

Zweitveröffentlichung



Bennewitz, Ingrid

Von Nachtigallen, Krähen, Hühnern und Sängern : Überlegungen zu Aufführung und Sängerrollen im Minnesang, speziell bei Neidhart

Datum der Zweitveröffentlichung: 25.07.2025

Verlagsversion (Version of Record), Konferenzveröffentlichung

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-109262x

Erstveröffentlichung

Bennewitz, Ingrid (2000): Von Nachtigallen, Krähen, Hühnern und Sängern : Überlegungen zu Aufführung und Sängerrollen im Minnesang, speziell bei Neidhart, in: Johannes Spicker (Hrsg.), Edition und Interpretation : neue Forschungsparadigmen zur mittelhochdeutschen Lyrik ; Festschrift für Helmut Tervooren, Stuttgart: Hirzel, S. 73–85.

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)

VON NACHTIGALLEN, KRÄHEN, HÜHNERN UND SÄNGERN

Überlegungen zu Aufführung und Sängerrollen im Minnesang,
speziell bei Neidhart¹

1. „wie spaehc s' organieret“!²

Spätestens seit Gottfried von Straßburg und dem Literaturrekurs im 'Tristan' kann in der zeitgenössischen literarischen Landschaft des deutschen Mittelalters von einer allgemeinen Bekanntheit der Gleichsetzung von Minnesängern und Nachtigallen ausgegangen werden. Zwar lassen sich auch schon frühere Beispiele aus dem Bereich des Minnesangs namhaft machen, doch scheint es kein Zufall zu sein, daß diese Gleichung genau dort wirksam wird, wo es – nach der Würdigung Reinmars, dessen Tod zugleich beklagt wird – um eine Hommage an Walther von der Vogelweide geht, der mit dem Lied *Under der linden*“ (L 39,11) eine einzigartige Vorgabe dafür geliefert haben mag, als „Sang“, der „zitiert“ (wird) ... wörtlich im Tandaradei der Nachtigall, des Liebesvogels“, das „den Sang des Sänger-Auftritts personifiziert“, und mit seiner „raffinierte(n) Thematisierung der 'Minne': zwischen der personalen Verborgenheit ihrer Lust und der Öffentlichkeit ihrer Wert-Setzung im Lied“³ in dieser Form ein singuläres Ereignis im deutschen Minnesang konstituiert. – Ärgerlicherweise freilich – aus der Sicht der Minnesangphilologie des 19. und 20. Jahrhunderts, die auf deren wortreichen Nachvollzug soviel Fleiß und immer neuen methodischen Eifer verwendet hat – sind es nun eben nicht die subtilen Gedankengänge und die rhetorischen Kunstfertigkeiten des Minnesangs, die Gottfried so besonders hervorhebt. Zwar

-
- 1 Die Vortragsfassung wurde beibehalten und um die nötigen Anmerkungen ergänzt. Ich danke allen Anwesenden, speziell dem Jubilar, für die lebhafte Diskussion und die vielfältigen Anregungen.
 - 2 Die Stellen aus Gottfrieds von Straßburg 'Tristan und Isolde' – hier Vers 4805 – werden nach der zweisprachigen Ausgabe von Rüdiger Krohn zitiert (Stuttgart 1980). Vgl. zum folgenden auch Susanne Obermaier: *Von Nachtigallen und Handwerkern. 'Dichtung über Dichtung' in Minnesang und Sangspruchdichtung*, Tübingen 1995 (Heraea 75), S. 328ff. – Den Minnesang-Zitaten liegen folgende Ausgaben zugrunde: Walther von der Vogelweide. Bd. 2: *Liedlyrik*, hg., übersetzt und kommentiert v. Günther Schweikle, Stuttgart 1998. – *Des Minnesangs Frühling*, bearb. v. H. Moser und H. Tervooren, 38. Aufl., Stuttgart 1988. – *Neidharts Lieder*, hg. v. M. Haupt und E. Wiessner. Unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1923, hg. v. Ingrid Bennewitz-Behr, Ulrich Müller und Franz Viktor Spechtler, Stuttgart 1986 bzw. *Die Lieder Neidharts*, hg. v. E. Wießner, fortgeff. v. H. Fischer, 4. Aufl. rev. v. P. Sappler. Mit einem Melodienanhang v. H. Lomnitzer, Tübingen 1984 (ATB 44). – *Die Berliner Neidhart-Handschrift c* (mgf 779). Transkription der Texte und Melodien v. Ingrid Bennewitz-Behr unter Mitwirkung v. Ulrich Müller, Göppingen 1981 (GAG 356), und: *Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung I*, hg. v. Gerd Fritz, Göppingen 1973 (Litterae 11); *Abbildungen zur Neidhart-Überlieferung II*, hg. v. Edith Wenzel, Göppingen 1976 (Litterae 15).
 - 3 Hugo Kuhn: *Minnelieder Walthers von der Vogelweide. Ein Kommentar*, hg. v. Christoph Corneau, Tübingen 1982, S. 13.

muß Gottfried den „nachtigalen“– nolens volens angesichts des im Prolog selbsterstellten Programmes – allemal die Qualität zusprechen, *edele herzen* zu erfreuen:

*der [= der vil liebe vogelsanc; I.B.] ermant vil dicke den man,
der ie ze liebe muot gewan,
beidiu liebes unde guotes
und maneger hande muotes,
der edelem herzen sanfte tuot.
(v. 4765ff.)*

