 ich nam sîn war, ez was ein smaler rieme.
 den brâhte ein ritter ir dâ her von Wiene.

IV

Ich kom ir nâch geslihen
 in ein fürholz.
 in fröide diu was michel
 bî einem ritter stolz.
 ich kom dar nâch gegangen.
 des wart ich unfrô.
 diu wîle werte unlange,
 nider druht er sî dô.
 er gap ir schiere in ir wîzen hentel
 einez, heizet man den gimpel gempel.

V

Do sî den gimpel gempel
 in die hant genam,
 sî sazte in an daz wempel.
 er druhte in durch die gran.
 ‚nu rîerâ dû den bozel vaste,
 daz der gimpel gempel iht geraste.
 urrâ burrâ, wer gât dâ?‘

hatte mir meine Mutter eingebracht. Herrin, den will ich Euch giben, geben.“ ‚Herr, den könnt Ihr für Euch beholten, behalten.‘

(III) Der ich mich mit meiner ganzen Willfähigkeit stets zu Dienste geboten habe, an der habe ich einen roten Gürtel entdeckt. Was ich ihr auch winke, auf mich ist sie nur ergrimmt. Gläsern ist die Schnalle, von Kupfer der Dorn. Ich gab acht, es war ein schmaler Riemen. Den hatte ihr ein Ritter von Wien mitgebracht.

(IV) Ich kam ihr an einen Waldsaum nachgeschlichen. Ihr Vergnügen war nicht klein mit einem stattlichen Ritter. Ich kam hernach dazu. Erfreut war ich nicht. Es dauerte nicht lange, da drückte er sie auf den Boden. Rasch gab er ihr in ihre weißen Händchen etwas, was man den Gimpel-Gempel heißt.

(V) Als sie den Gimpel-Gempel in die Hand genommen hatte, setzte sie ihn auf ihr Leibchen. Er drückte ihn durch die Grannen. ‚Nun wackel mit dem Bintern-Hintern fest, daß der Gimpel-Gempel nicht etwa zur Ruhe kommt. Uff, uff, wer geht denn da?‘

Die jeweils ersten Stollenteile der drei Eingangsstrophen rufen Topoi korrekten Sängerverhaltens auf, die in der Folge jeweils „konkretisiert“ und damit zugleich demontiert werden. Die umworbene Frau – schon durch die Namensgebung von der Rolle des *vrouwe* disloziert – verlangt statt moralisch-ethischer Werte vielmehr konkreten „Besitz“ vom Sänger, der außer „Riuwental“ – das hier deutlich als sexuelle Metapher verstanden werden kann – nichts zu bieten hat: sehr im Gegensatz zu einem Konkurrenten, der nach dem Geschenk eines Gürtels offensichtlich rascher ans Ziel seiner Wünsche gelangt. Mit den beiden letzten Strophen eröffnet der Sänger sozusagen eine interne voyeuristische Perspektive, als die ZuhörerInnen über ihn zu Augenzeuginnen des Rendezvous und seiner erotischen Handgreiflichkeiten (im wörtlichen Sinne) werden. Es ist die Dame, die das Objekt ihrer Begierde auf die „richtigen“ Wege „leitet“ und abschließend verbal (so schon

Edmund Wiessner: „Die Dirne spricht“¹⁷⁾ zu verstärkter Aktivität ermuntert, zugleich des ungebetenen Zusehers innerwerdend.

Beispiel 5: Neidhart (Hs. c Nr.7, Hs. f Nr. 12, HMS III,189: Nr. 7; Übersetzung Ulrich Müller):

I

*Avff mein zwar vnd auff mein ses.
Ich wil singen
von einer maid die haist ges.
die sah ich den hayerles
schön springen.
Mitt den kinden traib sie uil.
zwicken zwergen.
darczu kund sie ein spill.
haisset als ich wenen will.
wenning bergen.
Da sie da nyder sassen für dy tume.
sie sprach lat mich den wenling tragen vmbe.
Ir begund ir hendel al zugrossen.
seht darumb sie es nicht lie.
zu iglicher sie da ging.
zwuschen vnd ober der krye.
da ward sie den wenling vast verstossenn.*

