

Neidharts Lied von der „Derr Plahen“ (R 31, c 82; HW 46, 28).
Ein Beispiel für Satire und Parodie im späten Mittelalter

Ulrich Müller und Ingrid Bennewitz-Behr

Der folgende Beitrag besteht aus zwei Teilen: Einem von U.M., der sich mit der textlichen Basis beschäftigt, und einem anderem (von I.B.-B.), der eine Interpretation unter demjenigen Aspekt gibt, der den Rahmen dieser Tagung darstellt. Er ist, wie verschiedene frühere Artikel der beiden Beteiligten (zusammengestellt in der Bibliographie zum Nachdruck der Edition von HAUPT/WIESSNER 1986), hervorgegangen aus der gemeinsamen Arbeit an dem Salzburger Neidhart-Projekt, an welchem derzeit außerdem noch F.V. SPECHTLER, A. EDER und S. PODROSKO beteiligt sind (vgl. auch hierzu die genannte Bibliographie). Trotz der Arbeitsteilung zeichnen die beiden Verfasser durchaus für das Ganze verantwortlich.

1. Teil

Die editorischen Grundlagen

Die bis heute verwendete Textausgabe der Neidhart-Lieder, herausgegeben von M. HAUPT und E. WIESSNER (1923, Nachdruck 1986), gehört einerseits zu den wichtigen Stationen der altgermanistischen Editions-geschichte, baut aber andererseits auf methodischen Voraussetzungen auf, die heute nicht mehr allgemein akzeptiert werden; dies gilt vor allem für das Prinzip des einen Originals, welches vom Editor rekonstruiert werden sollte, sowie für den Grundsatz, daß nur die in der Handschrift R überlieferten Strophen, nicht aber die vielen hundert anderen als „echt“ anzusehen seien. Aus solchen Überlegungen ist das Salzburger-Projekt entstanden, welchem für die Edition des wohl erfolgreichsten und folgen-reichsten Liedersängers des deutschen Mittelalters insgesamt die *folgenden Grundsätze* zugrunde liegen sollen:

1. Publiziert werden sämtliche Texte und Melodien, die unter dem Namen Neidhart / Nithart überliefert sind.
2. Vorentscheidungen hinsichtlich der Echtheit bzw. angeblichen Unechtheit werden nicht getroffen, Entscheidungen darüber werden dem Benutzer überlassen; doch werden selbstverständlich die bisherigen Forschungsmeinungen zu diesem Problem bei allen Texten referiert.
3. Die Ausgabe wird entlastet durch gesonderte Editionen von Faksimiles und Transkriptionen, mit deren Hilfe man sich einen hinlänglich genauen Eindruck von Aussehen, Anordnung und Wortlaut der verschiedenen Überlieferungszeugen machen kann.
4. Die Ausgabe folgt dem Prinzip der Leithandschriften-Edition, d. h. jeder Text- oder Melodieabdruck geht von einer tatsächlich überlieferten Fassung des jeweiligen Liedes aus.
5. Unterschiede in der Anzahl und Reihenfolge der Strophen sowie im Wortlaut gelten uns *prima facie* nicht als Überlieferungsverderbnisse, sondern als unterschiedliche Fassungen, entstanden durch den Autor, zeitgenössische oder spätere Sänger, durch Sammler, Redaktoren oder Schreiber. Je nach dem Grad der Unterschiede werden diese im textkritischen Apparat oder durch Paralleldruck dokumentiert. Die Ausgabe soll also das *tatsächlich Überlieferte, keine Rekonstruktionen oder gar editorische Konstruktionen enthalten.*

Für die Entscheidung bezüglich Paralleldruck vs. Apparat gilt:

- a. Unterscheiden sich die überlieferten Liedversionen hinsichtlich Anzahl und/oder Reihenfolge der Strophen, wählen wir grundsätzlich Paralleldruck. Bei der Fassung derjenigen Handschrift, die von früheren Herausgebern als „präsumptive Leithandschrift“ verwendet wurde (also C

bei VON DER HAGEN, c bei WACKERNAGEL, R bei HAUPT, HAUPT-WIESSNER und WIESSNER), werden deren Texteingriffe vermerkt. Für eine Zusammenstellung der jeweiligen Lesarten auf dem Hintergrund einer kompilierten Textfassung verweisen wir auf die Edition von HAUPT (1858) bzw. HAUPT-WIESSNER (1923), die auch im Hinblick darauf nachgedruckt wurden.

b. In allen anderen Fällen wird bei doppelter oder mehrfacher Überlieferung die Entscheidung nach dem Grad der Abweichungen getroffen. Ließe sich eine andere Version nur mühsam aus dem Apparat rekonstruieren, dann wird Paralleldruck verwendet.