Doch wird bei den beiden namentlich Genannten, nämlich Reinmar wie Walther, im wesentlichen die musikalische Qualität ihres Vortrags gerühmt, also exakt jener Bereich, der uns mangels Überlieferung und detaillierter Aussagen zur historischen Aufführungspraxis wenig bis gar nicht nachprüfbar und nachvollziehbar ist. Das gilt sowohl für den Bezug auf Orpheus in dem Reinmar betreffenden Abschnitt (4778 - 4792) und sein Lob als derjenigen *leitevrouwe*, die *aller doene houbetlist / versigelt in ir zungen truoc* (v. 4780ff.), als auch für Gottfrieds Ausführungen zu Walther, auf deren musikalische Terminologie hinlänglich verwiesen worden ist:

*ir meisterinne kan ez wol,
diu von der Vogelweide.
hî wie diu über heide
mit höher stimme schellet!
waz wonders sî stellet!
wie spaehe s'organieret!
wie s'ir sanc wandelieret ...
diu weiz wol, wâ si suochen sol
der minnen melodie.
(v. 4800ff.)*

Wer freilich in den diese Partie und damit den gesamten Literaturexkurs abschließenden Versen⁴ partout eine Kritik am Minnesang erkennen will, hat, so meine ich, Gottfried gründlich mißverstanden. Gerade in Hinblick auf das Programm der „edelen herzen“ – nämlich „gleichzeitig in einem Herzen süße Bitterkeit und liebes Leid, Herzensfreude und Sehnsuchtsqual“ zu tragen (v. 59ff.) – , würde es wenig Sinn machen, wollte Gottfried hier den Minnesängern das genaue Gegenteil, nämlich ein eindimensionales „vroide“-Programm abverlangen oder aber – so zusammenfassend noch einmal Krohn im Kommentar seiner Ausgabe – ironisch als „Endzweck“ unterstellen.⁵ Vielmehr sehe ich – wie offenbar auch

4 *si unde ir cumpante / die müezen sô gesingen, / daz sî ze vröuden bringen / ir trüren unde ir senedez clagen, / und daz geschehe bî mînen tagen!* (v. 4816ff.)

5 Vgl. R. Krohn [Anm. 2], Bd. III, S. 69f. zur Stelle: „Ich verstehe sie als Kritik am konventionellen Minnesang ... Damit greift Gottfried den Minnesang in dessen Kern an; denn er glaubt nicht an solche radikale Umwandlung kraft bloßer Kunst. Wohl anerkennt er die außerordentliche handwerkliche Begabung Reinmars und Walthers sowie ihrer Zunftgenossen; aber er zweifelt an dem Effekt dieser Dichtung ... Ihn konnte deshalb das Programm des Minnesangs, das die Verwandlung von *trüren* in *vröuden* ausschließt, nicht überzeugen.“

Peter Ganz in seiner Übersetzung der Stelle andeutet – darin eine pointierte Formulierung des klassischen Minnesang-Paradoxons, nämlich „vröide“ durch „(schönes) trûren“ zu erzeugen. – Gleiches gilt für die Ansicht, Gottfried würde allenfalls die „handwerkliche Qualität“⁶ von Autoren wie Reinmar oder Walther preisen, beginnt doch der den „nachtigalen“ gewidmete Abschnitt mit einer eindeutigen Würdigung ihrer rezeptionsästhetischen und -ethischen Wirkungen:

*si [= die Nachtigallen, I.B.] gebent der werlde hōhen muot
und tuont rehte in dem herzen wol.
diu werlt diu waere unruoches vol
vnd lebete rehte als āne ir danc
wan der vil liebe vogelsanc.
(v. 4760ff.).*

Auf einen anderen Problembereich möchte ich wenigstens noch kurz hinweisen: Durch die von Gottfried gewählte – und von zahlreichen Exponenten des Minnesangs, speziell aber keineswegs nur Walther vorgegebene – Vergleichsebene rücken die Minnesänger gleichsam über das „generische femininum“ der Nachtigall in einen metaphorischen Bildbereich von Weiblichkeit: so ist Reinmar eben auch die „leitevrouwe“. Daß hier unter der Hand dem für die Rezeptionsgeschichte nicht unbedeutsamen Klischee von ‘männlicher’ Epik einerseits und ‘weiblich’ konnotiertem Minnesang und Liedvortrag andererseits Vorschub geleistet wird, läßt sich kaum übersehen. Als völlig unbeantwortbar, aber deshalb nicht zu vernachlässigen erscheint mir die Frage, inwieweit solche Assoziationsebenen noch durch eine Aufführungssituation verstärkt wurden, in der männliche Sänger (zumeist wohl zugleich die Autoren) weibliche Rollen übernehmen und diesen möglicherweise durch gesangstechnische Veränderungen (vielleicht auch Kostümierungen?) Rechnung trugen und zumindest Irritations- und Überlagerungsbereiche im „gendering“ der externen (männlichen) und internen (weiblichen) Sängerrolle entstehen mußten.

2. „Das vogelhaus“ oder „ich singe niht, ez welle tagen“ (L 58,27)

Die klassischen Referenzstellen im Minnesang vor Walther verwenden zumeist die typische Ebene eines indirekten Sprechens („als – ob“).⁷ Wenn im Lied L

– Krohn setzt hier Minnesang mit der Sängerkanzone gleich und übersieht alle anderen – gerade für Reinmar und Walther programmatischen – Subgattungen des Genres.