Bei meiner Wahrheitsliebe (?) und bei meinem Würfelglück. Ich will von einem Mädchen singen, die hieß Ges. Die sah ich den Juhei-Tanz gut tanzen. Mit den Mädchen (Jugendlichen) spielte sie gerne „Zwicken-Zwaoken“. Außerdem konnte sie ein Spiel, das – soweit ich weiß – „Wengling-Verstecken“ heißt. Als sie vor der Jungen (Törichten) niedergesessen waren, da sagte sie „Laßt mich den Wengling herumtragen.“ Die Hände begannen ihr groß (schwer?) zu werden (f: Er begann ihr in den Händen groß zu werden), aber – seht! – deswegen hörte sie nicht auf. Sie ging zu jeder einzelnen, und zwischen und oberhalb der Knie hat sie den (wurde ihr der?) Wengling fast hineingestoßen (versteckt).

II

*Sam ein gast ich gangen was.
für ein awen.
durch ein wyß in ein gras.
do man veyol plumen laß.
rosen schawen.
Das was eineß morgens frú.
sie wais eine.
Da kam ich geschlichen zu fragen was die liebe thú.
die sausse rayne.
Sie erschrickett sere gleich einem kinde.
frewlein nu was tut Ir.
sie sprach ich pinde.
ein rosen krenzcel auff mein haubt zu zier.
frewlein nu gunnet mir.
das ich rosen raiche dir.
zu dem krancz nach meiner gir.
das ward von der guten erlaubett mir*

Wie ein Fremder war ich über eine Aue gegangen, durch eine Wiese hin zum Gras, wo man Veilchen pflückte, um nach Blumen zu schauen. Das geschah an einem frühen Morgen, und sie war ganz allein. Da kam ich leise hinzu, um zu fragen, was das liebe Mädchen denn mache. Die Schöne, die erschrickt wie ein junges Mädchen (Kind?). „Edles Fräulein, was macht ihr da?“ Sie sagte: „Ich binde einen Kranz aus Rosen, um mir die Haare damit zu schmücken.“ – „Edles Fräulein, vergönnt mir, daß ich Dir die Rosen, so wie Du sie brauchst, reiche.“ Das hat mir die Schöne erlaubt.

III

*Schier Zway krenzlein sie vns pannt.
auff der haide.
Ich slug sie auff ir weisse handt.
Schimpffes ich mich vnterwandt.
mit der maide.*

Sogleich flocht sie uns zwei Kränzlein dort auf der Wiese. Ich patschte sie auf ihre weiße Hand, und ich wollte mit dem Mädchen schäkern. Ich gab ihr schnell meinen Schaft hin. Sie hob ihn auf und gab mir einen harten Griff. Sie spricht: „Ich möchte am

17 Edmund Wiessner (Anm. 15), S. 246.

*Ich warff ir den meinen Zweig
 do uil palde.
 Sie hebt vnd tet mir einen zwick.
 Sie sprach ich wil haben sick.
 vor dem walde.
 Do begund ich mit klugen zwicken zwerger.
 Sie sprach herr kúnt Ir ein spill wennelínck pergen.
 Ia das kan ich schön tut euch vnterr.
 Secht darumb ich es nit lies.
 meinen wenlinck ich Ir sties.
 zwuschen pain als sie mich hies.
 do sie des empfandt. sie nam sie wunder.*

IV

*Schimpfen sie eins tails verdros.
 ssy sprach bleibe.
 ewer vnflug ist zu gros.
 warumb decket ir mich plos.
 kom.ich lide.
 fraw das ich den wendling.
 pas verschieb
 dornach stet mir mein gerínck.
 ich lere dich ein fremdes dingk.
 du vil liebe.
 Sie sprach mir kam nye wendling vnters hemde.
 fraw der ler ich dich noch zway. die dir sein fremde
 sprach ich zu der schonen volg meiner lere.
 meinen wenling ich da parg.
 der guten er taucht sie nicht arg.
 die here. was nye so karg.
 das sie bate den wendling bergen mer.*