6. Die Anordnung der edierten Lieder orientiert sich an der umfangreichsten Neidhart-Sammlung, die uns erhalten ist, nämlich der Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779). Dort nicht erhaltene Strophen und Lieder sind entweder an einer sinnvoll sich ergebenden Stelle eingefügt oder anschließend abgedruckt, wobei wiederum der Überlieferungszusammenhang bewahrt bleiben soll. Die Entscheidung zugunsten der Handschrift c fällt auch deswegen leicht, weil in ihr die auf R. VON LILIENCRON (1848) zurückgehende und in der Forschung allgemein anerkannte Teilung in „Sommerlieder“ und „Winterlieder“ weitestgehend durchgeführt ist.

Die von M. HAUPT (1858) als Leithandschrift zugrunde gelegte Handschrift R (mgf 1062) gilt uns, gemäß den Untersuchungen von I. BENNEWITZ-BEHR, als „eine sehr planvoll angeordnete Auswahl und redaktionelle Bearbeitung, die eine bestimmte politische Tendenz erkennen lassen, nämlich Kritik an den Verhältnissen in Österreich und an dessen Herzog (Friedrich II.)“. Dementsprechend ist auch die frühere Echtheits-Maxime von M. HAUPT umzukehren bzw. — um eine vielzitierte Formulierung aus dem 19. Jh. zu verwenden — ‚auf die Füße zu stellen‘; sie muß jetzt lauten (so ich Nachwort zum Nachdruck der Edition von HAUPT/WIESSNER 1986, S. 419):

Was in R steht, das ist mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit echt, da es eine bewußte Auswahl aus Neidharts Werk darstellt; daraus ergibt sich aber nicht, daß alles, was nicht in R steht, unecht sein muß. Insofern bieten alle an R orientierten Editionen sicherlich einen „echten“ Neidhart, aber einen mit bestimmter Tendenz redigierten und damit eben keineswegs „vollständigen“ Neidhart.

7. Eingriffe durch die Herausgeber werden nur vorgenommen, wenn der überlieferte Text für uns keinerlei Sinn ergibt bzw. die Parallelüberlieferung einen Überlieferungsfehler sehr wahrscheinlich macht (Anm. 5). Die Eingriffe sind stets typographisch gekennzeichnet, und zwar durch Kursivdruck.

Sollte für ein solches Editions-Prinzip eine „auctoritas“ erwünscht sein, so möchten wir uns hier auf J. BUMKE berufen, der in der Einleitung zu seiner Edition des Wernher von Elmendorf (Tübingen 1974, ATB 77, S. XXXVII f.), ausgehend von seinen dortigen Grundsätzen, unter anderem ausführte:

Alles, was nur irgend sinnvoll sein könnte, [ist] unberührt geblieben, auch an Stellen, an denen sich Verbesserungen wie von selbst anbieten. Ich bin mir darüber im klaren, daß eine solche Haltung dazu führt, daß als eine ausgefallene syntaktische Konstruktion oder als eine seltene Schreiberform anerkannt wird, was in Wirklichkeit ein Fehler im Sinne der Textkritik ist. Das war jedoch in Kauf zu nehmen, wenn eine allzu subjektive Textgestaltung vermieden werden sollte . . . Carl von Kraus' polemisches Wort von 1916: „Den Handschriften bringt man mehr Vertrauen entgegen als dem Genius des Dichters“ [C. v. K., Zu den Liedern Heinrichs von Morungen, Göttingen 1916, S. 3], hat seine Schärfe verloren. Es ist nicht das gewachsene Vertrauen darauf, daß die Handschriften den Wortlaut der Originale bewahrt haben, sondern es ist die größere Skepsis gegenüber dem Anspruch, den originalen Wortlaut kritisch erschließen zu können, was uns heute anders verfahren läßt.

8. Gegenüber der Überlieferung werden die üblichen Normalisierungen vorgenommen, die der besseren Lesbarkeit dienen und keinerlei bedeutungsmäßige Eingriffe darstellen; sie werden daher im Apparat nicht verzeichnet. Im einzelnen nennen wir:
 - a) Die Verse sind abgesetzt, und zwar gemäß den festzustellenden Reimwörtern bzw. evtl. Hinweisen (Punkten, Virgeln) in den Handschriften.
 - b) i/j/y und u/v sind gemäß dem modernen Gebrauch reguliert, ebenso w (sawm)saum); außerdem werden nur rundes s und ungeschwänztes z verwendet.
 - c) Diakritische Zeichen werden wie üblich aufgelöst. Einen Sonderfall bildet Handschrift c: Wird dort ein diakritisches Zeichen nicht als Umlaut oder Diphthong aufgelöst, erscheint der entsprechende Vokal im Text kursiv und der handschriftliche Wortlaut wird im Apparat verzeichnet (dabei ist zu beachten, daß wir handschriftliches u/u/u/u in der Transkription und im Apparat einheitlich mit ú wiedergeben).
 - d) Mehrfachkonsonanzen werden, sofern sie keine Funktion haben, vereinfacht.
 - e) Namen und Strophenanfänge werden groß geschrieben.
 - f) Getrennt- und Zusammenschreibung werden gemäß dem neuhochdeutschen Gebrauch geregelt.
 - g) Die Texte werden gemäß neuhochdeutschem Gebrauch interpungiert.