6 R. Krohn [Anm. 2], Bd. III, S.69f.

7 Vgl. Heinrich von Veldeke MF 66,13ff.: *Geschiht mir als dem swan, / der dā singet, als er sterben sal, / sō verliuse ich ze vil dar an.*; oder aber Reinmar MF 180,10f.: *Ich bin als ein wilder valk erzogen, / der durch sinen wilden muot als hōhe gert ...* bzw. MF 156,12ff.: *ze vrōiden swinget sich mīn muot, / alse der valke envluge tuot / und der are ensweime.* – Einmal mehr scheinen mir in dieser Hinsicht wichtige Referenzen für Walther im Werk Heinrichs von Morungen zu liegen, die zumeist ‘dank’ der – S. Ranawake, G. Schweikle und einigen in Duisburg Anwesenden zutrotz! – offenbar unausrottbaren und in der Minnesangphilologie unüberwindbaren Reinmar-Walther-‘Fehde’ gegenüber den Bezugspunkten zu Reinmar vernachlässigt werden; zu verweisen ist hier insbesondere auf MF 132,35ff.

Si hāt liep ein kleine vogellīn,

39,11 die Beziehung zwischen Nachtigall und Sänger von den ZuhörerInnen erst hergestellt werden muß, so findet sich im Werk Walthers zumindest eine Stelle, die eine direkte Bezugsebene zwischen den Bedingungen für das Singen – oder besser Schweigen – der „vogelin“ und jenem der Minnesänger etabliert, nämlich in der Eingangsstrophe des Liedes L 58,21:

*Die zwivelaere sprechent, ez sî allez tôt,
ez lebe nû nieman, der iht singe.
nû mugen si doch erkennen die gemeinen nôt,
wie al diu werlt mit sorgen ringe.
kumpt sanges tac, man gehoeeret singen unde sagen.
man kan noch wunder!
ich hôrte ein kleine vogellin daz selbe klagen:
daz tet sich under:
'ich singe niht, ez welle tagen.'*

Während Walther hier doch offensichtlich auf die Notwendigkeit der Gewährleistung bestimmter moralisch-ethischer Voraussetzungen für die Entstehung und Rezeption von Minnesang Bezug nimmt, werden seine und die hier nur am Rande erwähnten früheren Vorgaben dieses Bildbereichs durch Neidhart und die an ihn anknüpfende Liedtradition auf eine scheinbar viel konkretere Ebene überführt. Nicht abstrakte Wertedimensionen, sondern materielle Bedingungen bestimmen hier über die Möglichkeit der Sänger-Existenz und damit die Praktikabilität, aber auch Qualität (*meisterschefte*) von Minnesang:

*Swer einen vogel haete,
der mit sange dur daz jâr
sinen willen taete,
der solt underwîlen zuo dem vogelhûse sehen
und gebe im guote spîse!
so sung im der selbe vogel
gerne sîeze wîse
und müeste er im mit willen guoter meisterschefte jehen.
wolte er sinen sanc
gerne hoeren in dem meien,
sô solt er in den winter mit geraete ein lützel heien:
die vogeles agent mit sange guoter handelunge danc.
(WL 28,X; HW 84,32; C 19, c 88,9 !)*

Nicht von ungefähr findet sich diese von den Handschriften C und c, nicht aber von R überlieferte Strophe im Kontext eines Frau Welt-Liedes und greift damit in extenso und über das neidhartsche Verfahren der Konkretisierung bzw. Personifizierung eben jene Weltklage auf, die auch am Beginn von Walthers Lied steht

*daz ir singet oder ein lützel nâch ir sprechen kan.
muost ich dem gelîch ir heimlich sîn,
sô swüere ich wol, daz nie wrowe solhen vogel gewan.
Vür die nahtegal wolte ich hōhe singen dan ...*

Zur generellen Problematik des indirekten Sprechens im Minnesang vgl. Manfred Eikelmann: Denkformen im Minnesang. Untersuchungen zu Aufbau, Erkenntnisleistung und Anwendungsgeschichte konditionaler Strukturmuster des Minnesangs bis um 1300, Tübingen 1988 (Hermæa 54).

(„nû mugen si doch erkennen die gemeinen nôt, / wie al diu werlt mit sorgen ringe“). Dem Kompilator/Schreiber von Hs. c erschien diese Strophe und der gewählte Vergleich offenbar als so aussagekräftig, daß er die Überschrift für das gesamte Lied daraus zog: „Das vogelhaus“. – Daran scheint möglicherweise auch die Bitte um eine Behausung des Sängers/Vogels anzuschließen, die sich auf ein *hiuselîn / hewßlein* richtet und nicht nur im WL 35 (HW 101,6; C 10; c 93,14) sondern auch im SL 26 explizit zum Vergleich herangezogen wird:

*Unt hân ich indert heime?
wâ sol daz sîn?
ein swalwe klent von leime
ein hiuselîn,
dâs inne ist
des sumers ein vil kurze vrist.
got vüege ouch mir ein hûs mit obedache
bî dem Lengebache!*
(SL 26, VII; HW 30,36; R 54,7; c 59,8)

Wenn jedoch nicht nur die Tätigkeit des Singens selbst, sondern seine unabdingbaren Voraussetzungen an diesen Bildbereich gebunden erscheinen, so ist dessen Übertragung auf die gesamte Existenzweise des Fahrenden ein nächster logischer Schritt. In dem – wie ich meine, jedenfalls auf Neidhart selbst zurückgehenden – internen Perspektiven- und Rollenwechsel vom Sänger-Ich auf die *dörper*, also den sogenannten ‘Trutzstrophem’, muß ganz konsequent aus der minnesängerschen Nachtigall dann eben eine „Krähe“ werden, die sich im Bedarfsfall fettere Weidegründe als Basis ihrer Künstlerexistenz sucht. Das freie Spiel dieser Assoziationen entfaltet sich in der Ausformulierung einer literarischen Künstlerbiographie, die – nicht nur aber insbesondere in der älteren Forschung – mit der des Autors Neidhart ineingesetzt wurde, die jedoch beim näheren Hinsehen so verdächtig viele Elemente der Stilisierung der Fahrenden-Existenz in den Liedern Walthers aufgreift, daß es eigentlich hellhörig hätte machen sollen.⁸