V

*Do das spill ein ende nam.
 sprach die here.
 Herr dorumb seit mir nicht gram.
 ob ich mich ein teil versham.
 durch ewer ere.
 Wenlinck thut Ir mir erkant.
 das ich schaw
 wie es sej vmb yne gewant.
 Do gab ich Irn In die hant.
 vor der awe.
 Sie batt mich da den wenling pas ver_stossenn.
 Sie sprach herr dem ewerm spill. kan sie nicht ge-
 nossenn.
 mir ist als die erde lauff vmb.
 Ich pin wicz worden frej
 als der hymel kuppfrej say
 vnd der Sunnen. wern drey
 das geswür ich ayde. so sprach die tumme.*

Waldrand einen Sieg (?)erringen.“ Da fing ich an,
 mit dem ‚klugen‘ Mädchen ‚Zwicke-Zwack‘ zu trei-
 ben. Sie sagte: „Mein Herr, könnt ihr das Spiel
 ‚Wengling-Verstecken?“ – „Ja, das kann ich gut.
 Legt euch darunter!“ Und seht, ich war nicht faul
 und stieß ihr meinen Wengling, so wie sie es wollte,
 zwischen die Beine. Als sie das spürte, staunte sie
 darüber.

Teilweise wer sie mit dem Spaß nicht einverstan-
 den. Sie sagte: „Laßt es bleiben! Ihr seid zu frech!
 Warum macht ihr mich so bloß? Das mag ich nicht
 sehr!“ – „Edle Frau, damit ich den Wengling besser
 verstecken kann. Danach steht mir meine Lust! Ich
 werde Dich etwas Tolles lehren, Du Liebste!“ – Sie
 sagte: „Noch nie ist mir ein Wengling unter mein
 Hemd gekommen.“ – Ich sagte zu der Schönen: „Edle
 Frau, ich lerne Dir noch zwei Sachen, die Dir neu
 sind. Folge nur meiner Lehre!“ Meinen Wengling
 versteckte ich bei ihr, und er kam ihr keineswegs
 schlimm vor. Die Gute war keineswegs abweisend,
 sondern wollte noch mehr von dem „Wengling-Ver-
 stecken“.

Als das Spiel zum Ende kam, da sagte die Schöne:
 „Mein Herr, seit mir nicht böse, wenn ich mich noch
 zu einer Bitte durchringe: Bei Eurer Ehre, zeigt mir
 (Euren, =f) „Wengling“, damit ich sehe, wie er be-
 schaffen ist.“ Da gab ich ihn ihr in die Hand, dort
 auf der Auwiese. Da bat sie mich, den „Wengling“
 noch einmal stärker zu stoßen. Sie sagte: „Mein Herr!
 Von Eurem Spiel kann man nicht genug bekommen.
 Mir ist es, als ob sich alles drehe! Mein Verstand
 setzt aus, und mir kommt es vor, als ob der Himmel
 rotglänzend sei und es drei Sonnen gäbe. Darauf
 schwöre ich einen Eid.“ Das sagte das junge (einfäl-
 tige?) Mädchen.

Ich stelle die 5 Strophen kurz vor, da dieser Text zu den wenig bekannten Beispielen des Genres zählt:

Str. 1: Der Sänger präsentiert das Objekt seines Liedes, ein Mädchen namens Ges. Sie inszeniert mit anderen Jugendlichen (erotische) „Kinderspiele“ namens „zwickenzwergen“ und „wengling verstecken“ (denkbar wäre eine Zuordnung des Begriffs „wenglinck“/ „wendling“ zu den Wörtern „wambe“ (Bauch), „wenden“, „drehen“ und „wenig“).

Str. 2 führt die traditionelle Pastourellenszene vor: Der Sänger überrascht die junge Dame beim „Rosenpflücken“ und bietet großzügig seine „Hilfe“ an.