Die genaue Überlieferung kann in allen Einzelheiten unschwer den jeweiligen Faksimiles und Transkriptionen entnommen werden, die in dieser Hinsicht durchaus einen Teil der neuen Gesamtausgabe darstellen.

9. Alle sonstigen graphischen Eigenarten der jeweiligen Leithandschrift sind beibehalten. Dies gilt etwa auch für den unregelmäßigen Umlaut, Wechsel von Monophthong und Diphthong, von Länge und Kürze der Vokale etc.

10. Abweichungen von der Leithandschrift sind im textkritischen Apparat verzeichnet, sofern sie über die genannten Regelungen hinausgehen; in Zweifelsfällen sind die Abweichungen vermerkt.

11. Eingriffe aus metrischen Gründen werden nur in Ausnahmefällen vorgenommen, niemals aber zur metrischen Glättung (etwa zur Erreichung einer regelmäßigen Alternation). Dahinter steht die Überzeugung, daß Erscheinungen, die nach modernen Kriterien „metrische Unebenheiten“ darstellen, nach Aussage der handschriftlichen Überlieferung durchaus im Rahmen des damals Tolerablen lagen und daß diese in der jeweiligen musikalischen Aufführung durch den Sänger bzw. die Sängerin je nach den Erfordernissen ausgeglichen werden konnten (was auch heutige Aufführungsversuche deutlich bestätigen).

12. Es wurde auch nicht versucht, unreine Reime der Überlieferung mit allen Mitteln zu beseitigen; allerdings wurden die Reime dann reguliert, wenn dies im Hinblick auf die sprachgeschichtliche Entwicklung (z. B. neuhochdeutsche Monophthongierung und Diphthongierung) oder die Parallelüberlieferung leicht möglich war.

13. Gelegentlich sind editorische Entscheidungen der Herausgeber im Apparat erläutert, und zwar dann, wenn sie nicht ohne weiteres nachvollziehbar und verständlich erscheinen.

14. Jedem Lied sind ein kurzer überlieferungsgeschichtlicher Kommentar sowie eine Überlieferungs- und Editions-Matrix beigegeben. Eine durchgehende Einzel-Kommentierung streben wir in der Edition dagegen nicht an; diese soll zu späterer Zeit in einem gesonderten Kommentar-Band vorgenommen werden.

Alles hier Gesagte zeigt sich im folgenden Textbeispiel (R 31, c 82; HW 46,28); es spiegelt unseren derzeitigen Diskussions- und Arbeitsstand bei diesem Lied wider. Die folgende Interpretation baut darauf auf.

Meinen Part möchte ich aber mit etwas abschließen, worauf manche der Anwesenden vielleicht gewartet haben, nämlich einem „Klassiker-Zitat“. Zum „Kampf der Geschlechter“, wie er auch in dem folgenden Neidhart-Lied thematisiert wird, sei zitiert:

Es geht der Feuerbachschen Moraltheorie wie allen ihren Vorgängerinnen. Sie ist auf alle Zeiten, alle Völker, alle Zustände zugeschnitten, und eben deswegen ist sie nie und nirgends anwendbar und bleibt der wirklichen Welt gegenüber ebenso ohnmächtig wie Kants kategorischer Imperativ. In Wirklichkeit hat jede Klasse, sogar jede Berufsart ihre eigene Moral und bricht auch diese, wo sie es ungestraft tun kann, und die Liebe, die alles einen soll, kommt zu Tage in Kriegen, Streitigkeiten Prozessen, häuslichem Krakeel, Ehescheidung und möglicher Ausbeutung der einen durch die anderen.

Der hier spricht, weiß – wie seine Biographie zeigt – wovon er handelt, und er gehört für die Mediävistik zu den bislang noch eher unbekanntem und daher erst zu entdeckenden Kennern ihrer Materie: Friedrich Engels, in: Ludwig Feuerbach und der Ausgang der klassischen deutschen Philosophie (1888) – dixit!

Nachtrag:

Die hier formulierten Editionsgrundsätze stellen den Diskussionsstand von Mai 1987 dar; sie haben im Herbst 1987 eine Modifikation erfahren, die unter anderem auch die Reihenfolge der Lieder betrifft.