*Ich hân mînes herren hulde vloren âne schulde:
dâ von so ist mîn herze jâmers unde trûrens vol.
rîcher got, nû rihte mirz sô gar nâch dîner hulde,
manges werden friundes daz ich mich des ânen sol!
des hân ich ze Beiern lâzen allez, daz ich ie gewan,
unde var dâ hin gein Osterrîche und wil mich dîngen
an den werden Osterman.*
(WL 24, VIII; HW 74,31ff.; c 80,13)

Die Vogel-Metaphorik der in den Handschriften c und s (Sterzing) abschließenden Trutzstrophe leistet zudem über den Bildbereich der Nahrungsaufnahme die Verbindung vom Minnesang zu Erotik und Sexualität. Zur Erinnerung: So wie das Erzählen von den Liebenden im Prolog von Gottfrieds ‘Tristan’ als geistige Nahrung für die ZuhörerInnen als *aller edelen herzen brôt* (v. 233) dient, so werden bei Neidhart die Objekte der Begierde von den *dörpern* buchstäblich aufge-

8 Vgl. etwa auch HW 93,15: *Von hinne unz an den Rîn / von der Elbe unz an den Phât, / diu lant diu sint mir elliu kunt...*

gessen, durchgekaut *wie tegelich brot*. Hier wird dem Minnesänger, der ein Auge auf die – dörperliche – *vrouwe* geworfen hat, geraten, sich an sein heimisches (erotisches) Mahl zu halten; Wolframs „eheliches Tagelied“ darf wohl mitgehört werden. In Hildepolds „Beutel“ befindet sich die ominöse (Ingwer)„Wurzel“, die er als Angebinde an die Auserwählte „weitergegeben“ hat (vgl. HW 74,17):

*Der Neithart hat vns hier verlassen als die kra den stecken.
die da hin fleuget vnd siczet auff ein sat.
es soll ein man mit fremden frawen nit zuuul gezechen.
der der warn schuld an yn nicht funden hat.
Er nucz sein taglich speis der hat er daheymen genug
lat hildepolten mit gemach die er bey Im in dem pewtell trug.*
(c 80,15; s 38,11; H. S. 198; WL 24, IXa)

3. „Sinc an, guldin huon“

Daß es in den Liedern der Neidhart-Tradition im Vergleich zur älteren Minnesang-Tradition zu einer wahren Invasion von Vogel- und Nachtigallenschwärmen kommt⁹, liegt zunächst einmal an der Etablierung des Natureingangs als regulärem Gattungskennzeichen der Sommer- und Winterlieder. Darüber hinaus aber besteht wohl auch die Möglichkeit einer Anbindung an die intensivierte Bedeutung des Singens und der Neuformulierung der Sängerrolle über die Schaffung einer eigenen, sozusagen zweiten textimmanenten Sängerrolle mit der Figur des Riuwentalers. Pointiert ließe sich sagen, daß Neidhart den Sänger nicht über seine Visualisierung – im Sinne von „nu sehent, wie der singet!“¹⁰ –, sondern über seine Hörbarkeit inszeniert und das Gelingen oder Mißlingen von Minnesang buchstäblich von seiner akustischen Wahrnehmbarkeit abhängig macht.

*Ich wil aber singen,
swie ez vür ir ören gē,
diu mich erste singen hiez.
wē, war umbe hoeret niht diu guote minen sanc?*
(WL 22, II; HW 67,7)

*Swaz ich ir gesinge, deist gehärphet in der mül:
sī verstēt es ninder wort.
sprichet jener Willebort:
'stēn ir für ir ören, daz sis immer iht verneme!'*
(WL 23, II; HW 69,38)

9 Vgl. Ingrid Bennewitz-Behr, Diane Donaldson, George F. Jones und Ulrich Müller (Hgg.): *Verskonkordanz zur Berliner Neidhart-Handschrift c (mgf 779)*, 3 Bde, Göppingen 1984 (GAG 418 I-III).

10 Vgl. dazu Peter Strohschneider: „Nu sehent, wie der singet!“ Vom Hervortreten des Sängers im Minnesang, in: „Aufführung“ und „Schrift“ im Mittelalter und Früher Neuzeit, hg. v. Jan-Dirk Müller, Stuttgart, Weimar 1996, S. 7-30. – Wohl aber „zeigt“ (der Sänger) auf die dörper-Welt, die seine Lieder thematisieren“ (Jan-Dirk Müller: *Ritual, Sprecherfiktion und Erzählung. Literarisierungstendenzen im späten Minnesang*, in: *Wechselspiele. Kommunikationsformen und Gattungsinferenzen mittelhochdeutscher Lyrik*, hg. v. Michael Schilling und Peter Strohschneider, Heidelberg 1996, S. 43-76, hier S. 57).