Str. 3: Nun ergreift der Sänger die Initiative im „Spiel“: er spielt „zwickenzwergen“ und ihre Frage, ob er denn auch das Spiel „wenglinck verstecken“ beherrsche, ist die gewünschte Aufforderung zu anderen „Spielen“.

Str. 4: Das Mädchen widerspricht, denn diese Form des Spiels war ihr „natürlich“ bislang unbekannt.

Str. 5: Nach anfänglicher Skepsis kennt die Begeisterung des Mädchens keine Grenzen: zunächst will sie den Gegenstand des erotischen Vergnügens inspizieren, danach verlangt sie Wiederholung des Spiels und zeigt erste Anzeichen erotischer Ekstase (sie sieht drei Sonnen am Himmel, etc.).¹⁸

An allen fünf Liedern lassen sich die Beobachtungen von Volker Mertens und Rüdiger Krohn bestätigen, wonach zum einen im Frauenlied die Möglichkeit bestünde, „freier über Eros und Sexus zu sprechen als in der Minnekanzone“¹⁹ und dass ganz offensichtlich „in patriarchalisch bestimmten Kultursystemen, zu denen auch das christliche Mittelalter zählt, ... die Männer eine auffällige Neigung (haben), in eroticis' ihre eigenen libidinösen Bedürfnisse aus dem Munde der Frau ... zu hören. Dieser Vorgang der Selbstbewahrung vollzieht sich auf dem Wege der ‚disowning projection‘“²⁰.

Anhand der oben vorgestellten Texte lässt sich darüber hinaus mit einem zum Teil immer noch anzutreffenden Missverständnis aufräumen: jener Ansicht nämlich, wonach das Lateinische für die (männlichen) Autoren Freiräume eröffnet habe, um deutlicher über Erotik und Sexualität reden zu können, und zwar ohne auf ein weibliches Publikum Rücksicht nehmen zu müssen. Ich zitiere stellvertretend für diese Position Anne Howland Schotter:

„Since women were not generally trained in Latin, but rather ... spoke and understood the vernacular language they learned in childhood, they were excluded from the audience of the Latin lyric. Poets using Latin, therefore enjoyed as freedom from the pressures which women exerted on the vernacular love poets to idealize love and were able, by attributing the language to the female voice, to achieve an irony at the expense of the speaker.“²¹

Weder wird man so generell von einer Lateinunkenntnis des weiblichen Publikums ausgehen dürfen (zumal als passive Sprachfähigkeit) noch wird man sich das Publikum sol-

18 Vgl. zu diesem Lied ausführlich Ulrich Müller, *Gaude mihi oder Das Neidhart-Lied vom „Wengling“* (Lied c7/f12), in: *Deutsche Literatur des Spätmittelalters*. Greifswald 1986, S. 123–142.

19 Volker Mertens, „Reinmars ‚Gegensang‘ zu Walthers ‚Lindenlied‘“, in: *ZfdA* 112 (1983), S. 161–177, hier S. 168.

20 Rüdiger Krohn, „Begehren und Aufbegehren im Wechsel. Zum Verfahren von Parodie und Protest bei einigen Liedern des Kurenbergers“, in: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, hg. von Rüdiger Krohn, München 1983, S. 117–142, hier S. 119.

21 Ann Howland Schotter, „Woman’s Song in Medieval Latin“, in: John F. Plummer (Hg.), *Vox feminae. Studies in Medieval Woman’s Songs*, Kalamazoo 1981, S. 19–33, hier S. 24.