2. Teil

„Wirkliche Liebe nähert sich ihrem Gegenstand mit Ehrfurcht und erfaßt eine ersehnte Welt von innen her, um sie künstlerisch neu zu gestalten. Neidhart tut nichts dergleichen; er sucht und sieht nur die äußere Erscheinung und trifft aus ihr eine Auswahl, die auf den parodistischen Effekt abzielt.“ (DE BOOR⁷) 1966, 363) Diese Feststellung H. DE BOORS könnte, so will es zumindest auf den ersten Blick scheinen, in ganz besonderer Weise auf dieses Lied zutreffen, das von den Handschriften R und c tradiert wird, von jenen Handschriften also, die für die Überlieferung von Neidharts Oeuvre zentralen Stellenwert besitzen. Denn jenem vielzitierten Dictum M. HAUPTS, wonach, „was in R nicht steht . . . , keine äussere gewähr der echtheit (hat)“ (1858, IX), wäre nach dem neueren Stand der Forschung ergänzend hinzuzufügen: was in c nicht steht, galt dem ausgehenden Mittelalter offenbar nicht als neidharttypisch oder war nur in den für diese Zeit bereits entlegenen, vielleicht auch als unzeitgemäß geltenden Sammlungen, wie z. B. der Manessischen Handschrift, enthalten. Freilich: wäre dieses Lied, das – wie E. WIESSNER zurecht feststellte – in seiner Art „unter N.s Winterliedern einzig da(steht)“ (WIESSNER 1954 (1), 110), durch die Überlieferung weniger sicher bezeugt, hätte es wohl kaum der Be- (oder aber: Ver-)urteilung als „Pseudo-Neidhart“ entgehen können, die M. HAUPT all jenen Liedern vergleichbaren Inhalts zuteil werden ließ, die etwa ausschließlich von der Großen Heidelberger Handschrift überliefert wer-

den. Diesem Umstand ist es in erster Linie zuzuschreiben, wenn das nach HAUPTS und WIESSNERS Zählung achte Winterlied im literarischen Umfeld der sogenannten „frühen“ Winterlieder wie ein erratischer Block, singulär und ohne rechten gattungstypischen Traditionszusammenhang anmutet. Doch während der Ersteditor M. HAUPT sich wie so oft auch hier jeden Kommentars enthielt und die ältere Forschung immer wieder versuchte, eine Verbindung zur Rezeption der französischen Pastourelle herzustellen (SCHMOLKE, SINGER, MEYER, BRILL; vgl. WIESSNER 1954 (1), 110), beharrte schon E. WIESSNER auf den neidhart- und bezeichnenderweise für ihn „pseudo“-neidharttypischen Elementen des Liedes: „Wenn der Dichter durch die fremde Gattung angeregt war, so hat er ihre Züge sich doch völlig eigenartig zurechtgelegt, so daß sie nur wenig durch sein Gebilde hindurchschimmern. Bemerkenswert ist aber die lächerliche Rolle, die er sich in dem Abenteuer zuweist . . . Gerade dieser Typus lebt beharrlich in den Pseudo-Neidhart fort . . . Doch gibt sich Neidhart auch sonst dem Spotte der Zuhörer preis . . .“ (WIESSNER 1954 (1), 110)

Es ist eben diese, von WIESSNER hier noch fälschlich als autobiographisch verstandene Erzählerrolle, die H. WENZEL mit dem Stichwort vom „häßlichen Sänger“ treffend charakterisiert hat. Gemeint ist damit die Ambivalenz der Sängerrolle bei Neidhart, also ihre Brechung zwischen „schönem“ = höfischem und „häßlichem“ = unhöfischem Ich, das im Gegensatz zum sogenannten klassischen Minnesang kein eindeutig positives Rollenmuster präsentiert und somit auch den Zuhörern die Möglichkeit entzieht, sich unhinterfragt mit der Rolle des sprechenden Ich zu identifizieren (vgl. ORTMANN etc.). Daß zum korrekten Verständnis trotzdem ständig das Vor-Wissen der Zuhörer um die Spielregeln und Rollenzuweisungen im Minnesang Reimarscher oder Waltherscher Prägung vorausgesetzt wird, soll ein Interpretationsgang – zunächst durch die *Fassung der Handschrift R* – verdeutlichen.

Strophe I:

Mit dem Natureingang, der die gesamte erste Strophe umfaßt, wird das typische Ablaufschema des Neidhartschen Winterlied-Typus aufgerufen, der in seiner einfachsten Ausprägung (für die Überlieferung von R) lauten würde: Natureingang – Minnestrophen – dörper-Teil. Schon die Sommerklage der ersten Verse konstituiert den Gegensatz zwischen „ich“ und „Ihr“, Sprecher und Gesellschaft, wobei ausschließlich der Sängerrolle Leid und emotionale Betroffenheit über den Verlust des Sommers zugeteilt werden. Durch *seine* Klage entsteht in assoziativen Momentaufnahmen (Stichworte dafür: „blu(o)men, mayen, linden, tanz, heide . . .“) das Bild einer vergangenen schönen Zeit, die den anderen qua seiner Kompetenz erst wieder vergegenwärtigt werden muß, um

Erinnerung auszulösen und die Dimensionen der mit dem Sommer eingebühten Möglichkeiten höfischer „vreude“ nachvollziehbar werden zu lassen. Durch die von Neidhart gewählte metaphorische Ebene erscheint der Winter als Räuber, der die Attribute des Sommers (Blumen, grünes Laub, Rosen) rücksichtslos und gewaltsam an sich gerissen hat (vgl. dazu ganz besonders das Lied R 1, Str. I–III).