*Miniu senelichen klageliedel
gênt ir in diu ôren sam daz wazzer in den stein.
(WL 26, IV; HW 78,20)*

*Diner ôren tür
müezen dir verslozzen sîn,
dazs immer iht von in vernemen,
die min wider dich gedenken anders danne wol!
(WL 32, IV; HW 94,17)*

Hörbar und von hör- und sehbarem Erfolg begleitet ist bei Neidhart eben nicht die höfische Werbung um die Dame in Form von Minne-Sang, sondern – mit einem weiteren Paradoxon – jenes Sprechen, das als ‘unhörbares’, damit ‘unerhörtes’, nicht-öffentliches gedacht und durchgeführt wird:

*Diu wil mit beiden ôren niht gehoeren, swaz ich singe:
kunde ich sanfte rûnen, daz vernaeme si mir gar.
(WL 11, II; HW 51,7)
da gehoeret underwîlen guot geriune zuo
(WL 23, XI; HW 73,5)*

Buchstäblich „hörbaren“ Erfolg feiert Neidharts Sänger nur dort, wo er zumindest im Augenblick der Inszenierung nicht hörbar ist, wo die Rolle des höfischen Sängers und sein Gesang nur über die Erinnerung an den „Riuwentaler“ aufgerufen wird im Gespräch weiblicher Rollen untereinander: in den Sommerliedern und den Dialogen zwischen Mutter und Tochter bzw. Freundinnen.

*Dû hoerest eteswenne
ze einem mâl
einen ritter nennen
von Riuwental.
des sîn sanc
mîn gemüete sêre twanc.¹¹
(SL 26, VI; HW 30,28)*

Ein Abglanz der erfolgreichen Riuwentaler-Rolle findet sich in jenen Winterliedern, die Haupt – wohl deshalb – als „frühe“ an den Beginn des Winterlieder-Corpus gestellt hat; am markantesten in jenem Lied, das zugleich parodistisch an die Gleichsetzung von Sänger und Nachtigall erinnert und sie vom höfischen Kopf auf die dörperlichen Füße stellt:

*'Sinc an, guldin huon! ich gibe dir weize',
(schiere dô
wart ich vrô)
sprach si, nâch der hulden ich dâ singe ...
(WL 4, I; HW 40,1)*

Nicht zuletzt die Überlieferung in 5 Handschriften mit zwei (zum Teil durchaus unterschiedlichen) Melodien macht deutlich, daß dieses Lied in der zeitgenössischen Rezeption großen Anklang gefunden haben muß. Ähnlich wie im – freilich

11 Dabei wird diesem Singen bekanntlich über seine erotische Komponente eine quasi magische Handlungskraft zugeschrieben: *der wuohs von sinem reien ûf ir wempel / und gewan ein kint, daz hiez si lempel* (SL 18, II; HW 21,10).

längst revidierten – Fall von Walthers Lindenlied ginge in die Irre, wer glaubte, das Lied als ein ästhetisch schlichtes Produkt, hier versehen mit dem Etikett „typisch neidhartsches Tanzlied im dörperlichen Milieu“ ablegen zu können, handelt es sich doch um sieben Strophen, die gespikt sind mit Bezügen auf den ‘klassischen’ Minnesang, mit Raffinesse, die sorgsam hinter der scheinbaren Schlichtheit des Tanzliedes verborgen wird und inhaltlicher wie poetischer Provokation, die ihresgleichen sucht. Letzteres beginnt mit dem Eingangsvers, der die Gattung des Frauenliedes gleichsam nur kurz aufleuchten läßt, samt dem mit ihr zumeist verbundenen freieren Sprechen über Erotik und Sexualität, das deutlich anderen Regeln gehorcht als jenes der Sängerkanzone.¹² Kein Falke mit „sidine(n) riemen“ und „gevidere alrôt guldin“ (MF 9,6f.) ist es, der hier von der Dame gelockt wird; vielmehr ein (bäuerliches) Huhn, das als Reminiszenz an die höfische Sphäre des Minnesangs wenigstens noch „guldin“ ist und dem die – überaus konkrete – Belohnung seiner sängerischen Aktivität sogleich in Aussicht gestellt wird: ein überaus verwirrender Beginn, wird diese Frauenrede doch sogleich unterbrochen durch die nachdrückliche Erinnerung des Sängers an seine Reaktion auf diese Aufforderung und danach angebunden an die traditionelle Eingangsklage des männlichen Ich über die Vergeblichkeit seines Singens/Dienstes.¹³ Die zweite Strophe beginnt mit dem Appell zum Zuhören(!) und imaginiert – ähnlich wie Walthers Nachtigall – zunächst den Tanz in der Stube als gehörtes Ereignis („ich hoer in der stuben tanzen“), bevor das Zusehen der ZuhörerInnen aufgerufen wird: „dâ gesach man schône ridewanzen“ (v.5) und „seht, dô wart von zeche vor gesungen“ (v. 9). Über das Beobachten von außen („durch diu venster ...“) wird das Publikum gleichsam wie von einem Regisseur in die Stube hineingeführt und systematisch Teil des Tanzgeschehens und damit Ansprechpartner des Sängers, des „guldin huon“, der plötzlich die Organisation des Geschehens in die Hand, oder besser: in den Mund zu nehmen scheint und damit der Aufforderung der Dame gerecht wird („rûmet ûz..., heiz ...“, Str. III).