cher Lieder strikt nach Geschlechtern getrennt denken können. Es ist zwar eine immer wieder gern bemühte Vorstellung, dass erotisch-obszöne Lieder vor einer „Herren-Runde“ gesungen worden wären; belegen lässt sich dies jedoch kaum. Es zeigt allenfalls die Schwierigkeiten der modernen Interpreten mit dieser Textsorte und den Besonderheiten ihres genrespezifischen „gendering“. Wie sich an den Reinmar- und Neidhartliedern zeigt, sind sie und speziell das dort anzutreffende „weibliche“ Sprechen keineswegs weniger „deutlich“ in sexueller Hinsicht als lateinische Texte (etwa CB 185). Ganz im Gegenteil lässt sich denken, dass ein besonderer Reiz der Vortragsituation gerade von der Anwesenheit von Frauen ausging. Geschlechterbezogene Ausschlussmechanismen mussten und müssen bei dieser Textsorte (und auch sonst) im übrigen nicht raum-zeitlich und auch nicht über „externe“ Sprachbarrieren durchgeführt werden, da den Texten diese Ausschlussverfahren selbst immanent sind. Mit welchem Nachdruck das männliche Sprechen über weibliche Sexualität gerade im Umfeld erotischer und pornographischer Texte alle einschlägigen literarischen Gattungen geprägt hat, bis hin nämlich zur exklusiv männlichen „Besetzung“ dieses „Registers“ und seiner „Unbrauchbarkeit“ für ein Sprechen von Frauen, das sich als „identisches“ zu verstehen sucht, zeigt sich am deutlichsten an den einschlägigen Schwierigkeiten zeitgenössischer Autorinnen. Als ein Beispiel für viele mag die bekannte österreichische Autorin Elfriede Jelinek stehen. Ihr Versuch, einen erotischen Roman zu schreiben, der sich der sprachlichen Vereinnahmung durch die tradierten ‚männlichen‘ Muster widersetzt, scheiterte ihrer eigenen Einschätzung zufolge fast „zwangsläufig“ – es wurde freilich allemal eine brillante Satire der Gattung daraus²².

Doch lassen Sie mich zurückkommen zu den mittelalterlichen Texten und einen Blick auf die Geschichte ihrer (wissenschaftlichen) Rezeption werfen. Einmal mehr zeigt sich die mediävistische Germanistik hier deutlich geprägt von ihren Anfängen und den moralisch-ästhetischen Grundsätzen ihrer Gründergenerationen. Sowohl das von der Würzburger Liederhandschrift unter Reinmar überlieferte Lied wie alle genannten Neidhart-Lieder galten als „unecht“; das Lied c 7/f 12 wurde nicht einmal im Vorspann der Neidhart-Ausgabe von Haupt und Wiessner behandelt, sondern ist bis jetzt nur in Wackernagels Edition in von der Hagens „Minnesingern“ (Bd. 3) greifbar.²³ Doch nicht erst die Editoren des 19. und 20. Jahrhunderts taten ihr Möglichstes, um diese Lieder aus dem Bewusstsein der Rezipienten „verschwinden“ zu lassen, sondern bereits bei der Zusammenstellung der großen Minnesang-Handschriften, speziell A und B, dürften hier gewisse Selektionen gegriffen haben. Wie spätere Überlieferungen zeigen, wurde die Gattung des erotisch-obszönen Liedes, speziell in Verbindung mit Frauenstrophen und -liedern, von vielen Autoren gepflegt; die Neidhart-Überlieferung und davor auch schon Sammlungen wie die der *Carmina Burana* zeigen diese Tendenz deutlich und erlauben den Schluss, dass hier nicht etwa eine vom sog. „hohen Minnesang“ völlig verschiedene Konzeption vorliegt, sondern allenfalls die zweite Seite der gleichen Medaille.²⁴ Ähnliches hat Howard Bloch auf der Basis seiner Analyse des Paradoxons der Jungfräulichkeit und der abendländischen Konzeptionen höfischer Liebe in Hinblick auf das Werk Wilhelms IX. beschrieben:

22 Elfriede Jelinek, *Lust*. Reinbek 1989.

23 Eine Transkription des Liedes nach der Fassung der Hs. c liegt vor: Ingrid Bennewitz unter Mitwirkung von Ulrich Müller, „Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779)“, Göttingen 1981 (GAG 356).

24 Vgl. auch Ulrich Müller, „Neidharts Pastourellen der ‚Manessischen Handschrift‘. Unechter ‚Schmutz‘ oder Kehrseite der Medaille?“, in: *Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500*, hg. von J.F. Poag und Th.C. Fox, Tübingen 1989, S. 73–88.