Strophe II:

Die zweite Strophe beginnt mit jenem Motiv, das schon für die Zeitgenossen Neidharts als typisches Erkennungsmerkmal seiner Lieder gegolten haben muß. So persifliert bereits Wolfram von Eschenbach im „Willehalm“:

„man muoz des sime swerte jehen,
het ez hêr Nithart gesehen
über sinen geubühel tragen,
er begundez sinen friunden klagen.“ (V. 312, 11 ff.).

Die Wendung an die „friunde“ kennt schon der vor-neidhartsche Minnesang. Sie verdeutlicht dort den Versuch und den Willen des Sängers, sein persönliches, scheinbar individuelles Minnedilemma („dienst“ ohne „lon“) einer fiktionalen Öffentlichkeit erfahrbar und nachvollziehbar zu machen und es so als nunmehr gesellschaftliches Problem einer möglichen Lösung zuzuführen. In Neidharts Liedern dient diese Wendung den Bitten um Rat (Winterlieder 16, 3, 12, 20) ebenso wie Klagen über das von den dörpern zugefügte Leid (Winterlieder 24, 30, 32) oder dem Ersuchen um – wie etwa hier – recht handfeste Unterstützung in Liebesangelegenheiten (vgl. auch die Winterlieder 6 und 35) und in finanziellen Schwierigkeiten (Winterlied 11). – Erst im zweiten Vers dieser Strophe erfolgt der Bruch mit Terminologie und Inhalt des klassischen Minnesangs: nicht der „vrouwe“ des Minnesangs, sondern einem „wip“ gilt das Bemühen des Sängers, wobei durch den Kontext zugleich die ständische Deklassierung nahegelegt wird. Dementsprechend liegt das Problem des „Minnekasus“ nicht in der geistigen Zurückweisung und Negierung der männlichen Bemühungen durch die „vrouwe“, sondern in der körperlichen Abwehr der Handgreiflichkeiten des Sängers, der die Frau während ihres Arbeitseinsatzes belästigt, gleichsam als literarische Bestätigung der These A. BEBELS, der die „Schwärmerei“ der mittelalterlichen Ritterschaft für „Frauensönheit“ für keineswegs „platonisch“ hielt, sondern ihr vielmehr „sehr reale Zwecke“ unterstellte (BEBEL 1929, 98). Es handelt sich hier im übrigen um das erste Auftreten der erotischen Besetzung von „Flachsdreschen“ in der mittelhochdeutschen Lieddichtung, wie sie später auch bei Gotfrit von Neifen verwendet wird. Die geistig-ethische Vollkommenheit und Überlegenheit der Minnedame wird bei Neidhart umgemünzt zur körperlichen Überlegenheit der

„dörperin“, die sich gegen den männlichen Übergriff erfolgreich zur Wehr setzt und so in parodistischer Verlagerung das Kräfteverhältnis des klassischen Minnesangs wiederherstellt:

„doch tet si zeivngist schin
daz si mir zestarche was vnd ich ir zechranch.“

Strophe III:

Die dritte Strophe dient letztlich nur der erweiternden und durchweg voyeuristischen Inszenierung der eben vorgestellten Situation: zwar beharrt der Erzähler auf der klassisch-höfischen Initiation seines Handelns („also mich das hercze hiez“, V. 2), doch seine Aktionen sind an Eindeutigkeit nicht mehr zu überbieten. V. 3 beschreibt eben jenen „küenen griff“, der sonst den „dörpern“ angelastet und als schweres Fehlverhalten kritisiert wird. Dem sexuellen Übergriff folgt sexuell besetzte Rede, nun von seiten des Mädchens (V. 6 f.), die zugleich eine weitere Konstante des klassischen Minnesangs einbringt, nämlich die „huote“, hier personifiziert in der Figur der „muome“ (V. 9 f.).

Strophe IV:

Der Streit zwischen den beiden Kontrahenten scheint gütlich beigelegt, da es jeder Seite an Kraft mangelt, den Kampf um jene „Angelegenheit“ fortzusetzen, die nun gerade (gesellschaftlicher) Usus ist. Daß dem Motiv des Birnenbratens „obscöne(r) Nebensinn“ anhaftet, wie schon R. BRILL (1908, 212) vermutete, dürfte wohl außer Zweifel stehen; doch wie diese Stelle im einzelnen aufzulösen sei, geht auch aus den von WIESSNER angeführten Parallelen nicht hervor: es steht zu vermuten, daß eben diese Unschärfe, diese nicht eindeutige Zweideutigkeit genau der Intention des Autors an dieser Stelge entsprach (vgl. WIESSNER 1954 (1), 109; WIESSNER 1954 (2), 22; S. BRINKMANN 1976, 232) und so in direktem Zusammenhang mit V. 3, dem – nach WIESSNER (1954) (1), 109 – „scherzhafte verhüllende(n) Ausdruck für den Geschlechtsverkehr“, zu sehen ist. Denn die Erwartungen des Rezipienten, die durch den vorangegangenen Text mit Sicherheit auf eine „eindeutige“ Lösung hin ausgerichtet sind, werden an eben dieser Stelle noch einmal getäuscht; der „dörper“-Kontext wird noch einmal in einem äußerst raffinierten literarischen Schachzug mit dem höfischen Minnesang-Klagegestus vertauscht:

„ouch, zwiu laid ich (armer c) so grozziu not?
wes han ich mich tumber underwunden?“ (V. 9 f.).