Auffällig freilich bleibt, daß die Sprecherin ihre Anrede an ein „guldin huon“, nicht aber einen „guldin han“ richtet, wofür man die Gründe letztlich wohl nur vermuten wird können: entweder dient „huon“ als „neutrale“ Gattungsbezeichnung, oder aber es besteht eine frühe Assoziation zum sprichwörtlichen Huhn, das goldene Eier legt (wogegen sich vielleicht wieder einwenden ließe, daß dieses Huhn – wie der Sänger in den Heischestrophen – primär gefüttert werden muß,

12 Vgl. dazu die Einleitung von Ingrid Kasten in dem von ihr herausgegebenen Band: *Frauenlieder des Mittelalters*, Stuttgart 1990; Rüdiger Krohn: *Begehren und Aufbegehren im Wechsel. Zum Verfahren von Parodie und Protest bei einigen Liedern des Kürenbergers*, in: *Liebe als Literatur. Aufsätze zur erotischen Dichtung in Deutschland*, hg. v. Rüdiger Krohn, München 1983, S. 117-142; Ingrid Bennewitz: *Das Paradoxon weiblichen Sprechens im Minnesang. Überlegungen zur Funktion der sog. Frauenstrophen*, in: *Mediaevistik 4* (1991), S. 21-36 sowie demnächst: *Die obszöne weibliche Stimme. Erotik und Obszönität in den Frauenstrophen der deutschen Literatur des Mittelalters* (ersch. in: Ingrid Kasten, John Greenfield und Erwin Koller (Hgg.): *Das Frauenlied im europäischen Mittelalter*, Tagung Porto 1999).

13 Vgl. auch Jan-Dirk Müller [Anm. 10], S. 61: „Das ‘guldin huon’ kann an den Hintergrund des höfischen Literatendaseins sarkastisch erinnern, jedoch verletzt die Eröffnung auffällig die Regeln höfischen Sprechens.“

und zwar ganz ordinär mit „weize“) oder aber es dominiert jener weiblich konnotierte Bildbereich, der mit dem Nachtigallen-Vergleich im Hintergrund assoziativ aufgerufen wird. In der – wie ich meine, späteren – Rezeption dieses und vergleichbarer Winterlieder werden hingegen die Umkehrungen ganz konkret auf den Punkt gebracht und dem winterlich-neidhartschen „Krähen“ der Hähne der Vorrang vor dem (Minne)Sang der „Nachtigallen“ eingeräumt:

*Ich nãm ymmer was die hannen kreen
für das die nachtigal môcht gesingen,
wenn die wind durch die stuben weend,
so hoff ich das die zopff schier erklingen ...
(c 129,I).¹⁴*

4. Ich wollt', ich hätt ein Huhn ...

Im Winterlied 17, in dem vielleicht noch deutlicher als sonst die Bereiche von Gelingen bzw. Mißlingen von Gesang, provokativer Imitation und damit Herausforderung des höfischen Singens, Gewalt, Nahrung und Sexualität angesprochen und in ihren Überschneidungen vorgeführt werden, wird – wie zu befürchten war – das Huhn (welches Huhn?! um die Verwirrung perfekt zu machen, ist dieses Huhn nun ein eindeutig weibliches¹⁵ und legt Eier, bevor es aufgrund mangelnder 'huote' den Tod von *dörper*-Hand findet) schlußendlich Opfer der archaischen Gewalt der *dörper*, die vor nichts – nicht einmal einem Huhn – halt macht, und das, obgleich es sich von Rechts wegen nichts zu schulden kommen ließ; in diesem Tod freilich liegt der Kern für zukünftige (sexuelle) Gewalt und der Möglichkeit zum literarischen Bericht darüber bereits wieder begründet:

*owê, daz ich niht kan
ir gesingen, dâ von si mir holdez herze trüege!
jâ bin ich in dem munde leider ninder sô gevüege:
bezzet waere, daz ich niuwes nimmer niht entsluege ...
(WL 17,II; HW 61,36ff)*

*aller vîrtegelich
sweimte er vûr Riuwental,
oberthalp des dorfes strâze steig er über den anger,*

14 Im Lied c 122 („Der han“!) werden ebenso deutlich die fraglichen Geschlechter unterschieden und gleichsam einschlägige kulturelle Techniken als Überlebenshilfen unter den „Gänsen“ in der freien Wildbahn des *dörper*-Szenarios angeboten:

*Wer nicht tritteltreten kan
als zu einer henn ein han,
der bedarff nicht fragen in das gew,
als er wirt gekapfet an
als er sej ein wilder man
vnd muß sein der ganzen vnterstrew ... (V,1ff.)*

15 Vgl. jedoch das Lied c 121 („Das hasen laid“), in dem ein *dörper* dem Sänger androht, (ihn) zu zerreißen wie ein Huhn (*von dann so must ich scheiden / ab dem plan do er mir drot zureißen als ein hûn*; Str. III, 8f.) oder aber das Lied HW 79,36ff. (c 92), wo einer ihm droht *als einer faysten gense* /Str. III, 11f.).

*durch mīnen haz von stīge vaste nāch den bluomen spranger.
in einer hōhen wise sīniu wineliedel sanger.
(WL 17,V; HW 62,29ff)*

*Wie sol ich dem tuon?
mir sluoc Volrāt mīn huon,
daz ich und mīn liebez wīp
den winter kūme ernert.
daz was ein henne guot
und gienc staet unbehuot,
dā von sie verlōs den līp.
swaz er dā fūr geswert,
daz gloube ich niht, mir seit man danne, daz ez alsō waere.
jā legt sie grōzer eier vil und was von veizte swaere.
wirt sie mir niht vergolten, sō klag ichz dem Rinzingaere.*

*Daz selbe widerbot
muoz noch erbarmen got,
daz er mir mīn huon sluoc.
ir schulde was niht grōz;
si wart nie beklagt
noch vor reht übersagt.
was im des niht genuoc,
daz si mīn niht genōz?
sluoc er mir mīn hennen, so wil ich sīn swester stechen.
wie möhte ich mīnen schaden iemer baz an im gerechen?
dar umbe darf mir nieman ... an mīn êre sprechen.
(WL 17,Vc u. Vd; HW p. 181ff.)*