„This means that William IX’s famous conversion, from which courtly love was supposedly born, is, due to the lack of textual evidence, no conversion at all. On the contrary, what emerges from the inconclusive documentation is that the relation of the first troubadour’s two faces is more logical than chronological or biographical and that the copresence of misogynistic and courtly songs is better explained by the fact that the two medieval discourses on woman are not contraries but intermingling zones of a common conceptualization of gender. Antifeminism and the idealization of the feminine are mirror images of each other – coevally overdetermined visions of woman as overdetermined.“²⁵

In diesem Zusammenhang sei eine spröde philologische Anmerkung angesichts der komparatistischen Ausrichtung dieser Tagung gestattet: Wie sich sowohl an den Liedern Reinmars wie jenen Neidharts zeigen lässt, haben moralisch-ästhetische Kategorien wie literaturwissenschaftliche Konzeptionen, die vom Gedanken der Werkeinheitlichkeit getragen waren, zum Ausschluss insbesondere von erotisch-obszönen Texten aus den „gereinigten“ Editionen wenigstens deutschsprachiger Autoren des Mittelalters gesorgt. Wenn unter diesen Texten den Frauenliedern und -strophen ein besonderer Stellenwert zukommt, dann sollte geprüft werden, inwieweit die vorliegenden Anthologien auf der Basis dieser „gereinigten“ Ausgaben erstellt worden sind; dies wäre insbesondere für die interdisziplinäre Arbeit, die ganz wesentlich auf der Basis solcher Anthologien erfolgt, eine wichtige Voraussetzung.

Es ist noch gar nicht so lange her, dass es als Sakrileg verstanden wurde, wenn beispielsweise im Zusammenhang mit Interpretationen zur mittelalterlichen Pastourellendichtung von (feministischen) LiteraturwissenschaftlerInnen darauf hingewiesen wurde, dass hier in aller Deutlichkeit Situationen beschrieben und verhandelt wurden, auf die der Begriff „Vergewaltigung“ zutrefte.²⁶ In jüngerer Zeit jedoch hat sich das Interesse verstärkt der Frage zugewandt, ob und wie in den mittelalterlichen Texten selbst „Widerständiges“ zu finden sei, Textstellen also, in denen – gegen den intendierten Diskurs des Autors – andere „Stimmen“ hörbar werden. Die amerikanische Romanistin Jane Burns hat dies u.a. an altfranzösischen obszönen Fabliaux-Texten zu demonstrieren versucht, und in vielerlei Hinsicht ist dieser Versuch ebenso spannend wie gelungen:

„Is there a way that as the anonymous fabliau narrator makes a female character speak, that character can also talk back at her author? Do her words, however fabricated and fictive, ever suggest the possible existence of another logic beyond the limits of the specular logic that traditionally structures male/female relations in the fabliau? Although we cannot read the speech of female protagonists as an unproblematic expression of female desire – mediated as it is through the author’s voice, literary conventions, and social constructions of gender – we might nonetheless take the speech of certain fabliau women as an articulation of that imagined and imaginary realm that Irigaray describes. Fabliau narrative in this sense would provide a forum for playing out different ways that the female object of desire might speak. It would allow the reader/listener to imagine the female speaking subject not as a fully endowed independent or real voice, but as a potential and partial one, a constructed voice that, while colonized, resists thorough appropriation.“²⁷

- 25 Howard Bloch, „Medieval Misogyny and the Invention of Western Romantic Love“, University of Chicago Press 1991, S. 160; vgl. auch vom gleichen Autor: „Das Paradox der Jungfräulichkeit und die Poetik höfischer Liebe“, in: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.), *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt/Main 1991, S. 238–256.
- 26 Vgl. Kathryn Gravdal, „Camouflaging Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in the Medieval Pastourelle“, in: *Romanic Review* 76 (1985), S. 361–373, und dies., „Ravishing Maidens. Writing Rape in Medieval French Literature and Law“. University of Pennsylvania Press 1991.
- 27 Jane Burns, „Bodytalk. When Women Speak in Old French Literature“. University of Pennsylvania Press 1993, S. 38.