Strophe V:

Genau diese eindeutige Auflösung liefert erst die letzte Strophe des Liedes, die zugleich die männliche Überlegenheit des höfisch-unhöfischen Sängers demonstriert: die heftige Gegenwehr der jungen Dame konnte

ihm nichts anhaben (V. 3 ff.), sie war darüber hinaus wohl auch nicht allzu ernst gemeint, wie eben auch im Mittelalter Frauen – in der männlichen Verobjektivierung! – grundsätzlich „ja“ zu meinen scheinen, wenn sie „nein“ sagen. Ihre „süene“ erfolgt im situativen Kontext der 2.–3. Strophe: „v[o]f einer derre plahen / bei ir mv(e)men hv(o)s vnder einem hekke“ (V. 6 f.), wobei gerade diese Form textlicher Rückbindung als neidharttypisch angesehen werden darf. – Ob die Überlieferung von R nach dieser Stelle tatsächlich verderbt ist oder ob der achte Vers textlich, nicht aber musikalisch im Zuge einer konkreten Aufführungssituation ausfallen konnte (etwa um damit kurz vor Schluß noch ein retardierendes Moment zu setzen), scheint mir letztlich nicht entscheidbar. Die beiden letzten Verse greifen deutlich auf die Riuwentaler-Rolle des Sänger-Ichs zurück, wie sie häufig in den letzten Strophen von Sommer- und Winterliedern stilisiert wird: den besten Teil von Riuwental, dem „Hôhiu Siene“ (Winterlied 4, VII = R 33,6; hier nach C) in dem es wenig zu essen (Winterlied 3, VII = R 27, 6; Winterlied 5, VII = R 34, 6), dafür aber ausreichend Schläge (Sommerlied 18, V = R 56, 5) gibt, soll die „vrouwe“ erhalten: das Seufzereck, „sevften ekke“. Auch wenn man zweifelsohne nicht bei der „fiktionsimmanente(n) Erklärung“ WIESSNERS („In Siuftenecke . . . sieht der Sarkasmus Neidharts den wertvollsten Teil seines Besitzes ‚Riuwental‘“; 1954, 109 f.) stehenbleiben kann, vermag ich der Interpretation von B. FRITSCH, der sich dieser Stelle ebenfalls angenommen hat, nicht uneingeschränkt zu folgen: „er (= der Sänger, I. B.-B.) läßt ihr von seinem ‚Vermögen‘ (‚guot‘) den besten Teil, nämlich ein Kind ‚Seufzerecke‘ (nach dem Ort des Geschehens).“ (1976, 170; so auch BRINKMANN 1976, 235). Mit gleich großer oder geringer Wahrscheinlichkeit ließe sich in „sevften ekke“ auch eine phallische Metapher vermuten, doch bleiben wie schon im vorher besprochenen Fall von Strophe IV, 4 ff. solche Auflösungen und Rückführungen auf eine Ebene scheinbarer erotisch-sexueller Konkretheit von sekundärem Interesse, da sie die vom Autor mit Sicherheit bewußt gewählte Ebene des uneigentlichen und nicht auflösbaren Sprechens verfehlen, ja boykottieren (vgl. dazu auch BRÜNDL 1972, 71 f.).

Zur Fassung c:

Der Text der ersten vier Strophen geht zwar grundsätzlich nicht über den Inhalt der Fassung R hinaus, weicht aber an zahlreichen Stellen und manchmal in charakteristischen Details von ihr ab. Das betrifft etwa die häufige Verwendung von Adjektiva oder Adverbien, die die emotionale Qualität des benannten Objekts veranschaulichen bzw. verstärken (I, 2: so *gar*; I, 6: ein *uil* guot dach; I, 9: der *liechtenn* plumen; II, 1: *lieben* freund; IV, 3: ein *kleines* dingell; IV, 9: ich *armer* (→ . . . 10!); V, 3: so Iunges weib) oder die sprachliche Umsetzung von mittelhochdeutsch