5. Eine winterliche Spezialität: Gebratene Nachtigallen

Weder zu früheren noch zu späteren Zeitpunkten sind Sommer und Winter in der deutschen Literatur in so phantasievoller Form gepriesen und beschimpft worden wie in der von Neidhart begründeten Liedtradition. Das Lied c 51 (HW XXXV,12) geht dabei so weit, den Winter als Vogelfänger zu beschimpfen, der sich bevorzugt von gebratenen Nachtigallen (= Minnesängern ?) ernährt:

*do der lieb sumer hin geschiede
vnd die nachtigal die nyemt beriett.
der dieb der vogeler
der ist mir des vnmere
das er ir souil gebriete.
(c 51, I, 9ff.)*

In der letzten Strophe dieses Liedes tritt ein (anderer? derselbe?) Vogelfänger noch einmal auf, nun freilich in der Rolle des hilflosen Voyeurs, der zusehen muß, wie andere seine „Vögel“ in ganz eindeutiger Weise „fangen“. Damit wird der Bildbereich über seine erotisch-sexuelle Komponente aktiviert und dies in einer Form, die speziell im erotischen Lied des späten Mittelalters (insbesondere im Euvre Oswalds von Wolkenstein) neue Bedeutung gewinnen wird:

*Von schulden
was dem vogelere
gram das er herr olkertill
an seiner meczen seiten sprang.
zu hulden
was im zuhellffen swere.
sein was von Jm zuuil,
das er Ir die weisen hant bezwang.
selb trug er den reiczel, sie den kloben.
sie sprungen dem gebar sam sie wolten toben.
Ich wenn er ir zu lieb
hat yn die selben klube
seinen roten vogel geschoben.
(c 51,VI)*

6. Abgesang:

**„ein sū und ein nahtegal
diu singent ungelichen sanc“¹⁶**

Ich bin – wenigstens vorläufig – am Ende meines Streifzuges durch die Neidhartschen Vogelwelten angekommen. Wie ich hoffe gezeigt zu haben, eignet sich gerade dieser Bereich dazu, in nuce vor Augen zu führen, was (insbesondere von Hedda Ragotzky, Christa Ortman und Christelrose Rischer) als „Irritationsstrategie“ im Neidhartschen (Euvre beschrieben worden ist.¹⁷ Blitzschnell mutiert die Nachtigall zum Huhn; das Huhn zum Sänger oder aber zum „Bauern“ (*dörper*)-Opfer; der Sänger – der eben noch in Abhängigkeit von mäzenatischer Unterstützung im Vogelhaus saß oder angesichts von Schwalbennestern um ein „heuβelin“ bat – zur gefräßigen Krähe, die fremde Saat bedroht; die verheiratete Mutter angesichts der sexuell noch unterversorgten Tochter zur satten Krähe, die von der „hungrigen“ begehrlch beäugt wird; der Sänger wie die *dörper* zu Gänsen oder aber satten Tauben; der Winter zum Nachtigallenfresser; und die Aufmerksamkeit des Publikums ist zu jeder Zeit gefordert, denn das scheinbare Selbstzitat ist so gut wie niemals identisch mit anderen Verwendungszusammenhängen und will jedesmal neu dechiffriert werden.¹⁸

Damit könnte man freilich die Nachtigallen, Hühner, Krähen und Tauben wieder in ihren literarischen Volieren sich selbst überlassen, wären sie nicht in ihrer Mutationsfähigkeit symptomatisch für die Konstruktion von Rollen und poetologi-

16 Der Stricker: Der Höfling, V.60f, in: Der Stricker: Erzählungen, Fabeln, Reden, hg., übers. und komm. v. Otfried Ehrismann, Stuttgart 1992, S.202f.

17 Z. B. in ihrem Beitrag „Literarisches Handeln als Medium kultureller Selbstdeutung am Beispiel von Neidharts Liedern“, in: IASL 1, 1976, S. 1-29.

18 Zu erinnern ist nochmals an die abschließende Feststellung von Jan-Dirk Müller zu WL 4 [Anm. 10], S. 63): „Das treibt die Konfusion auf die Spitze. Jenes Huhn, das hier ‘vor uns’ auftritt, ist zugleich eine Figur der Geschichten, die das Lied teils vergegenwärtigt, teils erzählt.“