Dies ist in Hinblick auf die den Texten innewohnende Problematik durchaus richtig gesehen. Bruchstücke eines solchen „widerständigen“ Sprechens finden sich auch in den zitierten Liedern, wenn die erotische Kompetenz und Potenz der besungenen Damen plötzlich (trotz ihrer z.Tl. gerade erst verlorenenen Jungfräulichkeit) dem Sänger gefährlich wird: als Kritik oder Forderung nach „mehr“. So beinhaltet auch die Rede des Mädchens am Ende von Lied c 7 die Forderung nach einer Fortsetzung. Das demonstriert natürlich zunächst die Qualitäten des männlichen Liebhabers und die sprichwörtliche sexuelle Unersättlichkeit der Frau; es bleibt aber die Forderungsgeste am Ende des Liedes und die dahinter stehende Gefahr für den Mann, diese Forderung nach „Mehr“ nicht erfüllen zu können. Expressis verbis steht die überlegene erotische Kompetenz der Frau und die sexuelle Gefährdung des Mannes am Ende des Liedes HW XLIV, 1. Es bleibt der „vrouwe“ überlassen, die unerfreuliche Situation zu kommentieren: „zieht wider – diu würze ist noch niht gebrüwen“, und vergleichbare sexuelle Selbstsicherheit verrät auch die Rede der Dame am Ende des Reinmar-Liedes. So lassen sich also auch hier die Beobachtungen von Ann Marie Rasmussen zu den Frauenliedern bestärken:

„But for a male voice to expose the contradictions of courtly love, wether by pursuing many lofty ladies or threatening their demise, is to continue man’s domination of women. For a female voice to enact those contradictions interrupts male domination, undoing for an instant the ideological system that has created her role, and thus momentarily suspending both. Her voice partially undoes his authorship of it. As the allegorical lofty lady speaks, hinting that she might be other than just an allegorical lofty lady, the performance of her voice exposes contradictions that allow us to glimpse the contours of a space from which other voices can emerge.“²⁸

Zweifelsohne konstituiert auch die ‚weibliche‘ Stimme in den erotischen Liedern des deutschen Mittelalters zunächst einmal Interruption und partiell Irritation des männlichen Sprechens. Dennoch wird in ihrer Inszenierung vorbereitet, was als Nicht-Identität des weiblichen Sprechens – nicht nur aber besonders im Kontext von Erotik und Sexualität – zu einem wesentlichen Moment seiner literarischen Charakteristik werden und zu jenem Unbehaustsein und jener Fremdheit in der eigenen Sprache führen sollte, das sich in seiner das Individuum zerstörenden Macht etwa in den Romanen Ingeborg Bachmanns (speziell dem „Todesarten“-Zyklus) manifestiert. Diese weibliche Stimme nämlich kennt kein Nein – ihr Nein meint immer schon ein Ja und ist allenfalls ein vorübergehendes, partielles Nein (vgl. Bsp. 4), und DER daran glaubt, hat das Nachsehen. Insofern besitzt dieses Sprechen keine (mit Austin) „illokutionäre Kraft“, und es gilt, was Judith Butler 1997 für den us-amerikanischen Diskurs über pornographisches Sprechen analysiert hat. Auch die von ihr untersuchten sprachlichen Inszenierungen rauben „dem Adressaten (demjenigen, der oder die dargestellt wird und von dem oder der zugleich angenommen wird, dass es derjenige ist, an den sich Pornographie richtet) die Fähigkeit zu sprechen. Das Sprechen des Adressaten hat nicht mehr die Macht, das auch zu tun, was es sagt, sondern kann nur noch immer etwas anderes tun, als es sagt ..., oder es bedeutet genau das Gegenteil von dem, was es zu bedeuten beabsichtigt.“²⁹

Darüber hinaus wird am Beispiel der diktierten Texte deutlich, dass die erotisch-obszönen Frauenstrophen des mittelalterlichen deutschen Liedes typische Zuschreibun-

28 Ann Marie Rasmussen, *Sexual Politics in the Performance of Medieval German Woman’s Song*, Ms. S. 8. – Ich danke Frau Rasmussen für die Überlassung des Manuskripts.