„vinden“ (R IV, 6) bzw. „sehen“ (R I, 3; hier ließe sich allerdings durchaus erwägen, daß „vinden“ als Variante einer anderen, von c (mit) als Vorlage benutzten Handschrift existiert haben könnte) zu frühneuhochdeutsch „empfinden“; mit anderen Worten, die Veränderung von äußerer visueller hin zu innerer emotionaler Wahrnehmung (vgl. dazu auch BRÜNDL 1972, 56 f.; FRITZ, 1969, 216). Daneben wäre auch auf Verschiebungen im Bereich der Ich-Wir (bzw. Du)-Relation zu verweisen (c I, 3; IV, 4; V 6). Erst in V. V, 9 f. verabschiedet c die von R benutzte Rolle des „Riuwentalers“, obwohl – dies sei nachdrücklich betont – „der von Rubenthal“ als Maske des Neidhartschen Sängertypus auch in den Liedern der Handschrift c ständig gegenwärtig ist. Es ist nicht mehr das „Seufzereck“, der fiktive Teil des ebenso fiktiven Gutes Riuwental, das der „vrouwe“ überlassen wird, sofern vielmehr ganz direkt das beste Teil seines Körpers, das der Sänger gewillt ist, an die „schonen“ (ein durchwegs verräterischer Plural!) zu verleihen und aus dessen Bezeichnung („saffteneggke“) wohl geschlossen werden darf, daß auch der Schreiber/Kompilator von c hier eine phallische Metapher setzen wollte (oder die ältere Fassung so interpretiert hat). Die von c zusätzlich überlieferte sechste Strophe wurde, wie kaum anders zu erwarten, von M. HAUPT mit scharfen Worten verurteilt: „auf den scherz, der die vorige strophe und das lied schliesst kann diese strophe nicht folgen ohne ihn zu verderben. wer ihren witzlosen schmutz dem von Reuenthal zutraut, der muss für ‚buole‘ etwas anderes suchen: denn dieses wort gebraucht Neidhart natürlich nie.“ (1858, 153). Das gleiche würde übrigens für das Wort „tille“ gleich zu Beginn des ersten Verses gelten; ein Umstand, der HAUPT im demagogischen Eifer offenbar entgangen sein dürfte, ebenso wie die Tatsache, daß allen Aussagen über den (aktiven) Wortschatz des Autors Neidhart ein hoher Grad an Unbeweisbarkeit anhaftet und, was HAUPT hier implizit wohl meinte, sie spezifiziert werden müßten durch den Zusatz „in den Liedern der Riedegger Handschrift“. – Doch trotz der Unterschiedlichkeiten im Wortschatz zeigen Struktur und poetische Technik deutliche Beziehungen zu den Strophen I–V: Darauf verweist a) die abermalige Wiederholung und zugleich Variation (bzw. Konkretisation) des schon Gesagten (vgl. Str. III – II; V – IV), b) die konkrete Rückbindung durch die direkte Wiederaufnahme und parodistische Umwertung einer Redewendung (vgl. IV, 8 „in mein augen“ – VI, 10 „in das aug“; analog zu den Rückbeziehungen von Strophe V auf Strophe II oder V, 7 auf III, 9); c) die Beibehaltung der Darstellungsintention von Strophe V: trotz der hier unverhüllten Gewaltanwendung von seiten des Mannes ist es „eigentlich“ nur der Wunsch der Frau, der solcherart vom Sänger erfüllt wird.

Im Grunde handelt es sich also in diesem Neidhart-Lied um eine literarische Auslagerung sozialer Spannungen, wie sie auch bei Gotfrit von

Neifen in dessen Behandlung des gleichen Themas auftritt. Zwar weist dort das Mädchen den Anspruch des Ritters auf sexuelle Verfügbarkeit mit scharfen Worten zurück:

„Si sprach 'hien ist der riben niht:
ir sint unrehte gangen.
ê iuwer wille an mir geschiht,
ich saehe iuch lieber hangen“, (KLD XLI, 3, 1–4)

doch entschärft auch Neifen die offene Aggressivität dieses Schlusses durch das Anfügen des Refrains „wan si dahs, wan si dahs, si dahs, si dahs“, durch den „der reale Konflikt . . . zur Unverbindlichkeit des literarischen Spiels verharmlost und damit scheinbar auf der Ebene der Literatur, durch die sprachliche Formel lösbar (wird).“ (CRAMER 1983, 52)

Eben deshalb zweifle ich daran, daß für ein mittelalterliches (männliches) Publikum die Distanzierung von der Rolle des „häßlichen Sängers“ in dem Maße möglich war, wie uns das aus heutiger Perspektive möglich, vielleicht auch wünschenswert erscheinen würde. Denn wie legt schon Andreas Capellanus seinen feudaladligen Rezipienten nahe:

„Si vero et illarum te feminarum amor forte attraxerit, eas pluribus laudibus efferre memento, et, si locum inveneris opportunum, non differas assumere quod petebas et violento potiri amplexu. Vix enim ipsarum in tantum exterius poteris mitigare rigorem, quod quietos fateantur se tibi concessuras amplexus vel optata patiantur te habere solatia, nisi modicae saltem coactionis medela praecedat ipsarum opportuna pudoris. (WALSH 1982, 222)

Umso verständlicher scheint es unter diesen Voraussetzungen, daß auch Neidhart die ländliche Begegnung von „höfischem“ Sänger (mit unhöfischem Benehmen) und „dörperin“ zur Konstruktion einer dörperlichen Gegenwelt benutzt, die zwar den klassischen Topoi und Vorstellungswelten des Minnesangs ein parodistisches Contra zu setzen vermag, zur gleichen Zeit aber die Frage sozialer Konflikte ebenso ausklammert wie die nach Herrschaftsverhältnissen und Vorurteilen zwischen den Geschlechtern, und es ist wohl nur ein schwacher Trost, wenn gerade dieser letzten Fragestellung heute noch vergleichbare Probleme innezuwohnen scheinen wie zu Neidharts Zeiten.