schen Aussagen in den Neidhart-Liedern.¹⁹ Man hat in der Forschung immer wieder auf die Widerspruchspotentiale in den einzelnen Rollen hingewiesen und zu meist versucht, sie gleichsam als widersprüchliche Einzelaspekte etwa der Sängerringe zu fassen. Horst Wenzel hat mit der Prägung des Begriffes vom „häßlichen Sänger“ einen wichtigen Aspekt gefaßt²⁰, nämlich die Überschneidung von Sprech- und Verhaltensmustern des höfischen Sängers und seiner dörperlichen Gegenspieler, die Teilhabe des Ich am generalisierenden Sprechen des männlichen Ich im Minnesang und an der Vereinzelung des Riuwentalers im „geu“, der sich diesen Ordnungen entzieht. Das Problem ist aber, wie mir scheint, noch umfassender. Jan-Dirk Müller hat gezeigt, daß bei genauem Hinsehen an vielen Stellen des Neidhartschen Œuvres nicht deutlich wird, wer hier zu wem spricht und daß in eben jenem Moment, in dem man meinen könnte, den Sprecher / die Sprecherin identifiziert zu haben – etwa aus dem *dörper*-Personal –, zahllose, anonyme Namensträger erscheinen, die gerade über die scheinbare Konkretheit ihrer Existenz zu stets neuer Verwirrung des Hörers beitragen.²¹ Tatsächlich hat sich die Neidhart-Philologie darum bemüht, die schlimmsten Formen der „Unordnung“ zu beseitigen, wenigstens Fragmente nachvollziehbaren Erzählens herzustellen, und sie hat in ihrem Bemühen im übrigen nur fortgesetzt, was in einzelnen Redaktionen der vorliegenden Handschriften offenbar auch schon versucht worden ist, am nachhaltigsten mit Sicherheit in den epischen Ausformulierungen von Handlungsfragmenten, wie sie in der Handschrift c vorliegen. Ob sich allerdings die Editoren Haupt und Wießner dieses Paradoxons bewußt gewesen sind, wage ich zu bezweifeln. Aber – mit Jan-Dirk Müller – „die überlieferten Geschichten erzählen diese Geschichte eben nicht, sie zerstören und enttäuschen Kohärenzexpectationen.“²² Eben weil das Neidhartsche Sprechen ständig „von einem zum nächsten über(geht)“ und „Identitäten verwirrt“²³, ist auch auf Neidharts Vogelwelt kein Verlaß, ganz im Gegenteil: Sie trägt ihren Teil zu eben dieser Störung von Ordnung und Zuordenbarkeiten bei.

Doch: Der Eindruck vom freien Spiel der Assoziationen, der sich auch anhand der Erscheinungsformen dieser Vogelwelt einstellen will, täuscht: Wenn der Begriff des literarischen Spiels überhaupt trägt, dann ist es ein genau kalkuliertes Vexierspiel, an dessen – immer nur vorläufigem – Ende die anhaltende Verwirrung des Publikums stehen muß. Die Vorstellung von einer „Irritationsstrategie“, die das Publikum zur ständigen Überprüfung der eigenen Erwartungshaltungen

19 Hinzuweisen ist hier auch auf die Arbeiten Reiner Wecks zur Bedeutung „ornithologischer Details“ für den Interpretationsbereich v.a. des höfischen Romans (vgl. u.a.: Der Habicht in der älteren deutschen Dichtung des 12.-16. Jahrhunderts, Göppingen 1993; Ornithologie und Philologie: Am Beispiel von ‘müzersprinzeln’ und ‘galander’ in Wolframs Parzival, in: *Mediaevistik* 2, 1989, S. 255-269).

20 Horst Wenzel: *Neidhart. Der häßliche Sänger. Zur Ich-Darstellung in den WL 6 und 11*, in: Horst Wenzel (Hg.): *Typus und Individualität im Mittelalter*, München 1983, S. 45-75.

21 Jan-Dirk Müller: *Strukturen gegenhöfischer Welt: Höfisches und nicht-höfisches Sprechen bei Neidhart*, in: *Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200*, hg. v. Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller, Düsseldorf 1986, S. 409-451.

22 Ebd. S. 427.

23 Ebd. S. 430.

zwingt, ist hilfreich nur unter der Voraussetzung, daß sie die Aufgabe verbindlicher Rollenprofile und damit auch didaktischer und normativer Positionen zur Kenntnis nimmt, sofern man die Perspektive des Makrotextes zugrundelegt. Was Neidhart in seinen Liedern konstruiert, sind literarische Ahnherren moderner Cyberwelten, Cyborgs aus einer alten schönen und zugleich häßlich gewordenen Minnesang-Welt, die bei aller scheinbaren Beliebigkeit dennoch nach einem genau ausgeklügelten Schaltplan funktionieren und sich zwar vorübergehend verselbständigen können, nicht aber den Regisseur und „Meister des Spiels“ zu einer überflüssigen Größe werden lassen. Nur so ist zu erklären, daß in der Erfolgsgeschichte der Neidhart-Lieder, die ihresgleichen nicht nur in der deutschen Literatur des Mittelalters sucht, sich letztlich jene Tradition – vor allem, nicht ausschließlich – behauptet hat, die zu (relativ) eindimensionalen Rollencharakteristika und klaren Wertehierarchien zurückkehrt (oder aber: zu ihnen gelangt). Erst im Schwank kann jene Sicherheit aus der Perspektive höfischer Regulierungen wiederhergestellt werden, die die Interpretation der *dörper*-Welt als inferiore erlaubt.²⁴ Wenn überhaupt werden jene komplexen literarischen Diskussionen, die Neidhart dem Minnesang abverlangt hat, nach der Mitte des 13. Jahrhunderts am ehesten noch in der Sangspruchdichtung oder aber den großen Leichdichtungen fortgeführt.²⁵ Ganz ungestraft konnte man wohl schon im Mittelalter selbst ein literarisches interessiertes Publikum auf Dauer nicht – sei es am Wiener Hof oder anderswo – mit solchem Anspruchsniveau konfrontieren wie Neidhart, und so nimmt es denn nicht Wunder, daß redliche literarische Zeitgenossen wie der Stricker dergleichen singende Vögel bestenfalls mit einem (gebratenen ?!) Lerchenfuß abgespeist wissen wollten.

24 Dies in etwas abweichender Perspektive zu Jan-Dirk Müller [Anm. 21], S. 438.

25 In diesem Zusammenhang ist auf Burghart Wachingers umfassende Überlegungen zur Relativierung des Werbungliedes der hohen Minne im 13. und 14. Jahrhundert zu verweisen (Liebeslieder vom späten 12. bis zum frühen 16. Jahrhundert, in: *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, hg. v. Walter Haug, Tübingen 1999, S. 1-29, bes. S. 28f.).