29 Judith Butler, *„Haß spricht. Zur Politik des Performativen“*, Berlin 1998 (orig. „Excitable Speech“, New York 1997), S. 118.

gen für männliche und weibliche Rollen kennen. Zu den Charakteristika der weiblichen Rolle gehört die prinzipielle Verführbarkeit, die (erotische) Verfügbarkeit, die sexuelle Unersättlichkeit, aber durchaus auch das erotisch-sexuelle Selbstbewusstsein. Die Männer-Rolle erscheint demgegenüber als Ideal des erfolgreichen Verführers mit (unwiderstehlichem) Sex-Appeal, der (fast) immer zugleich Herr des Spiels ist, mit dem es die junge Dame bekannt zu machen gilt. In Liedern wie c 7/f 12 oder HW XLIV,1 kommt ein weiteres Moment hinzu: In den Frauenstrophen tritt der Körper des Sängers, der im Minnesang so gut wie nicht existent ist, wenigstens kurzfristig in den Mittelpunkt des (weiblichen) Interesses (wenn die Dame z.B. das Objekt ihrer Begierde näher untersuchen will oder ihm gar ungenügende Standfestigkeit zu schreibt). In den Sängerstrophen des Minnesangs wird der weibliche Körper in der Inszenierung des männlichen Autors für beide Geschlechter zum Schicksal, sowohl für die Frau als (ungefragtes) Objekt des Begehrens als auch für den Mann, der vorgeblich nicht anders als begehren kann. Besteht dort der männliche Beitrag zur Erotik ausschließlich in deren Intellektualisierung im Medium der Kunst, so wird er in den erotisch-obszönen Frauenstrophen plötzlich sichtbar, damit aber auch an-greifbar und mitunter verletzbar. – Was jedoch nicht vergessen werden darf, ist der Gegensatz zwischen jenem Diskursmodell, das die Frauenstrophen und Frauenlieder charakterisiert, und den vorherrschenden, der Alltagspraxis letztlich näherstehenden, mit höherem Sozialprestige sowie höherer Wertigkeit versehenen, moralisch-didaktischen, philosophisch-theologischen Diskursen, die auch im Bereich des Höfischen (und seiner Literatur) eingefordert werden. Im Vergleich dazu erscheinen die „Sprecherinnen“ der Frauenstrophen in wahrhaft unerhörten Rollen: Die unerreichbare Dame des Minnesangs wird nicht nur erreichbar, sondern erotisch-sexuell verfügbar, und diese Verfügbarkeit wird Gegenstand ihres vorgeblich eigenen Berichts. Diejenigen, die den Blick vor allem in der Gegenwart des Mannes zu senken haben, werden nicht nur erblickt, sondern blicken zurück; diejenigen, die nicht angegriffen werden dürfen (außer von Ehemann und Vater) und natürlich selbst nicht angreifen dürfen, greifen plötzlich gar nach dem Objekt ihrer vorgeblichen Begierde. Diejenigen, die nicht sprechen sollen, außer wenn sie gefragt werden, sprechen in aller Deutlichkeit über erotische Tatbestände. Sie verletzen damit alle Regeln des höfisch-normativen Diskurses. Im deutschen Lied des Mittelalters stehen sich gegenüber die Ausblendung des weiblichen Begehrens in den Sängermotetten des Minnesangs, dort verbunden mit der Frustration des unabweisbaren, unendlichen Begehrens des Mannes, das als intellektuell-artistisches inszeniert wird, und die Fixierung des sexuellen Begehrens auf die Rolle der Frau in den erotischen Liedern, vor allen in den Frauenliedern und -strophen, vorgestellt in der Inszenierung des männlichen Autors: Eine Spannung, der nachzugehen es lohnen würde auch in Hinblick auf spätere literarische Projektionen im „gendering“ erotischen Sprechens.