Literatur

1. Bebel, A.: Die Frau und der Sozialismus / mit einem einl. Vorw. von E. Bernstein. — Berlin [West]; Bonn, 1980. — (Neusatz der 1929 ersch. Jub.-Ausg.).

2. Bennewitz-Behr, I.: Die Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779) : Transkriptionen der Texte und Melodien / unter Mitw. von U. Müller. — Göppingen, 1981. — (GAG ; 356).
3. Bennewitz-Behr, I.: Die Neidhart-Lieder der Riedegger Handschrift. Transkription der Texte / unter Mitw. von U. Müller. — (unveröffentl. Manuskript, erscheint demnächst in der Reihe GAG).
4. Bennewitz-Behr, I.: Original und Rezeption : funktions- und überlieferungsgeschichtliche Studien zur Neidhart-Sammlung R. — Göppingen, 1987. — (GAG ; 437).
5. Boor, H. de: Die höfische Literatur : Vorbereitung, Blüte, Ausklang ; 1170–1250. — 7. Aufl. — München, 1966. — (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart / H. de Boor; R. Newald ; 2).
6. Brill, R.: Die Schule Neidharts : eine Stiluntersuchung. — Berlin, 1908. — (Palaestra ; 37).
7. Brinkmann, S. Ch.: Die deutschsprachige Pastourelle : 13.–16. Jahrhundert. — 1976. — Bonn, Diss. — Zugl. Göppingen, 1985. — (GAG ; 307).
8. Bründl, P.: Minne und Recht bei Neidhart : Interpretationen zur Neidhart-Überlieferung. — 1972. — München, Diss.
9. Capellanus, A.: De amore (On Love) / ed. with an English Translation by P. G. Walsh. — London, 1982.
10. Cramer, Th.: Sô sint doch gedanke fri : zur Lieddichtung Burkharts von Hohenfels und Gottfrieds von Neifen. — In: Liebe als Literatur : Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland / hrsg. von R. Krohn. — (FS P. Wapnewski). — München, 1983. — S. 47–61.
11. Fritsch, B.: Die erotischen Motive in den Liedern Neidharts. — Göppingen, 1976. — (GAG ; 189).
12. Fritz, G.: Sprache und Überlieferung der Neidhart-Lieder in der Berliner Hs. germ. fol. 779 (c). — Göppingen, 1969. — (GAG ; 12).
13. Gaier, U.: Studien zu Neidhart, Wittenwiler, Brant und zur satirischen Schreibart. — Tübingen, 1967.
14. Kühn, D.: Herr Neidhart. — Frankfurt/M., 1981. — 2. Aufl. — 1983.
15. Die Lieder Neidharts / hrsg. von E. Wießner. Fortgef. von H. Fischer. — 4. Aufl. / rev. von P. SÄPPLER. Mit einem Melodieanh. von H. LOMNITZER. — Tübingen, 1984. — (ATB ; 44).
16. Liliencron, R. von: Über Neidharts höfische Dorfpoesie. — In: ZfdA. — 8 (1848). — S. 69–117.
17. Marx, K.: Ausgewählte Schriften in 2 Bänden / K. Marx; F. Engels. — Berlin, 1981. — Bd. 2. — S. 352 f.
18. Neidhart von Reuental / hrsg. von M. Haupt. — Unveränd. Nachdr. der Ausg. Leipzig, 1858, mit einem Nachw. und einer Bibliographie zur Überlieferung und Ed. der Neidhart-Lieder von I. Bennewitz-Behr, U. Müller und F. Spechtler. — Stuttgart, 1986.
19. Neidharts Lieder / hrsg. von M. Haupt. — 2. Aufl. / neu bearb. von E. Wießner. — Leipzig, 1923.
20. Ortmann, Ch.: Literarisches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern / Ch. Ortmann; H. Ragotzkzy; Ch. Rischer. — In: IASL. — 1 (1976). — S. 1–29.
21. Wenzel, H.: Neidhart. Der häßliche Sänger : zur Ich-Darstellung in den Winterliedern 6 und 11. In: Typus und Individualität im Mittelalter / hrsg. von H. Wenzel. — München 1983, — S. 45–75.
22. Wießner, E.: Kommentar zu Neidharts Liedern. — Leipzig, 1954. (1)
23. Wießner, E.: Vollständiges Wörterbuch zu Neidharts Liedern. — Leipzig, 1954. (2)